ANAIS DO II CONGRESSO INTERNACIONAL

Línguas, culturas e literaturas em diálogo:

identidades silenciadas

16, 17 e 18
agosto de 2018

UnB • Campus Univ. Darcy Ribeiro

Realização:

Apoio:

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-64124-60-8
9 788564 124608

ISBN 978-85-64124-60-8

Comitê Científico:

Alexandre Pilati (UnB)
Ana Maria Lisboa de Mello (PPG – UFRJ)
Anna Sulai Cappone (UNIPG – Itália)
Antonio Donizeti Pires (UNESP - Araraquara)
Antonio Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro)
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto)
Carlo Pulsoni (UNIPG – Itália)
Daniele Rosa (IFG – DF)
Edvaldo Bergamo (UnB)
Eloisa Pilati (UnB)
Francisco Topa (Universidade do Porto)
Giorgio De Marchis (Università Roma Tre)
Helena Bonito (Universidade Mackenzie)
Ida Alves (UFF)
Isabel Araújo Branco (Universidade Nova de Lisboa)
Marcelo Ferraz (UFG)
Mário Frungillo (UNICAMP)
Osvaldo Silvestre (Universidade de Coimbra)
Paula de Paiva Limão (UNIPG - Italia)
Regina Dalcastagnè (UnB)
Rozana Naves (UnB)
Roberto Vecchi (Università di Bologna)
Rodolfo Franconi (Dartmouth College – USA)
Rozana Naves (UnB)
Solange Fiuza (UFG)
Vagner Camilo (USP)
Vânia Chaves (Universidade de Lisboa)
Vera Lúcia de Oliveira (UNIPG - Italia)
Wilson Flores (UFG)
Adeilson Sedrins (UFRPE)
Marcelo Sibaldo (UFPE)
Danniela Carvalho (UFBA)
Maria Eugênia Lamoglia Duarte (UFRJ)
Heloisa Salles (UnB)

Comissão Organizadora:

Alexandre Simões Pilati (UnB) – Presidente
Eloisa Nascimento Silva Pilati (UnB)
Daniele dos Santos Rosa (IFB)
Alzira Neves Sandoval (SEEDF)
Stefânia Resende Zandomênico (SEEDF)
Paula de Paiva Limão (UNIPG - Italia)
Vera Lúcia de Oliveira (UNIPG - Italia)
Wilson Flores (UFG)
Solange Fiuza (UFG)

ISBN 978-85-64124-60-8

Dados da Catalogação na Publicação

Elaboração Lara Batista Carneiro Botelho CRB1-2434

C749a Congresso Internacional Línguas, Culturas e Literaturas em diálogo: identidades silenciadas (2. : 2018 : Brasília, DF).

Anais do II Congresso Internacional Línguas, Culturas e Literaturas em diálogo: identidades silenciadas [recurso eletrônico] / [organizadores Universidade de Brasília, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília] – Brasília : Editora IFB, 2018.

Modo de acesso: **pdf**
Evento realizado do dia 16 a 18 de agosto de 2018.
ISBN **978-85-64124-60-8**

1. Linguagem e línguas. 2. Cultura - Política - Sociedade. 3. Língua portuguesa. 4. Literatura portuguesa. 5. Linguagem e cultura. 6. Linguística. 7. Psicolinguística - Educação - Democracia. 8. Linguagem e línguas - Variação. 9. Poesia. I. Universidade de Brasília, org. II. Instituto Federal de Brasília. Ferreira, org.. III. Título.

CDU (8:304)

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-64124-60-8
9 788564 124608

ISBN 978-85-64124-60-8

SUMÁRIO

SIMPÓSIO 1 – MULHER E LITERATURA: VOZES SILENCIADAS, MISOGINIA E NOÇÕES DE IDENTIDADE 15

A VIOLÊNCIA DO DISCURSO FEMININO RETIDO EM LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA 16

A VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E A CRÍTICA SOCIAL PRESENTES NA PRODUÇÃO POÉTICA SANTOMENSE DE AUTORIA FEMININA 24

NA DANÇA DE NIKETCHE: REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA FICÇÃO DE PAULINA CHIZIANE 33

POESIA SILENCIADA: MULHERES NEGRAS E OUTROS ENUNCIADORES NA REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE 53

CLARA DOS ANJOS E A MULHER NEGRA NO INÍCIO DO SÉCULO XX 65

ALTERIDADE NA LITERATURA FEMININA 73

ROMPENDO SILÊNCIOS: A OBRA POÉTICA DE CRISTIANE SOBRAL 79

SIMILITUDES E DESCOMPASSOS FEMININOS NA CONTÍSTICA DE LÍLIAN ALMEIDA 103

A ESCRITA DE CRISTIANE SOBRAL – IDENTIDADE, DESCONSTRUÇÃO E EMPODERAMENTO 113

TO GROW UP IN THE DEEP SOUTH: TO KILL A MOCKINGBIRD COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO FEMININA 124

INVERSÃO DE PAPÉIS: JOGOS DE GÊNERO E IMAGINAÇÃO LITERÁRIA EM RACHEL DE QUEIROZ 136

O PÁSSARO VOA E A POESIA ECOA: UM ESTUDO SOBRE O SILENCIAMENTO DA POESIA ERÓTICA DE GILKA MACHADO 148

VERACIDADE E VEROSSIMILHANÇA N'O MUNDO DE AISHA 155

SIMPÓSIO 3 – LÍNGUAS AFRICANAS E AFRO-BRASILEIRAS EM DEBATE: DESCRIÇÃO, POLÍTICAS LINGUÍSTICAS E ENSINO 165

DO SILÊNCIO À INDIFERENÇA: AS DIRETRIZES CURRICULARES PARA A EDUCAÇÃO ESCOLAR QUILOMBOLA 166

A CULTURA AFRICANA: CASO DA REPÚBLICA DO TOGO 176

POLÍTICAS E DESAFIOS EM TORNO DO ENSINO DAS LÍNGUAS NACIONAIS EM MOÇAMBIQUE 186

IMAGENS DE LÍNGUA – UM ESTUDO SOBRE AS LÍNGUAS NACIONAIS E O PORTUGUÊS NA ESCOLA MOÇAMBICANA POR MEIO DO DISCURSO DO PROFESSOR 199

TENSÃO ENTRE A ESCRITA E A ORALIDADE E AS CONSEQUÊNCIAS DA LÍNGUA PORTUGUESA NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM NA GUINÉ-BISSAU: CASO DA ETNIA BALANTA BRASSA, NO SUL DO PAÍS 211

O PORTUGUÊS AFRO-BRASILEIRO: CARACTERÍTICAS E REFLEXÕES SOBRE SUA INVISIBILIZAÇÃO NA SOCIEDADE. 229

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 4 – FORMAS ESTÉTICAS DAS PERIFERIAS URBANAS: A EVIDÊNCIA DA FRATURA DA FORMAÇÃO DO BRASIL MODERNO 236

A LITERATURA TOMADA DE ASSALTO: TESTEMUNHO E RESISTÊNCIA EM PRODUÇÕES PERIFÉRICAS DE SÃO PAULO 237

OVER AGAIN: AS REPETIÇÕES NAS CANÇÕES DE TIM MAIA 247

REGIÕES PERIFÉRICAS: FOTOGRAFIA COMO INVESTIGAÇÃO E PENSAMENTO SOBRE A PAISAGEM E A REPRESENTAÇÃO 268

O FINO RAP DE ATHALYBA-MAN. A INSERÇÃO SOCIAL DO PERIFÉRICO ATRAVÉS DO MERCADO DE MÚSICA POPULAR. 279

PALAVRAS QUE VALEM POR TIROS 294

POÉTICAS PERIFÉRICAS CONTEMPORANEAS: RAP NACIONAL, POESIA LÍRICO-COLETIVA 305

SER JUSTINE OU JULIETTE? O SADISMO NA EXPERIÊNCIA PERIFÉRICA TRANS E TRAVESTI NO BRASIL CONTEMPORÂNEO A PARTIR DE LINN DA QUEBRADA (2017) 318

SOBREVIVENDO NO INFERNO: DE ONDE VEM O RACIONAIS MC'S? 328

"BALADA DA ARRASADA": O GUETO GAY CARIOCA A PARTIR DE ANGELA RO RO 338

SIMPÓSIO 5 – VOZES DA FRONTEIRA: CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES 346

A POESIA DA RUA QUE BROTA O MUNDO – THE POETRY OF THE STREET THAT SPRINGS THE WORLD 347

TRADUÇÃO CULTURAL E POÉTICA NA NARRATIVA INDÍGENA: COLETA E TRANSCRIÇÃO NA FRONTEIRA FRANCO-BRASILEIRA 358

"TROUXAS ESQUECIDAS" NO ESPAÇO URBANO: LIMA BARRETO, ROBERTO ARLT E JOÃO ANTÔNIO 371

A DIVERSIDADE SÓCIO-CULTURAL E LINGUÍSTICA AFRICANA E A FORMAÇÃO IDENTITÁRIA E POLÍTICA DO ESTADO-NAÇÃO NA GUINÉ-BISSAU 381

MEMÓRIA EM VERSOS: UM ESTUDO SOBRE A PRODUÇÃO LÍRICA EM PORTUNHOL DE FABIÁN SEVERO 390

O (NÃO) PERTENCIMENTO DA PERSONAGEM PONCIÁ VICÊNCIO. UM ESTUDO DO ROMANCE PONCIÁ VICÊNCIO, DE CONCEIÇÃO EVARISTO 404

TRAJETÓRIAS HUMANAS, SIGNIFICADOS E EXPRESSÕES COTIDIANAS: MEDIAÇÕES ESTABELECIDAS ENTRE A PRÁTICA PROFISSIONAL NO ÂMBITO DO SERVIÇO SOCIAL E A PROXIMIDADE COM OS ESPAÇOS URBANOS DE SOCIABILIDADE 413

***EXCURSUS* HISTÓRICO DE LA ENSEÑANZA DE LAS LENGUAS INDÍGENAS EN LAS UNIVERSIDADES HISPANOAMERICANAS DESDE LA CONQUISTA 424**

SIMPÓSIO 7 – POSTURAS LINGUÍSTICAS DECOLONIAIS 432

ENSINO DE LÍNGUAS EM UMA ESCOLA INDÍGENA DO PARQUE NACIONAL DO TUMUQUMAQUE 433

ISBN 978-85-64124-60-8

PALAVRAS, EXPRESSÕES E CONTEXTOS QUE REFORÇAM A HOMOFOBIA NOS INSTITUTOS FEDERAIS DO ENTORNO DO DF: UMA ANÁLISE SOCIOLINGUÍSTICA 443

PRECONCEITO LINGUÍSTICO E ESCOLARIDADE: ANÁLISE SOCIOLINGUÍSTICA DAS VARIEDADES NORDESTINAS NO IFG VALPARAÍSO 454

SIMPÓSIO 8 – PRÁTICAS DE LETRAMENTOS: IDENTIDADE LINGUÍSTICA E PRESTÍGIO SOCIAL EM CONfliTO 466

TECENDO UMA TRADUÇÃO: UM ESTUDO COMPARADO DA *ODYSSEY* DE FAGLES (1996) E WILSON (2018) 467

SIMPÓSIO 9 – POESIA E DESENRAIZAMENTO: EXÍLIO, RESISTÊNCIA E PÓS-UTOPIA 476

ENRAIZAMENTO, REPRESENTATIVIDADE E RESISTÊNCIA NAS MITOPOÉTICAS DE *POEMAS PARA LER COM PALMAS*, DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA 477

LA FRONTERA QUEBRADA: ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO A *MAPURBE VENGANZA A RAÍZ* (2005) DEL POETA MAPUCHE DAVID ANIÑIR 484

IMPACTOS DE DESLOCAMENTO COMPULSÓRIO: RECORDAÇÕES (POÉTICAS) DE UM MENINO 494

UMA REFLEXÃO PÓS-UTÓPICA EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA, DE HAROLDO DE CAMPOS 507

O POEMA PÓS-UTÓPICO POR MEIO DA ANTROPOFAGIA. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A FIGURA DO POETA LATINO-AMERICANO 514

FIGURAÇÕES BENJAMINIANAS NA CANÇÃO "CAPÃO PECADO", DE FERRÉZ 527

SIMPÓSIO 11 – POESIA BRASILEIRA: VOZES SILENCIADAS 540

AS NUANCES DE CRÔNICA TROVADA DA CIDADE DE SAM SEBASTIAM, DE CECÍLIA MEIRELES 541

ORIDES FONTELA: AUTORIA E POSIÇÃO AXIOLÓGICA 556

A REPRESENTAÇÃO METAFÓRICA NOS VERSOS DE EDIVAL LOURENÇO 563

CORA CORALINA E JOSÉ GODOY GARCIA: GEOPOESIA, LITERATURA DE CAMPO E OUTROS NIEMARES 571

O RISO É LEVADO A SÉRIO? – A RECEPÇÃO DA POESIA DE ZUCA SARDAN 584

POESIA AFROBRASILEIRA FEMININA CONTEMPORÂNEA 593

YACALA E O GÊNIO MELANCÓLICO 609

"FALO SOMENTE COM O QUE FALO": VOZ E SILÊNCIO SERTANEJOS NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO 615

COMO LER ORIDES FONTELA? 626

A CAUSA OPERÁRIA NA POESIA DE 1930: O QUE NÃO SE DISSE SOBRE O LIVRO *POEMAS PROLETÁRIOS* DE PAULO TORRES 635

ISBN 978-85-64124-60-8

CORPONOITE, SEXOPLANTAE: A POÉTICA DE DJAMI SEZOSTRE 648

SIMPÓSIO 12 – LITERATURA E REPRESENTAÇÃO: INDÍGENA E IDENTIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA 655

A INVISIBILIZAÇÃO DOS POVOS NA HISTÓRIA DO BRASIL: REPRESENTAÇÕES DOS POVOS INDÍGENAS NA EDUCAÇÃO BÁSICA 656

A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA EM *QUARUP*, DE ANTONIO CALLADO 674

POESIA E RESISTÊNCIA: HIBRIDISMO CULTURAL EM CASALDÁLIGA COMO ESTRATÉGIA ÀS POLÍTICAS DE MEMÓRIA E SILENCIAMENTO. 683

UM PERCURSO SUCINTO PELA OBRA O BANQUETE DOS DEUSES: CONVERSA SOBRE A ORIGEM E A CULTURA BRASILEIRA, DE DANIEL MUNDURUKU 688

SIMPÓSIO 13 – POETAS MULHERES: AS VOZES DO FEMININO NA LÍRICA 699

A SUBJETIVIDADE LÍRICA FEMININA DE ORIDES FONTELA 700

ELEMENTOS ESTÉTICOS/LITERÁRIOS NO DISCURSO DA MULHER NEGRA NO RAP: NUANCES NA MÚSICA *MANIFESTO/PULE, GAROTA* DO GRUPO RIMAS E MELODIAS 710

A POESIA EM GOIÁS NOS ANOS 1980: DARCY FRANÇA DENÓFRIO 719

SIMPÓSIO 14 – A MULHER EM CENA NA IDADE MÉDIA: IDENTIDADES FEMININAS SOBREDETERMINADAS NO TEATRO DE GIL VICENTE 727

O ENTRELUGAR DAS MULHERES EM *QUEM TEM FARELOS?* DE GIL VICENTE 728

A FIGURA FEMININA NO AUTO DA SIBILA CASSANDRA - DE GIL VICENTE 743

AUTO DA FEIRA DE GIL VICENTE: ELOGIO OU CRÍTICA? 752

MORALISMO E MISOGINIA EM O *AUTO DA ALMA*, DE GIL VICENTE 760

SIMPÓSIO 15 – EDUCAÇÃO LITERÁRIA E FORMAÇÃO DO LEITOR NO ENSINO BÁSICO ... 768

A LITERATURA COMO POSSIBILIDADE PARA A TRANSPOSIÇÃO DOS CONHECIMENTOS INSTITUCIONALIZADOS 769

A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO A PARTIR DA TERTÚLIA LITERÁRIA DIALÓGICA E DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS 776

LEITURA LITERÁRIA NA ESCOLA: O CONTO COMO PROVOCAÇÃO 785

A ESCOLARIZAÇÃO DO TEXTO POÉTICO NAS SÉRIES INICIAIS: ENTRAVES E DESAFIOS 800

A ABORDAGEM DO GÊNERO "CONTO" PARA ALUNOS DO ENSINO FUNDAMENTAL E MÉDIO: UMA PROPOSTA CIDADÃ 808

O ENSINO DE LITERATURA E O ACONTECER DA LINGUAGEM: A LEITURA LITERÁRIA COMO APRENDIZAGEM POÉTICA 815

ISBN 978-85-64124-60-8

HABILIDADES SOCIOEMOCIONAIS: DIÁLOGOS ENTRE PERSONAGENS DA LITERATURA INFANTIL E A BNCC 832

LEITURA DA POESIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA DE HELENO GODOY EM SALA DE AULA 848

O LEITOR INICIANTE E O TEXTO LITERÁRIO: UM ENCONTRO POSSÍVEL 863

O LEITOR, A LEITURA E A FORMAÇÃO DO LEITOR 885

OFICINA DE POESIA NA ESCOLA 901

FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO NA EDUCAÇÃO INFANTIL: O CASO DA POESIA 913

SANGRIA DE LUÍZA ROMÃO: A ESTÉTICA DO GRITO NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DO SUJEITO AUTÔNOMO, CRÍTICO E POLÍTICO NA EDUCAÇÃO BÁSICA 924

ALUNOS QUE LEEM: UM DESAFIO ESCOLAR 933

REFLEXÕES SOBRE DIVERSIDADE ÉTNICO-RACIAL EM LITERATURA INFANTIL NO BRASIL 941

SIMPÓSIO 17 – ITALIANIDADE REENCONTRADA: DESVELANDO LÍNGUAS, MEMÓRIAS E IDENTIDADES 950

O ITALIANO EM PEDRINHAS PAULISTA: A PRODUÇÃO DE MATERIAL DIDÁTICO PARA O ENSINO DE LÍNGUA DE HERANÇA 951

FRONTEIRAS DA ITALIANIDADE: MEMÓRIA E IDENTIDADE EM ZÉLIA GATTAI 962

SIMPÓSIO 18 – A LITERATURA QUE DÁ VOZ: PERSEGUIDOS, RETORNADOS E MIGRANTES EM PORTUGAL 972

A CRISE DE IDENTIDADE EM *O RETORNO* 973

LEITURAS DO ESPAÇO: OS LUGARES DA MULHER IMIGRANTE NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL 990

A FICÇÃO COMO VACINA CONTRA O RACISMO E A XENOFOBIA: *OS VIVOS, O MORTO E O PEIXE FRITO*, DE ONDJAKI 1007

ANDRÉ DE BURGOS E A LITERATURA DE CRISTÃOS-NOVOS NO SÉCULO XVI 1028

UM PASSEIO DE BICICLETA: A BORDO DE *A INSTRUMENTALINA*, DE LÍDIA JORGE 1036

SIMPÓSIO 19 – IDENTIDADE E LITERATURA: OBRAS ITALIANAS E BRASILEIRAS EM FOCO 1050

O CAPUZ MUDOU DE COR: RELEITURA DA IDENTIDADE FEMININA EM *CHAPEUZINHO AMARELO*, DE CHICO BUARQUE 1051

ENTRE O PRESENTE E O PASSADO: MEMÓRIA, ESPAÇO E IDENTIDADE EM MENINO DIAMANTINO, DE NICOLAS BEHR 1069

LITERATURA E REALIDADE EM ESCRITOS DE ANTONIO CANDIDO E PIER PAOLO PASOLINI 1079

ISBN 978-85-64124-60-8

INTERCÂMBIO CULTURAL E TRADIÇÕES LITERÁRIAS NO CONTO *BICHO PAPÃO* DE PAULO SESAR PIMENTEL 1086

IDENTIDADE E CONTEMPORANEIDADE NOS CONTOS "PAI E FILHO" DE PAULO SESAR PIMENTEL E "MOTIVO" DE MARTA HELENA COCCO 1093

VELOCIDADE E IDENTIDADE EM *CASTELLI DI RABBIA*, DE ALESSANDRO BARICCO, E *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE CAIO FERNANDO ABREU 1101

SIMPÓSIO 20 – LITERATURA DE RESISTÊNCIA E TESTEMUNHO: VOZES SILENCIADAS .. 1109

A LITERATURA DE RESISTÊNCIA NAS VOZES POÉTICAS DE GAYL JONES EM SONG FOR ANNINHO E OLIVEIRA FERREIRA SILVEIRA EM O POEMA SOBRE PALMARES 1110

A VIOLÊNCIA QUE NÃO PASSA: REFLEXÕES ACERCA DA OBRA *NA TEIA DO SOL* 1128

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E SEUS OUTROS: RESISTÊNCIA E TESTEMUNHO EM O REIZINHO MANDÃO, DE RUTH ROCHA E COMANDANTE HUSSI, DE JORGE ARAÚJO 1138

ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO: A NARRATIVA COMO RESISTÊNCIA EM "OS COMPANHEIROS", DE CAIO FERNANDO ABREU 1153

HISTÓRIA, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: UM DEBATE NECESSÁRIO 1162

***AUTO DO CALDEIRÃO*: A RESISTÊNCIA DE VOZES SILENCIADAS 1172**

O CORPO SILENCIADO: OS DESDOBRAMENTOS DA VIOLÊNCIA DITATORIAL NOS CONTOS DE BERNARDO KUCINSKI 1182

POESIA, MEMÓRIA E "TEOR TESTEMUNHAL" EM ANAMNESE, DE ALEXEI BUENO 1198

A LUTA CONTRA A DITADURA DO TEATRO BRASILEIRO: AUGUSTO BOAL E A *PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO* 1211

JOHHNY CHIEN MÉCHANT DE EMMANUEL DONGALA: NARRAR PARA RESISTIR 1219

SIMPÓSIO 21 – ÀS MARGENS DO CÂNONE: DISTOPIA, HORROR E VIOLÊNCIA NA CULTURA 1228

A MEMÓRIA CONFISCADA EM NÃO VERÁS PAÍS NENHUM, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO 1229

CYBERPUNK NA FRONTEIRA BRASILEIRA: FAUSTO FAWCETT E O BRASIL TECNO-DISTÓPICO 1238

A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA: AMORQUIA, DE ANDRÉ CARNEIRO 1246

O REPERTÓRIO DA HISTÓRIA EM QUADRINHOS: *PALESTINA* – *UMA NAÇÃO OCUPADA* 1254

REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA ESCRAVAGISTA EM *O DEMÔNIO FAMILIAR*, DE JOSÉ DE ALENCAR E *AS VÍTIMAS-ALGOZES*, DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO 1261

SIMPÓSIO 23 – REVITALIZAÇÃO LINGUÍSTICA: EXPERIÊNCIAS, DESAFIOS E PERSPECTIVAS 1273

DESAFIOS QUE PERPASSAM OS KIRIRI COM A DISCIPLINA LÍNGUA INDÍGENA 1274

ISBN 978-85-64124-60-8

VOCABULÁRIOS KRENAK DO SÉCULO XIX: ATUALIZAR E RECUPERAR 1288

MORFOSSINTAXE DE LÍNGUAS DO GRUPO TIMBIRA: A MARCAÇÃO DIFERENCIAL DO SUJEITO EM PARKATEJÊ 1309

RETOMADA LINGUÍSTICA E REARTICULAÇÃO ÉTNICA NO POVO KIRIRI 1318

O MAPA ETNO-HISTÓRICO DO BRASIL E REGIÕES ADJACENTES DE CURT NIMUENDAJÚ EM DIFERENTES SUPORTES 1337

O NHEENGATU NO RIO TAPAJÓS: REVITALIZAÇÃO LINGUÍSTICA E RESISTÊNCIA POLÍTICA 1350

SIMPÓSIO 24 – A LITERATURA NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES PARA A DIVERSIDADE 1362

O PROFESSOR E OS HORIZONTES DA HERMENÊUTICA: CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO DE LITERATURA 1363

A POESIA LIBERTA NO FANZINE: UMA FERRAMENTA PARA O PROFESSOR TRABALHAR A DIVERSIDADE 1374

FILME "PANTERA NEGRA": A REPRESENTAÇÃO POSITIVA DA ÁFRICA E DO NEGRO NO CINEMA COMO AÇÃO DE PROMOÇÃO DA IGUALDADE RACIAL 1384

RELEITURA EM DESENHO: UMA PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA PARA FORMAÇÃO DO LEITOR-LITERÁRIO INFANTIL 1393

LETRAMENTO LITERÁRIO E FORMAÇÃO DOCENTE: DO GÊNERO CARTA À LEITURA DE POESIA 1406

COMO ACOLHER A DIVERSIDADE DE IDENTIDADES LINGUÍSTICAS E SOCIAIS NO ENSINO SUPERIOR VOLTADO À FORMAÇÃO DE PROFESSORES? 1417

SILÊNCIOS E SILENCIADOS: O ENSINO DE LITERATURA E OS ALUNOS SURDOS 1425

LITERATURA E REPRESENTAÇÃO: A LEITURA COMO UMA EXPERIÊNCIA SIGNIFICATIVA 1437

SIMPÓSIO 25 – LITERATURA FEMINISTA E LGBTQI: POR UMA EST(ÉTICA) DAS VOZES INSURGENTES 1449

POTÊNCIAS DO FEMINISMO EM "MULHER NO ESPELHO" DE HELENA PARENTE CUNHA 1450

OS LUGARES DA HOMOSSEXUALIDADE NO ROMANCE DANCER FROM THE DANCE, DE ANDREW HOLLERAN 1464

O CORPO É MEU! O ESTEREÓTIPO QUE ESTÁ NO IMAGINÁRIO: COMO O CORPO DO NEGRO HOMOSSEXUAL FOI REPRESENTADO NA MÚSICA "BIXA PRETA" 1473

SIMPÓSIO 26 – LEGADOS DA DIÁSPORA NA LITERATURA NEGRA BRASILEIRA: TRANSCULTURAÇÃO, MEMÓRIA, IDENTIDADES, TRANSGRESSÕES E ENFRENTAMENTOS 1481

REFLEXÕES SOBRE LITERATURA PERIFÉRICA E ARTE ENGAJADA, POR UM VIÉS DA OBRA REZA DE MÃE, DE ALLAN DA ROSA 1482

ISBN 978-85-64124-60-8

MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE EM *DIÁRIO DE BITITA*, DE CAROLINA MARIA DE JESUS 1493

GRAVITAÇÕES DO COTIDIANO E A ESFERA DO TRABALHO EM LIMA BARRETO 1502

MITOLOGIA DOS ORIXÁS AFRO-BRASILEIROS: RECEPÇÃO E REPRESENTATIVIDADE 1510

A DENÚNCIA DO PAPEL SOCIAL DO NEGRO NA SOCIEDADE BRASILEIRA EM PERSPECTIVA 1518

PERSPECTIVAS FEMININAS NEGRAS NO ROMANCE *UM DEFEITO DE COR* DE ANA MARIA GONÇALVES 1526

SIMPÓSIO 27 – LITERATURA INFANTIL E PRÁTICAS DE LEITURAS COMO ELEMENTOS PEDAGÓGICOS PARA TRABALHAR A DIVERSIDADE HUMANA NO AMBIENTE ESCOLAR: (IM)POSSIBILIDADES DA CONTEMPORANEIDADE 1535

NOVAS REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: AS POSSIBILIDADES DE EMPODERAMENTO FEMININO E PERTENCIMENTO ÉTNICO A PARTIR DA LEITURA DE MENINA BONITA DO LAÇO DE FITA (2005 [1986]) E O CABELO DE LELÊ (2007) 1536

INCONSISTÊNCIA METODOLÓGICAS NA FORMAÇÃO DO LEITOR: REFLEXÕES SOBRE LEITURA LITERÁRIA E LETRAMENTOS EM AMBIENTE ESCOLAR 1554

SIMPÓSIO 27B – LEITORES E LEITURAS NA CONTEMPORANEIDADE 1561

“O MENINO QUE SOBREVIVEU”: O FENÔMENO HARRY POTTER NA ERA DIGITAL 1562

A NARRATIVA NO VIDEOGAME: LEITURAS EM CONFLITO 1569

IDENTIDADE E ALTERIDADE: QUANDO O LEITOR BRASILEIRO ENCONTRA REPRESENTATIVIDADE? .. 1583

NÃO VAI TER PROVA? COMO ASSIM? : ENSINO DE LITERATURA E MEDIAÇÃO DE LEITURA NO ENSINO MÉDIO 1603

A PRÁTICA DA LEITURA LITERÁRIA E O ENSINO NUMA PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR 1610

AS VOZES SILENCIADAS EM DESTAQUE NOS ROMANCES-REPORTAGEM: REFLEXÕES SOBRE OBRAS PREMIADAS NO JABUTI 1618

ESCRE(VIVÊNCIAS) DE DUPLA FACE: SUBJETIVIDADES E IDENTIDADES 1624

FRUIÇÃO NA RECEPÇÃO POÉTICA E OS IMPACTOS DA SONORIDADE NESSE PROCESSO 1632

LEITURAS QUE INSPIRAM: ANÁLISE DO USO DA LITERATURA NO PROJETO MULHERES INSPIRADORAS EM CEILÂNDIA - DF 1646

O PROFESSOR DE LITERATURA COMO MEDIADOR DA LEITURA LITERÁRIA 1658

LITERATURA E ESPIRITISMO: UMA ANÁLISE DE OBRAS PSICOGRAFADAS POR CHICO XAVIER 1669

SIMPÓSIO 29 – IDENTIDADES E ITINERÂNCIAS NO ROMANCE HISTÓRICO DE LÍNGUA PORTUGUESA: FORMA LITERÁRIA E MATÉRIA ÍNDICO-ATLÂNTICA 1678

A NARRATIVA HISTÓRICA EM ZULMIRA RIBEIRO TAVARES: “CORTEJO EM ABRIL” 1679

ISBN 978-85-64124-60-8

A ASCENSÃO DO FEMININO EM AGUALUSA E SARAMAGO: DUAS LÍDIAS REVOLUCIONÁRIAS NUM ATLÂNTICO TOTALITÁRIO 1691

PRESSUPOSTOS PARA SE LER OS ROMANCES DO CICLO DO CACAU, DE JORGE AMADO, COMO ROMANCES HISTÓRICOS 1701

AS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA NA FIGURA DOS PERSONAGENS-GUERRILHEIROS NA NARRATIVA "O LIVRO DOS RIOS" DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA 1715

NACIONALISMO E HIBRIDISMOS IDENTITÁRIOS NO ROMANCE HISTÓRICO *AREIAS DO IMPERADOR*: MULHERES DE CINZA DE MIA COUTO 1721

RACISMO E MISCIGENAÇÃO EM *TENDA DOS MILAGRES*: UM ROMANCE HISTÓRICO 1731

O ENTRELAÇAMENTO DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA EM *BOM DIA CAMARADAS* DE ONDJAKI 1741

O ROMANCE HISTÓRICO PÓS-COLONIAL: BASES A PARTIR DO ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL 1749

O TEMPO DOS FAVORES EM *RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAIAS CAMINHA*, DE LIMA BARRETO ... 1761

"COUSAS PASSADAS, COUSAS FUTURAS" – ARTICULAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E RELIGIÃO EM *ESAÚ E JACÓ* DE MACHADO DE ASSIS 1770

SIMPÓSIO 30 – ESTÉTICA, IDEOLOGIA E CLASSE TRABALHADORA 1778

A PECULIARIDADE DO ESTÉTICO NA APRESENTAÇÃO DA REALIDADE CONFIGURADA EM TERMOS HUMANOS 1780

TERRA COMO É TEU NOME? O BRASIL DE RAUL BOPP 1792

IMPOSIÇÃO IDEOLÓGICA DOS *THE MONEY MASTERS* À MASSA DOS TRABALHADORES 1806

SIMPÓSIO 31 – O PROBLEMA DO REALISMO LITERÁRIO EM CONTEXTO PERIFÉRICO .. 1816

MUNDO E OBRA LITERÁRIA: O TRABALHO E A POSSIBILIDADE DE REALISMO EM QUARUP, DE ANTONIO CALLADO, E OS RIOS PROFUNDOS, DE JOSÉ MARIA ARGUEDAS 1817

HIBRIDISMO DOS GÊNEROS E FICCIONALIZAÇÃO DA NARRATIVA EM *A VIAGEM DO ELEFANTE*, DE JOSÉ SARAMAGO 1824

S. BERNARDO, DE GRACILIANO RAMOS, COMO POESIA ÍNTIMA DA VIDA 1833

"A TRISTEZA DAS COISAS GRANDES E IRREMEDIÁVEIS": A MODERNIZAÇÃO CONTRADITÓRIA EM MALEITA, DE LÚCIO CARDOSO 1844

PARASITAS OU DONOS DO PODER 1852

SIMPÓSIO 33 – GÊNEROS ESPECULATIVOS E INTERFACES: REFLEXÕES SOBRE DISCURSO E IDENTIDADE NA ERA DIGITAL 1860

EDUCAÇÃO ON-LINE: REFLEXÕES SOBRE A IDENTIDADE DO SUJEITO APRENDIZ DE LÍNGUA INGLESA NO AVA 1861

ISBN 978-85-64124-60-8

ASPECTOS DO HORROR SOBRENATURAL NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: CINCO CRIANÇAS 1873

A (FORMA)AÇÃO DE PROFESSORES DE LÍNGUA INGLESA E SUAS IDENTIDADES EM TRÂNSITO: UM OLHAR MULTIFACETADO SOB O VIÉS DA SOCIEDADE LÍQUIDA 1880

SIMPÓSIO 34 – LITERATURA ITALIANA TRADUZIDA NO SISTEMA CULTURAL BRASILEIRO NO SÉCULO XXI: DO CÂNONE À MARGEM? 1893

A TRADUÇÃO COMENTADA DE QUANDO SI È CAPITO IL GIUOCO COMO OBJETO MEDIADOR ENTRE AS LITERATURAS ITALIANA E BRASILEIRA 1894

TRADUÇÃO COMENTADA DE LETTERE DALL'INDIA, DE FILIPPO SASSETTI: UMA VALORIZAÇÃO DA LITERATURA DE INFORMAÇÃO 1917

SIMPÓSIO 35 – BAIANIDADES: TERRITÓRIOS NO MUNDO 1930

INFERÊNCIAS E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS: UM OLHAR SOBRE AS PROPAGANDAS DOS CAMELÔS NUMA CIDADE DO SERTÃO DA BAHIA 1931

DISCURSOS ACERCA DA BAIANIDADE 1941

TERREIRO BATE FOLHA E NENGUA GUANGUASESE: REPRESENTAÇÕES DO CANDOMBLÉ CONGO-ANGOLA NA BAHIA 1951

AXÉ MUSIC OU MÚSICA DE AXÉ 1961

IDEOLOGIA, CORDEL E POLÍTICA 1973

IDENTIDADE AFRO-BAIANA EM CONTOS DE MESTRE DIDI 1983

EXU BAIANO DE ONTEM E DE HOJE: OLHANDO COM EDISON CARNEIRO 1990

UMA CENA DA ESCRITA BAIANA: PERSPECTIVAS E CONCEPÇÕES 2008

A BAHIA CACAUEIRA: IMAGENS IDENTITÁRIAS E REALIDADES SÓCIO-CULTURAIS 2015

PROFUSÃO E REPRESSÃO DAS MANIFESTAÇÕES AFROS NO SÉCULO XIX: DO BATUQUE AO "SAMBA" 2028

A BAHIA NA ROTA PÓS-COLONIAL: A POESIA DE SOSÍGENES COSTA 2042

SALVADOR E SUAS RAÍZES MULTIÉTNICAS: UM ESTUDO ONOMÁSTICO DOS FUNDADORES DA CIDADE 2048

RUPTURA E NÓ: MATERNIDADE E IDENTIDADE NA OBRA *AS DOZE CORES DO VERMELHO* DE HELENA PARENTE CUNHA 2059

SIMPÓSIO 37 – ESTUDOS FORMALISTAS DAS LÍNGUAS NATURAIS 2067

O COMPLEMENTO DATIVO EM LIBRAS E A INTERLÍNGUA DO SURDO APRENDIZ DE PORTUGUÊS L2 2068

A REFLEXIVIDADE/RECIPROCIDADE NA LÍNGUA DE SINAIS BRASILEIRA 2085

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 39 – LITERATURA CONTEMPORÂNEA E CRÍTICA DO EXÍLIO..... 2097

DORA RIBEIRO: ESBOÇO DA VIDA E OBRA 2098

PELAS MARGENS: REPRESENTAÇÕES DO EXÍLIO E DA ERRÂNCIA EM MILTON HATOUM.....2119

MULHERES AUTORAS NA TRADIÇÃO DO COMO E POR QUE ESCREVO 2128

O ROMANCE DEUS DE CAIM COMO DESAFIO AO CONCEITO DE MÍMESIS NO SÉCULO XX 2135

ENEIDA, A GENESE ROMANA: UM ESTUDO ATRAVÉS DA POÉTICA DA DIVERSIDADE DE ÉDOUARD GLISSANT 2143

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 1 – MULHER E LITERATURA: VOZES SILENCIADAS, MISOGINIA E NOÇÕES DE IDENTIDADE

ISBN 978-85-64124-60-8

A VIOLÊNCIA DO DISCURSO FEMININO RETIDO EM LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Luciana Genevan da Silva Dias FERREIRA (PUC MINAS/ BH)
E-mail: luciana2706diasferreira@gmail.com

RESUMO

Elaborações da linguagem ficcional que captam instantes fragmentados de episódios narrados com intensidade e tensão, contos escritos por Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge, escritoras lusófonas, oportunizam uma abordagem crítica sobre discursos e espaços femininos enunciados e encenados na literatura de língua portuguesa do final do século XX. Analisam-se, neste estudo, os contos denominados "I Love my Husband", contido em **O calor das coisas** (1980), de Piñon, "A casa dos mastros", conto homônimo dessa obra ficcional de Amarílis, e "Marido", narrativa presente na obra **Marido e outros contos** (1997), de Jorge. Essas três autoras, por meio da ficção, promovem diálogos entre questões sociais, políticas e históricas bem como decorrentes implicações tanto de discursos (não) produzidos quanto de espaços (não) ocupados pelo feminino nesses contextos, por causa do silenciamento e da invisibilidade da mulher. Essas narrativas, escritas por penas femininas lusófonas, revelam contextos que, vivenciados por personagens ficcionais, marcam a presença de violência ideológica e também física no cotidiano da mulher, bem como na literatura de autoria feminina. A pesquisa em torno de narrativas ficcionais curtas, escritas por mulheres, justifica-se por analisar, a partir da confluência dos estudos históricos, sociológicos e literários, a construção de discursos e de espaços sobre/para o feminino, buscando pontos de interseção entre forma e conteúdo, por meio de recursos literários de contos que narram a violência do discurso feminino retido. Estudar as personagens femininas, em seu potencial de protagonistas (in)conformadas com o ambiente de atuação, possibilita uma analogia entre subjetividade e coisificação do feminino. O embasamento teórico do trabalho pauta-se, principalmente, em Simone de Beauvoir (1970), sobre o feminino, em Gayatri Spivak (2010), sobre a representação da subalternidade, em Pierre Bourdieu (2002) sobre a violência.

***PALAVRAS-CHAVE**: FEMININO. SILENCIAMENTO. VIOLÊNCIA.*

INTRODUÇÃO

Elaborações da linguagem ficcional que captam instantes fragmentados de episódios narrados com intensidade e tensão, contos escritos por Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge, escritoras lusófonas, oportunizam uma abordagem crítica sobre discursos e espaços femininos enunciados e encenados na literatura de língua portuguesa do final do século XX[1]. As obras literárias, objetos deste estudo[2], denominam-se **O calor das coisas** (1980), de Nélida Piñon, **A casa dos mastros** (1989), de Orlanda Amarílis, **Marido e outros contos** (1997), de Lídia Jorge. Dentre os contos que compõem cada uma das três coletâneas, serão enfatizados "I Love

1 Os nomes das três escritoras disponibilizam-se nesta ordem por conta das datas de publicação das obras ficcionais objetos desta pesquisa que se apresentam em ordem crescente: O calor das coisas (1980), de Nélida Piñon, A casa dos mastros (1989), de Orlanda Amarílis, Marido e outros contos (1997), de Lídia Jorge.

2 Este trabalho apresenta reflexões iniciais de minha Tese de Doutorado ainda em elaboração, no Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

ISBN 978-85-64124-60-8

my Husband", contido em **O calor das coisas** (1980), de Piñon, "A casa dos mastros", conto homônimo dessa obra ficcional de Amarílis, e "Marido", narrativa presente na obra **Marido e outros contos** (1997), de Jorge.

Essas três narrativas ficcionais, escritas por uma brasileira, uma cabo-verdiana e uma portuguesa, promovem discussões e reflexões sobre paradigmas sociais construídos por culturas androcêntricas, que pontuam condutas, convicções e hábitos que concebem o feminino como subordinado ao masculino e, sendo assim, naturalizam a violência contra a mulher, o que, por conseguinte, gera uma cultura de indulgência com este tipo de violência. A violência contra a mulher tangencia o abjeto. Essa circunstância de abjeção desorganiza a subjetividade feminina que precisa constantemente ser repensada. A ficção é uma dentre as possibilidades de se refletir sobre a violência real (abjeta) contra a mulher, pois o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, isto é, o fictício repete a realidade de modo a encenar o que é representado no mundo (ISER, 2002).

Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge, por meio da ficção, promovem diálogos entre questões sociais, políticas e históricas bem como decorrentes implicações tanto de discursos (não) produzidos quanto de espaços (não) ocupados pelo feminino nesses contextos, por causa do silenciamento e da invisibilidade da mulher. Essas narrativas, escritas nas décadas finais do século XX, por penas femininas lusófonas, revelam contextos que, vivenciados por personagens ficcionais, marcam a presença de violência ideológica e também física no cotidiano da mulher, bem como na literatura de autoria feminina.

A lusofonia se configura, neste trabalho, como comarca desterritorializada que estabelece o elo entre as obras de Piñon, Amarílis e Jorge, já que a língua portuguesa, imposta pelo colonizador europeu, institui, na diferença, identidades entre Portugal, Brasil e Cabo Verde, aquele, explorador, e estes, colônias (DELEUZE; GATTARI, 1972). A língua torna-se um espaço constituído de palavras que circulam no idioma, o qual abarca literaturas, transbordando-as (LUDMER, 2010). Para Benjamin Abdala Júnior (2003, p. 111), "a própria veiculação linguística em português é base contextual para uma atualização diferenciada, quando os textos veiculados são objeto de apreensão e de transformação em cada país".

Ressalta-se, no entanto, que apesar de haver, conforme Abdala Júnior (1989, p. 16), "uma campo comum de contatos entre esses sistemas literários nacionais que [enredam] historicamente constantes semelhanças da série ideológica", os caracteres de subjetivação e de submissão femininos diferem-se em decorrência dos contextos sociais, políticos, históricos, culturais e econômicos de cada país: Portugal, Brasil e Cabo Verde. Enquanto em Portugal, país inserido no contexto ocidental europeu, há uma perspectiva, conforme assinala Michel Foucalt (1994b), vinculada à ótica greco-romana, que ecoa mesmo (ainda) no século XX, segundo a qual o feminino subordina-se ao poder do outro (pai, marido, tutor), em países colonizados como Brasil e Cabo Verde a ideologia patriarcal se alia à opressão imposta pelo colonialismo.

O Brasil, no entanto, à época em que se contextualizam as obras literárias em pauta nesta pesquisa, mais distante do subjugo lusitano, já que se torna independente de Portugal no primeiro quarto do século XIX, passava por um momento de extrema violência decorrente do regime militar que se estendeu entre os anos de 1960, 1970 e metade de 1980. Já Cabo Verde, país insular, torna-se independente da opressão portuguesa apenas no último quarto do século XX, portanto, em 1989, o país ainda está se elaborando como emancipado. Esses vínculos históricos entre os três países estabelecem tanto laços quanto nós em espaços literários de escritas de mulheres, podendo implicar em maior ou menor grau de silenciamento feminino, bem como de retenção discursiva.

Alinham-se, porém, essas escritas de mulheres por narrar histórias cuja temática aborda a violência sofrida por personagens femininas subalternas em espaços domésticos periféricos. A subalternidade do feminino é uma questão cara a Gayatri Chakravorty Spivak (2010), pois

ISBN 978-85-64124-60-8

segundo essa teórica "a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero" (SPIVAK apud ALMEIDA, 2010, p. 14-15). Sendo assim, essas três intelectuais assumem a tarefa de escrever sobre o feminino, mostrando, por meio da ficção, o silenciamento da mulher em espaços continentais e insular diversos, os quais convergem para periferias.

Essas figuras femininas se constituem como seres ficcionais que não possuem representação política tampouco legal nesses espaços, por isso são privadas da possibilidade de se tornarem integrantes do estrato social dominante. Além disso, configuram-se, também, como protagonistas cujo caráter dialógico na fala é ausente, sendo esse mais um aspecto da subalternização (SPIVAK, 2010).

Às semelhanças da temática e dos elementos narrativos dos três contos, soma-se a possibilidade de criar, na ficção escrita por mulheres-intelectuais, espaços e condições para falar da (ou pela) mulher subalterna, já que segundo Spivak: "O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à 'mulher' como item respeitoso nas listas de prioridades globais". (SPIVAK, 2010, p. 126, grifos da autora). Desse modo, a língua portuguesa, a autoria de gênero feminino, o conteúdo temático da violência e a forma literária do gênero conto unem essas três obras ficcionais: **O calor das coisas** (1980), de Nélida Piñon, **A casa dos mastros** (1989), de Orlanda Amarílis, **Marido e outros contos** (1997), de Lídia Jorge.

A partir dessas narrativas ficcionais curtas, de autoria feminina, analisa-se a construção de discursos e de espaços sobre/para o feminino, buscando pontos de interseção entre forma e conteúdo, por meio de recursos literários de contos que narram a violência do/no discurso feminino retido. Estudar as personagens femininas, em seu potencial de protagonistas (in)conformadas com o ambiente de atuação, possibilita uma analogia entre subjetividade e coisificação do feminino.

Além disso, essas obras de Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge suscitam análise crítico-literária que dialoga com outras áreas do conhecimento, sendo relevante uma pesquisa que traga à discussão questões sociológicas, políticas e históricas, buscando compreendê-las a partir dos pressupostos de seu gênero textual e das circunstâncias contextuais de sua produção. Além de possibilitar, conforme Spivak (2010, p. 66), reflexão teórica sobre a "imagem da mulher" e o silêncio do feminino, assinalados por mulheres-intelectuais.

VOZES FEMININAS RETIDAS

Narrativas ficcionais curtas, os contos de Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge, intitulados, respectivamente, "I Love my Husband", "A casa dos Mastros" e "Marido", questionam as narrativas ocidentais que estabelecem o masculino como centro da cultura, ao articularem as diferenças de gênero como categoria de análise histórica e a heterogeneidade de vozes configuradas na tessitura literária. Soma-se, ao conteúdo recalcitrante, a forma literária, pois são narrativas que se distanciam dos cânones convencionados pelo Ocidente.

Os contos "I Love my Husband", "A casa dos Mastros" e "Marido" foram escritos nas últimas décadas do século passado, por Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge, respectivamente, e enunciam histórias de personagens protagonistas que representam mulheres que foram criadas e educadas de acordo com os padrões rígidos das sociedades patriarcais lusófonas do século XX. Mas as autoras conseguem pontuar, por meio de construções discursivas, o plurilinguismo (BAKTHIN, 1993) nas narrativas, para questionar o paradigma de dominação masculina vigente nas sociedades da época e que se estende aos nossos dias, tornando-se relevante a análise crítica dessas obras.

ISBN 978-85-64124-60-8

Nas ficções em análise, destacam-se características do feminino construídas conforme uma ideologia de submissão da mulher, que vigorou em espaços ocidentais durante todo o século XX e se estende até a atualidade. As três escritoras, no entanto, apresentam críticas a essa configuração ideológica de submissão feminina, ao abordar personagens femininas que têm discursos retidos por estratégias narrativas do gênero literário denominado conto, demonstrando a violência não só contra a mulher, mas também contra o direito de fala desses sujeitos.

Sobre supostas passividade e submissão do feminino, observadas nos contos em análise, por meio das personagens que encenam as esposas, em "I Love my Husband" e em "Marido", e da personagem que representa uma possível futura esposa, em "A casa dos Mastros", recorreu-se à abordagem de Simone de Beauvoir, que explica, na obra O Segundo Sexo: fatos e mitos (1970), a provável constituição dessa categoria nas obras ficcionais, ao pontuar que, na sociedade, o feminino é constituído conforme ideologia dominante masculina, como se vê na afirmativa seguinte:

> na mulher há, no início, um conflito entre a sua existência autónoma e o seu 'ser-outro'; ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia. (BEAUVOIR, 1970, p. 22, grifos da autora).

As personagens que encenam as esposas, nos contos de Pinõn e Jorge, e futura esposa, na narrativa de Amarílis, protagonistas das ficções em análise, simbolizam a submissão da mulher ao marido ou ao pai, em sociedades patriarcais. Enquanto a personagem que encena a esposa em "I Love my Husband" não consegue conversar com o marido, pois ele não considera suas questões individuais relevantes, Violete, protagonista de "A casa dos Mastros", é abandonada pelo noivo ao expor suas questões pessoais, e, por sua vez, Lúcia, a porteira do conto "Marido", espera emudecida, diariamente, o retorno do esposo à casa, rezando, por temer que ele chegue alcoolizado e violento. Todas sofrem a violência ideológica, mas as personagens Violete e Lúcia também sofrem a violência física.

Por meio dos campos semânticos dos sintagmas verbais, grunhir e vociferar, em "I Love my Husband", devorar e castigar, em "A casa dos Mastros", e proteger e abafar, em "Marido", de Lídia Jorge, evidencia-se o feminino como o espaço da submissão, isto é, o espaço saturado de violência mascarada de normalidade. No espaço-temporal cotidiano, as personagens femininas, representadas nos contos, sofrem restrições impostas pelos outros, sobretudo, limitações de palavras, ou seja, discursos retidos, fragmentados, silenciados, característicos do gênero literário conto, porque em contos há compressão/ retenção dos fatos narrados (CORTÁZAR, 2006). A esposa inominada do conto "I Love my Husband" demonstra alguns questionamentos quanto à condição estabelecida para a mulher no casamento, mas não rompe com essa condição efetivamente, a não ser por meio de devaneios. Violete, personagem que não se casa, sofre as consequências e violências de permanecer solteira. E Lúcia, por sua vez, silencia-se.

A instância narrativa, em "Marido", acentua o caráter de sujeição de Lúcia, consequentemente do feminino na obra, ao caracterizá-la como doce e ao assinalar que ela perdeu a doçura "sem o mostrar, exactamente porque era doce" (JORGE, 1998, p. 17) quando notou que os habitantes do prédio onde reside e trabalha criticavam a conduta do marido. A partir do momento em que os vizinhos interferem em sua vida conjugal, a porteira isola-se, afasta-se deles, porque a queriam orientar. A personagem Lúcia encena o feminino oprimido. A porteira não considera a possibilidade de uma separação, por isso contenta-se (em tese) com a manutenção do casamento, exaltando o marido e relevando seu comportamento quando está

ISBN 978-85-64124-60-8

embriagado, conforme se observa no trecho que segue: "[...] fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há", (JORGE, 1998, p. 19). Já a esposa de "I Love my Husband", apesar de ensaiar tentativas de diálogos com o marido, não consegue alterar o seu lugar de submissão feminina, como se verifica no trecho que segue: "Empenho-me em agradá-lo, ainda que sem vontade às vezes [...] (PIÑON, 1980, p.67). E Violete, apesar de não se casar, não sofrendo, portanto, as violências decorrentes do casamento, tolera, ainda assim, o subjugo patriarcal.

Lúcia convive com a violência para se livrar de possíveis agressões, esconde-se do marido nas noites em que ele chega ébrio e grita pelo nome dela enquanto a procura pela casa, antes de adormecer, consoante se verifica no excerto que segue: "com as pernas abertas, caía no chão, perdia a rigidez das pernas e dormia, no meio da casa para onde ela voltava (JORGE, 1998, p. 20). Também a esposa do conto "I Love my Husband", desde o nascimento, vive sob a égide da opressão masculina (BOURDIE, 2002). Primeiramente, até o casamento, ela vive sob o domínio do pai; depois do casamento, ela vive sob o domínio do marido. Ela jamais teve autonomia ou liberdade durante sua vida. Do mesmo modo, Violete sofre as consequências do sistema patriarcal, sendo abusada pelo próprio pai.

O silêncio da personagem Lúcia e as poucas palavras proferidas ao marido pela esposa de "I Love my Husband" e por Violete aos demais personagens de "A casa dos Mastros" são estratégias que as autoras utilizam para pontuar o discurso feminino retido. O feminino, em Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge, é um conceito que rompe com as definições semânticas de fragilidade e emotividade, pois apesar de as autoras construírem-no conforme campos semânticos de dominação masculina, as personagens libertam-se da opressão, uma por meio do devaneio, outra por meio da leitura e outra por meio da morte.

Quanto à forma, na linguagem narrativa, o feminino, em "I Love my Husband", de Piñon, seria invocado por vozes sociais presentes na ficção que questionam a condição da mulher, por meio da língua do dominador. Em "A casa dos mastros", de Amarílis, comprimem-se forma linguística e conteúdo, representados inclusive pelo nome da protagonista, que tem em seu radical a violência escrita, {Viol-}, Violete/ violência, etmologicamente, do latim *violentia* (RESENDE, 1996). Em "Marido"*,* obra de Jorge*,* o feminino é trazido por meio da oração explodida e oralizada, que pontua a insubmissão.

Os contos "I Love my Husband", de Nélida Piñon, "A casa dos mastros", de Orlanda Amarílis, e "Marido"*,* de Lídia Jorge, sinalizam a violência como componente temático e estético dos textos, cujas formas provocam, denunciam e promovem estranheza e embaraço, porque, ao mesmo tempo e paradoxalmente, rompem e também reforçam o senso comum que considera o casamento como um espaço de relações familiares e de violência. As três obras ficcionais abordam a violência simbólica (BOURDIE, 2002), mas se duas, "A casa dos mastros" e "Marido", de Amarílis e Jorge, respectivamente, explicitam a violência física, outra, "I Love my Husband", evidencia a violência ideológica.

Desse modo, a estética da violência não tem, nesses contextos ficcionais, caráter laudatório, mas crítico. Pode se verificar uma estética da violência, nos três contos, devido ao processo segundo o qual a violência é assinalada textualmente, um por trazer o título, construído por meio de um anglicismo, ou seja, a língua do outro, a linguagem do outro, o discurso do 'estrangeiro' (do dominador); outro por trazer a violência no nome da protagonista, e, ainda, outro por meio da estrutura formal que configura o texto em forma de oração, mas rasurada. Percebe-se que há uma importante pista dada ao leitor: a subversão da linguagem por meio da própria linguagem em todos os três textos ficcionais. A estética da violência configura-se, ainda, por meio de escolhas lexicais de vocábulos que pertençam ao campo semântico que remete à violência e do tema, esses elementos que manifestam um sentimento estético.

ISBN 978-85-64124-60-8

A violência se estabelece como categoria central na composição dos contos. As três narrativas deslocam o feminino do canto, isto é, do espaço periférico do contexto social para o centro do enredo. Isso demonstra a mudança do foco narrativo que, por muito tempo, visou a figura do dominador (masculino), e agora dirige o olhar para o feminino. As autoras desenvolvem estratégias textuais que permitem esse trânsito, a começar pelos títulos, sendo que dois focalizam a personagem masculina, mas com enredos que se centram nas femininas, outro evidencia um espaço *a priori* feminino, a casa, mas o caracteriza com um qualificador masculino "dos mastros", e, ainda assim, apesar de a casa ser dos mastros, a protagonista é feminina. Subvertem, desse modo, os três contos, a supremacia masculina no contexto ficcional.

O contexto de violência em que as personagens femininas estão inseridas pontua as estruturas de dominação que são, conforme Bourdieu (2002), produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições como Família, Igreja, Escola, Estado. A contribuição dessas instituições na reprodução de atos violentos evidencia-se, nas ficções em pauta, principalmente por meio da figura do marido, que representa a instituição familiar, e por meio da ideologia da Igreja católica, segundo a qual o casamento é indissolúvel, ainda que se configure como espaço de reprodução de violência.

Pierre Bourdieu (2002) afirma que uma relação desigual de poder comporta uma aceitação dos grupos dominados, não sendo necessariamente uma aceitação consciente e deliberada, mas principalmente de submissão pré-reflexiva. As protagonistas dos contos em análise estão incluídas, como mulheres, no próprio objeto que não conseguem apreender: a dominação masculina, conforme se verifica no fragmento seguinte, retirado do conto "Marido": "Pensou como, para além do sacramento, seria triste a vida de porteira sem um marido [...]" (JORGE, 1998, p. 17). E ainda pode-se verificar a dominação masculina em um trecho extraído do conto "I Love my Husband", conforme segue: "As palavras do homem são aquelas de que deverei precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível com o meu destino, capaz de arruinar meu casamento" (PIÑON, 1980, p. 65). As personagens protagonistas de ambas as ficções reproduzem modelos de pensamento que são, eles próprios, produtos da dominação masculina.

As marcas culturais das relações de poder concebem o masculino e o feminino, objetiva e subjetivamente, por meio de dicotomias e oposições arbitrárias. A divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) se faz segundo um jogo enraizado numa topologia sexual do corpo socializado (BOURDIEU, 2002). Lídia Jorge marca, no conto em pauta, os lugares masculinos e femininos quando pontua o pensamento de Lúcia, que repete o senso comum sobre o espaço do homem no lar e na sociedade, conforme se lê no fragmento que segue:

> E quem atarrachava as lâmpadas do tecto? Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carro com dois tiros para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando avariava, reclamava o criado com voz grossa quando saíam a comer caracóis à beira-mar? Quem enfrentava os polícias quando na estrada faziam paragem? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? Quem? Quem? (JORGE, 1998, p. 18).

A narradora, imediatamente após esses questionamentos levantados pela porteira, revela uma crítica a esse posicionamento ideológico que considera a figura masculina indispensável na vida de uma mulher, quando afirma ironicamente: "Que papel imprescindível,

ISBN 978-85-64124-60-8

que pessoa necessária na vida da porteira" (JORGE, 1998, p.18). E, posteriormente a essa crítica sutil, retoma o pensamento de Lúcia, que agora marca o lugar do feminino no lar e na sociedade, conforme segue: "Ela é que o vestia, ela é que determinava a comida, ela é que o mandava pôr os pregos, ir buscar os pombos, alimentar os pombos. [...] E podia entregar-se à devoção" (JORGE, 1998, p. 19).

Também Nélida Piñon busca manter, de modo crítico, porém sutil, a falsa simetria da relação entre o marido e a mulher quando encena, na ficção, o comportamento da protagonista que tenta se "convencer" de que está sendo egoísta em ter perturbado a noite do marido. Ela, então, busca a resignação:

> Para esconder minha vergonha, trouxe-lhe café fresco e bolo de chocolate. Ele aceitou que eu me redimisse. Falou-me das despesas mensais. Do balanço da firma ligeiramente descompensado, havia que cuidar dos gastos. Se contasse com a minha colaboração, dispensaria o sócio em menos de um ano (PIÑON, 1980, p. 63).

O lar e a igreja são espaços que reiteram a condição de submissão do feminino. Devoção, silenciamento e escuridão são formas pelas quais o corpo se submete e se torna, ao mesmo tempo, tão útil e sujeitado (FOUCAULT, 1977). O corpo foi dobrado pelo poder, através de várias técnicas de dominação, nesses casos pela dominação religiosa, marital e paterna que levavam a porteira a ficar "acocorada no trono do pombal" (JORGE, 1998, p. 18), a esposa de "I Love my Husband" a buscar refúgio em um tempo e em um espaço de devaneio, e Violete a devorar romances. Esse tipo de situação, vivenciada pelas três protagonistas, retrata a dominação masculina, que seria, para Bourdieu (2002), uma forma particular de violência simbólica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temática da violência contra a mulher foi observada, neste trabalho, por meio de análise de textos literários curtos. A investigação em torno da forma e do conteúdo dos contos "I Love my Husband", de Piñon, "A casa dos mastros", de Amarílis, e "Marido", de Jorge buscou subsídios para defender que esses discursos, escritos por penas femininas, retidos e fragmentados, aproximam-se porque apresentam forma comprimida de narrar e conteúdo prensado, configurando-se, assim, em retenção da forma e do conteúdo, porque textos femininos sobre a violência.

Os contos de Piñon, de Amarílis e de Jorge suscitam discursos femininos retidos e fragmentados, os quais expressam, no mínimo, duas histórias: de mulheres vítimas de violências simbólica e física, mas, sobretudo, de mulheres mártires do discurso interrompido e do silenciamento. Defende-se, por isso, que a forma comprimida de narrar abarca um conteúdo prensado.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política**. São Paulo: Ática, 1989.

ABDALA JUNIOR. **De voos e ilhas: literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Gênero, identidade, diferença**. In: Aletria: Revista de Estudos Literários. Belo Horizonte, v. 9, n. 1. 2002. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1301. Acesso em 12 de fevereiro de 2015.

AMARÍLIS, Orlanda. **A casa dos mastros: contos caboverdianos**. Linda-a-Velha: ALAC (COL. Africana), 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **O discurso no romance**. In: Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. Trad. Aurora Bernadini et al. São Paulo: Hucitec, 1993, p.71-163.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo. Fatos e Mitos**, vol. I. Trad. Sérgio Milliet, 4ª ed., São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2002.

CORTÁZAR, Júlio. **"Alguns aspectos do conto".** Valise de Cronópio. Ed. Perspectiva, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: o uso dos prazeres**. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: relógio d'Água, 1994b. v. 2.

ISER, Wolfgang. **Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional**. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). Teoria da literatura em suas fontes, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.

JORGE, Lídia. **Marido e outros contos**. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. Tradução de Flávia Cera. In: Sopro panfleto político-cultural, nº 20, janeiro de 2010. Disponível em: http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html Acesso em fevereiro de 2018.

PIÑON, Nélida. **O calor das coisas: contos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RESENDE, Antônio Martinez de. **Latina essentia: preparação ao latim**. 2. ed. rev. aum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

A VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E A CRÍTICA SOCIAL PRESENTES NA PRODUÇÃO POÉTICA SANTOMENSE DE AUTORIA FEMININA

Susane Martins Ribeiro SILVA (UEMA)
E-mail: susane.m.ribeiro@gmail.com

RESUMO

Marcada pela diversidade e pelos aspectos relacionados ao modo de vida insular dos países africanos, a poesia santomense, que aborda situações sociopolíticas como também o papel do indivíduo na sociedade atual, além da violência e do preconceito, ganha destaque no âmbito da produção literária africana em língua portuguesa, principalmente no que diz respeito à produção poética de autoria feminina. Nessa perspectiva, diversas autoras usam seus poemas para denunciar tais problemas, sem deixar de lado o lirismo. Dentre essas, estão Alda do Espírito Santo, cujas composições são marcadas pela luta, resistência e liberdade do povo; Conceição Lima, que em seus versos, principalmente na obra *A dolorosa raiz do micondó*, destaca a escravidão, a repressão e as humilhações sofridas pelo povo santomense; Manuela Margarido, que de forma sutil, apresenta uma poesia mais intimista, marcada pela angústia e pelo medo; e Olinda Beja, que aborda o conflito e a violência do mundo colonizador, além de propor, em seus versos, a reanimação das origens, como é percebido em *Aromas de Cajamanga*. Além destas, outras poetisas dão ênfase a essas abordagens, dando margem para estudos semelhantes.

***PALAVRAS-CHAVE**: POETISAS SANTOMENSES. LITERATURA NACIONAL. POESIA SOCIAL. ÁFRICA. DIVERSIDADE.*

INTRODUÇÃO

A produção literária em São Tomé e Príncipe está ligada diretamente à escrita poética. Essa criação, por sua vez, é caracterizada pelas formas livres e por abordar, além do modo de vida insular, o papel do sujeito santomense e as marcas da história deste país. Considerar essas características é de fundamental importância para o poeta, pois, através disso, o artista valoriza a sua cultura e permite a prevalência de sua identidade.

E é através destas qualificações que as poetisas santomenses atribuem suas composições. Apesar de apresentarem cada uma à sua maneira, cada uma o seu estilo, a produção poética de autoria feminina evidencia ideias relacionadas à violência imposta pelo colonizador português, à vida frágil que, apesar das dificuldades do dia a dia, torna-se resistente; à preservação da identidade cultural, seja no uso de palavras de idiomas locais, seja na descrição de costumes e, é claro, do papel da mulher santomense.

É considerado escasso o estudo da produção poética santomense de autoria feminina. Apesar de a produção poética santomense ter grandes representantes como António Almada

ISBN 978-85-64124-60-8

Negreiros[3] e Caetano de Costa Alegre[4], as poetisas santomenses ganham lugar e prestígio, pela preocupação em abordar temas relacionados ao povo de São Tomé e Príncipe e também pelo fato de se tratar de uma literatura genuinamente africana.

Apreciam-se neste estudo composições poéticas de quatro poetisas santomenses contemporâneas que, por sua vez, estão inseridas em livros publicados de notoriedade significativa, associados à valorização da identidade nacional, bem como carregam traços de crítica social. A seleção da coletânea dá-se pelo interesse em apresentar ao público uma produção literária africana pouco discutida no ambiente acadêmico.

Tal estudo tem como principal proveito ascender o interesse pela leitura e análise da obra das autoras supracitadas, levando em consideração a riqueza dessas produções e, ainda, promover o trabalho dessas autoras, afinal suas produções são uma forma de conhecer a cultura e a identidade de São Tomé e Príncipe.

A POESIA SANTOMENSE DE AUTORIA FEMININA

A produção literária santomense é significativa, o que não se pode dizer dos estudos acerca dessa produção, justamente por se tratar de uma literatura pouco discutida no âmbito acadêmico. Ainda, algumas mulheres ganham notoriedade nessa produção, pois tratam de diversas abordagens, muitas delas relacionadas a temas que englobam discussões sociais.

Tais temas abordados por elas vão desde o modo de vida insular, a forma como o indivíduo santomense vive frente às mazelas da vida, como também usufruem do papel da poesia em denunciar os problemas sociais encontramos neste país.

Para este artigo, foram selecionadas quatro poetisas que trazem em suas obras algum tipo de crítica social, como também a valorização da identidade nacional. São elas: Alda do Espírito Santo, Conceição Lima, Manuela Margarido e Olinda Beja.

ALDA DO ESPÍRITO SANTO

Nome intensamente relacionado à consolidação da cultura santomense, Alda do Espírito Santo[5] eleva sua crítica ao colonialismo, bem como aos direitos do colonizado. Trata com sutileza a natureza vibrante, canta em seus versos a beleza de seu país, seus costumes e crenças. Valoriza suas origens enfatizando o dia a dia de seu lugar e sua gente. Além disso, trata com veemência as mulheres de seu país: seu trabalho, força e dedicação à família, com voz de luta pela liberdade de viver e pensar.

Sob todos esses aspectos, sem deixar de lado outras obras de sua autoria, *É nosso o solo sagrado da terra*[6] destaca-se por englobar tais perspectivas supracitadas, com poemas que primam tanto pela valorização da terra quanto pelo papel da mulher na sociedade. Ao ler as

3 1868-1939. Escritor português que viveu por muito tempo em São Tomé e Príncipe, escreveu um livro de poemas relacionado à ilha, denominado Equatoriaes, publicado em 1896, considerado a primeira obra literária relacionada ao país.

4 1864-1890. Escritor santomense, cuja obra é considerada um marco da literatura santomense nos fins do século XIX.

5 1926-2010. Foi ministra da Educação e da Cultura de São Tomé e Príncipe, além de ser a autora do Hino Nacional Santomense, sob o título Independência Social.

6 Livro de poesias publicado em 1978.

ISBN 978-85-64124-60-8

composições deste título, percebe-se que os poemas dialogam entre si, encantando e surpreendendo o leitor.

Valorizando sua cultura e, ao mesmo tempo, convocando suas conterrâneas para lutar pela preservação de sua cultura, o poema *Às mulheres de minha terra* é aparentemente considerado um clamor às mulheres santomenses, para que a cultura deste país não se perca, como é percebido nos primeiros versos do poema:

> Irmãs, do meu torrão pequeno
> Que passais pela estrada do meu país de África
> É para vós, irmãs, a minha alma toda inteira
> — Há em mim uma lacuna amarga —
> Eu queria falar convosco no nosso crioulo cantante
> Queria levar até vós, a mensagem das nossas vidas
> Na língua maternal, bebida com o leite dos nossos primeiros dias
> Mas irmãs, vou buscar um idioma emprestado
> Para mostrar-vos a nossa terra
> O nosso grande continente,
> Duma ponta a outra.
> Queria descer convosco às nossas praias
> Onde arrastais as gibas da beira-mar
> Sentar-me, na esteira das nossas casas,
> Contar convosco os dez mil réis
> Do caroço vendido
> (SANTO, 1978, p. 81)

Percebe-se a preocupação em manter viva sua cultura, ao pronunciar o fato de publicar seu poema em outro idioma (não o fazendo utilizando sua língua materna). Expondo isso, é notório seu apego pelo povo de tua terra, o mesmo sentimento demonstrado e sentido em *Meu povo, meu poema*, de Ferreira Gullar: o amor pela nação, onde indivíduo e pátria tornam-se elemento único.

Considera-se a identidade de seu povo, a luta em mantê-la. Evidenciam-se, ao longo deste mesmo poema, as atividades provenientes da exploração dos produtos naturais, além da culinária e, com isso, preservar as belezas da ilha.

> Uma conversa longa, irmãs.
> Vamos juntar as nossas mãos
> Calosas de partir caroço
> Sujas de banana
> “Fermentada” no “macucu”
> Na nossa cozinha
> De “vá plegá”…
> A nossa terra é linda, amigas
> E nós queremos
> Que ela seja grande...
> Ao longo dos tempos!...
> Mas é preciso, Irmãs
> Conquistar as Ilhas inteiras
> De lés a lés.
> Amigas, as nossas mãos juntas,
> As nossas mãos negras
> Prendendo os nossos sonhos estéreis

ISBN 978-85-64124-60-8

Varrendo com fúria
Com a fúria das nossas “palayês”
Das nossas feiras,
As coisas más da nossa vida.
Mas é preciso converser
Ao longo dos caminhos.
Tu e eu minha irmã.
É preciso entender o nosso falar
Juntas de mãos dadas,
Vamos fazer a nossa festa...! (…)
(SANTO, 1978, p. 82)

Ainda, percebe-se a crítica feita pela poetisa com relação às marcas da colonização e a violência imposta pelo colonizador português. O retrato dessa tirania é notório no poema *Construir*, onde os sentimentos de raiva e tristeza mesclam frente à repressão:

Construir sobre a fachada do luar das nossas terras
Um mundo novo onde o amor campeia, unindo os homens
de todas as terras
Por sobre os recalques, os ódios e as incompreensões,
as torturas de todas as eras.
É um longo caminho a percorrer no mundo dos homens.
É difícil sim, percorrer este longo caminho
De longe de toda a África martirizada.
Crucificada todos os dias na alma dos seus filhos.
É difícil sim, recordar o pai esbofeteado
pelo despotismo dum tirano qualquer,
a irmã violada pelo mais forte, os irmãos morrendo nas minas
Enquanto os argentários amontoam o oiro.
É difícil sim percorrer esse longo caminho
Contemplando o cemitério dos mortos lançados ao mar
(…)
(SANTO, 1978, p. 65)

Visível que o sentimento de revolta não se limita tão somente ao povo santomense, mas de toda a África, levando em consideração tinham essa realidade comum: a força bruta, a imposição violenta frente ao povo colonizado, o destino final deste povo cuja cultura foi quase brutalmente extinta pelo colonizador europeu.

A valorização da identidade nacional estende-se a todo o continente maltratado pelo colonizador, onde aqueles que faleciam durante a viagem em navios negreiros com destino a outras colônias eram jogados insanamente ao mar, apesar de ser referenciado no poema como um imenso cemitério, o mar transmite esperança para o povo da ilha.

O mar, elemento tão comum na literatura de países africanos insulares é descrito como elemento fundamental na vida deste povo. Visto não só como um elemento da natureza, mas um viés de perspectiva e futuro.

ISBN 978-85-64124-60-8

CONCEIÇÃO LIMA

Considerada uma poetisa pós-colonial, Conceição Lima[7] emana a voz que grita o sofrimento da sociedade santomense. Busca chamar a atenção do continente europeu sobre as agruras de seus conterrâneos, causadas pela colonização ocorrida durante séculos. Ainda, demonstra também seu descontentamento por conquistas não consolidadas após a independência do país, dando espaço ao medo e à angústia. Tais sofrimento e descontentamento são percebidos na obra *A dolorosa raiz do micondó*, cuja primeira publicação ocorreu em 2006. Nesta obra, o poema *Sóya* mostra a vontade de reerguer o país, apesar de toda mágoa existente:

> Há-de nascer de novo o micondó —
> belo, imperfeito, no centro do quintal.
> À meia-noite, quando as bruxas
> povoarem okás milenários
> e o kukuku piar pela última vez
> na junção dos caminhos.
> Sobre as cinzas, contra o vento
> bailarão ao amanhecer
> ervas e fetos e uma flor de sangue.
> Rebentos de milho hão-de nutrir
> as gengivas dos velhos
> e não mais sonharão as crianças
> com gatos pretos e águas turvas
> porque a força do marapião
> terá voltado para confrontar o mal.
> Lianas abraçarão na curva do rio
> a insónia dos mortos
> quando a primeira mulher
> lavar as tranças no leito ressuscitado.
> Reabitaremos a casa, nossa intacta morada.
> (LIMA, 2012, p. 67-68)

Já o poema *Afroinsularidade*[8], considerado uma das mais célebres composições poéticas da autora, é o mais nobre e doloroso retrato, em versos, da colonização ocorrida na ilha. As marcas da violência em meio aos costumes do povo, frente às expectativas de viver num país devastado e esquecido pelas autoridades:

> Deixaram nas ilhas um legado
> de híbridas palavras e tétricas plantações
> (…)
> Aqui aportaram vindos do Norte
> por mandato ou acaso ao serviço do seu rei:
> navegadores e piratas
> negreiros ladrões contrabandistas
> simples homens
> rebeldes proscritos também

7 Nascida em 1961, seu trabalho está diretamente ligado também ao jornalismo, como por exemplo, a fundação do semanário O País Hoje (atualmente extinto).
8 Poema publicado no livro O útero da casa, de 2004.

ISBN 978-85-64124-60-8

(…)
Nas naus trouxeram
bússolas quinquilharias sementes
plantas experimentais amarguras atrozes
um padrão de pedra pálido como o trigo
e outras cargas sem sonhos nem raízes
porque toda a ilha era um porto e uma estrada sem regress
todas as mãos eram negras forquilhas e enxadas
E nas roças ficaram pegadas vivas
como cicatrizes — cada cafeeiro respira agora um
escravo morto.
E nas ilhas ficaram
incisivas arrogantes estátuas nas esquinas
cento e tal igrejas e capelas
para mil quilómetros quadrados
e o insurrecto sincretismo dos paços natalícios.
E ficou a cadência palaciana da ússua
o aroma do alho e do zêtê d'óchi
no tempi e na ubaga téla
e no calulu o louro misturado ao óleo de palma
e o perfume do alecrim
e do mlajincon nos quintais dos luchans
(…)
Às vezes penso em suas lívidas ossadas
seus cabelos podres na orla do mar
Aqui, neste fragmento de África
onde, virado para o Sul,
um verbo amanhece alto
como uma dolorosa bandeira.
(LIMA, 2004, p. 37)

Em meio à denúncia e o sentimento de tristeza que, em alguns momentos, emana certo desespero por ver a realidade, nota-se o amor ufanista, como a citação dos sabores, temperos e outros elementos típicos santomenses. Uma mistura de amor e ódio, esperança e angústia, medo e vontade de lutar.

MANUELA MARGARIDO

Marcada pelo grito de liberdade e por intenso saudosismo, Manuela Margarido[9] é um dos grandes nomes da poesia em São Tomé e Príncipe. Mesmo exilada em Paris por causa da censura e da repressão política em seu país, trabalhou intensamente na propaganda da cultura santomense.

Por ser filha de português, é notória em suas poesias a mestiçagem presente na formação da sociedade santomense pós-colonial. É intenso também seu sentimento de revolta contra a colonização e os frutos desse processo, principalmente relacionado ao Massacre de Batepá[10], onde centenas de nativos da ilha foram mortos.

9 1925-2007. Dedicou-se a divulgar a cultura santomense na Europa, principalmente em Portugal.

10 Episódio da história de São Tomé e Príncipe onde, em 1953, proprietários portugueses, sob o comando do ex-governador português, o coronel Carlos de Sousa Gorgulho arremeteram ondas de violência contra a população nativa da ilha.

ISBN 978-85-64124-60-8

Tais sensações relacionadas a esses e outros eventos violentos cometidos contra o povo é compreendido na obra *Alto como o silêncio*, cuja primeira publicação ocorreu em 1957. O poema intitulado *Memória da Ilha do Príncipe* revela, mnemonicamente a tradição do povo, as belas paisagens de uma nação tão sofrida, tão devastada.

Mãe, tu pegavas charroco
nas águas das ribeiras
a caminho da praia.
Teus cabelos eram lemba-lembas
agora distantes e saudosas,
mas teu rosto escuro
desce sobre mim.
Teu rosto, liliácea
irrompendo entre o cacau,
perfumando com a sua sombra
o instante em que te descubro
no fundo das bocas graves.
Tua mão cor-de-laranja
oscila no céu de zinco
e fixa a saudade
com uns grandes olhos taciturnos.
(…)
(MARGARIDO, 1957, p. 50)

Outra característica relevante na obra desta poetisa é a valorização da espiritualidade presente nas religiões de matriz africana. Filosofia religiosa que sofre bastante preconceito, o espiritualismo presente nas suas poesias vem propondo mostrar o quão místico e significado é a fé do povo africano. Isso é percebível no poema *Nas minhas ilhas*:

nada escapa à contabilidade dos espíritos
na claridade do dia como na opacidade das noites
espíritos e homens estão ligados
com a força das lianas.
Dêvé é pagar o que os espíritos pedem
com suas vozes silenciosas
insistentes
quando na noite despertam as vegetações
mais tensas e mais opulentas
cheias de gestos de palavras de desejos
Se os espíritos pedem comida e Tabaco
com seus movimentos oscilantes
é para manter viva esta comunicação
necessária entre os que já partiram
e os que vão chegar,
mensageiros do além:
quando a criança nasce
traz na palma da mão o tangen
roteiro mais do que destino
(MARGARIDO, 1977, p. 58)

Interessante que, no poema, os espíritos não são apenas entidades invocadas pelo povo para proteção, mas sim elementos que vivem pelo povo e para o povo; indivíduos considerados

ISBN 978-85-64124-60-8

pelo povo como sendo o próprio povo. São elementos que, assim como o próprio povo, sentem o desejo de ver renascer das cinzas uma pátria mais forte, mais livre.

OLINDA BEJA

Transitando em dois mundos, Olinda Beja[11] reconstrói através da poesia, o povo santomense, já que este é erigido por polos opostos e distintos. Sua poesia celebra com sutileza a mestiçagem que, embora agregue a violência e a mágoa da história do país, amplia uma África além-mar, além de suas terras.

Uma crítica bastante evidente em sua poesia é a imposição da cultura europeia às colônias. Constata-se isso em sua obra *Aromas de Cajamanga*, publicado primeiramente em 2009, mais precisamente num trecho do poema *Visão*:

> Conseguiram fazer de mim uma europeia
> só que esqueceram de cortar
> o cordão umbilical que ficou preso
> nas raízes da velha eritrineira
> que meu bisavô plantou em Molembu
> (BEJA, 2009, p. 15)

Ainda, concebe-se a busca incessante pela identidade do povo santomense, misturada a essa imposição do colonizador. Busca-se incessantemente mostrar ao mundo, demonstrado no poema *Quem Somos?*, a resistência do povo frente a coação colonialista:

> O mar chama por nós, somos ilhéus!
> Trazemos nas mãos sal e espuma
> cantamos nas canoas
> dançamos na bruma
> somos pescadores-marinheiros
> de marés vivas onde se escondeu
> a nossa alma ignota
> o nosso povo ilhéu
> a nossa ilha balouça ao sabor das vagas
> e traz a espraiar-se no areal da História
> a voz do gandu
> na nossa memória...
> Somos a mestiçagem de um deus que quis mostrar
> ao universo a nossa cor tisnada
> resistimos à voragem do tempo
> aos apelos do nada
> continuaremos a plantar café cacau
> e a comer por gosto fruta-pão
> filhos do sol e do mato
> arrancados à dor da escravidão
> (BEJA, 2009, p. 58)

11 Nascida em 1946, além de seu trabalho literário, envolve-se diretamente na área da educação, além da assessoria da Embaixada de São Tomé e Príncipe na Suíça.

ISBN 978-85-64124-60-8

Ainda que a vida deste povo insular seja marcada pelas mágoas e sofrimento de um passado violento e devastador, ela permanece com a esperança de um futuro mais promissor e feliz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta singela abordagem sobre a produção poética promovida por importantes mulheres nativas de São Tomé e Príncipe, promove-se a crítica social e a valorização da identidade nacional na poesia de renomadas autoras da Literatura Africana em Língua Portuguesa, sendo elas Alda do Espírito Santo, Conceição Lima, Manuela Margarido e Olinda Beja.

Tais escritoras usam suas composições como instrumentos de denúncia social, enfatizando o tão sofrido passado e a tão difícil realidade de um povo massacrado pela colonização portuguesa e como isso influencia diretamente do firmamento de um futuro duvidosamente promissor, que não significa dizer um impossível futuro auspicioso.

Apesar de apenas quatro escritoras terem sido simplesmente citadas, outras autoras, como Inocência Mata, buscam discutir esses temas em suas produções, fazendo da poesia um texto que vai muito além do lirismo, uma ferramenta que expressa muito mais do que uma realidade: exibem os desejos e anseios daqueles que buscam muito mais do que a palavra pode significar.

REFERÊNCIAS

BEJA, Olinda. **Aromas de Cajamanga**. Lisboa: Escrituras, 2009;

LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do micondó**. São Paulo: Geração Editorial, 2012;

_____. **O útero da casa.** Lisboa: Caminho, 2004;

MARGARIDO, Manuela. **Alto como o silêncio**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1957;

_____. **Dois poemas quase religiosos**. in: Colóquio, Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, p. 58;

SANTO, Alda do Espírito. **É nosso o solo sagrado da terra**. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

ISBN 978-85-64124-60-8

NA DANÇA DE NIKETCHE: REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA FICÇÃO DE PAULINA CHIZIANE

Juliane Amaro SILVA (Ifam)
E-mail: julianesilva21@hotmail.com
Genilson da Silva OLIVEIRA (Ufopa)
E-mail: g.oliveiraufopa@gmail.com
Patrícia Guimarães PEREIRA (Ufopa)
E-mail: guimarespp02@gmail.com

RESUMO

Esse artigo versa sobre as representações sociais da mulher moçambicana no romance *Niketche* de Paulina Chiziane. Nessa pesquisa utilizou uma significativa referência bibliográfica a fim de embasar as discussões a respeito da colonização portuguesa, da posição da mulher na sociedade moçambicana, e das dicotomias entre o tradicional e o moderno. As contribuições partiram de autores, como José Luís Cabaço (2007), Irineia Cesário (2008), Maria Tedesco (2008), e Cleuma Lins (2009). Diante do tema levantado, revela-se uma Moçambique ainda impregnada, de um lado, pelos preceitos judaico-cristãos, a monogamia como o sistema oficial, e de outro, uma Moçambique islâmica, prevalecendo o sistema polígamo. Seja qual for o lado, a mulher moçambicana está inserida em um sistema arcaico, incondizente com a modernidade do país. Em Niketche, Paulina Chiziane ecoa através das personagens femininas a insatisfação pela falta de igualdade, por sinal, princípio norteador dos discursos revolucionários estourados na década de 1970, e as denúncias ao que tange às variáveis opressões vividas pelas mulheres, que persistem por conta da tradição, bem como, pela herança do colonizador, caracterizando, portanto, Moçambique como um país multifacetado.

PALAVRAS-CHAVE: *MULHER. MOÇAMBIQUE. MODERNIDADE. TRADIÇÃO.*

INTRODUÇÃO

O envolvimento da mulher moçambicana na literatura se inicia na segunda metade do séc. XX. A razão para uma tardia ventura feminina na escrita ficcional moçambicana decorreu da moldura social e ancestral de submissão à que elas estavam inseridas:

> Em África muitos fatores podem explicar a chegada tardia das mulheres à literatura: a dificuldade de acesso à instrução, as tradições seculares que delegam à mulher as funções relacionadas com a maternidade e com a criação da prole e, certamente, os critérios de seleção utilizados pelos editores. (FONSECA, 2004, p. 283).

A partir da década de 1970 em Moçambique as mulheres se lançaram na literatura, reivindicando seus direitos e denunciando suas situações por meio da escrita. Paulina Chiziane é parte integrante e figura de destaque do grupo de africanas que se opuseram aos tabus sociais, sendo a primeira mulher moçambicana a publicar um romance. Certamente é por isso que

ISBN 978-85-64124-60-8

Niketche narra a tomada da consciência social, de maneira a traçar um painel da condição feminina dentro da sociedade de Moçambique.

Através da personagem principal, Rami, a autora combate o discurso de inferiorização da mulher, um discurso ideologicamente perpetuado pela classe masculina, porém, sabiamente colocado ao compreender que tais ideais estão longe de desaparecem: "A mulher tem o 'direito' de responder 'sim' a tudo sem questionamento, ou seja, sofrer e aceitar sem queixas os tabus que os homens e a sociedade impõem" (ROBERT, 2010, p. 14).

Em Moçambique, assim como em outras partes da África, é comum as mulheres, antes de nascerem ou quando ainda são apenas crianças, serem oferecidas aos pretendentes. Ao contrário dos homens, não cabe a elas a decisão de decidir com quem irão casar, senão à família. Em certas regiões que seguem o islamismo, como, no norte, se pratica a poligamia, já em outras devido a cristianização destaca-se a predominância da monogamia. Porém, ressalta-se que Moçambique é um país múltiplo em cultura e em religiões.

Objetivando entender as figurações da mulher moçambicana na narrativa ficcional de Paulina Chiziane, esse trabalho se organiza da seguinte forma: no primeiro item estudamos a relação e hibridização entre tradição e modernidade na literatura de Moçambique; no segundo, pesquisamos as duas linhas de identificação cultural dos sujeitos do feminino na dicotomia entre as mulheres do sul e do norte de Moçambique; e finalmente, no terceiro, analisamos as representações das mulheres em *Niketche*.

AS MULHERES NA LITERATURA MOÇAMBICANA

No cenário de uma nação onde a cultura masculina é bastante valorizada, a literatura moçambicana escrita por mulheres ganha destaque com a voz poética de Noémia de Sousa, considerada por muitos como fundadora da literatura moçambicana. Noémia de Sousa iniciou sua escrita ainda jovem, teve ajuda do pai que a incentivava a ler e, ao longo do tempo, contou com apoio de grupos de pessoas que lutavam pela valorização e dignidade do homem e da mulher negra. A mesma escritora, sob a influência da Negritude, identificou-se com os ideais do Renascimento Negro que buscava a ressignificação positiva das culturas de África e da diáspora africana. Noémia de Sousa buscou fugir de preconceitos enraizados no país contra a mulher negra e jovem, os quais são denunciados através da poesia.

No poema *Moças das docas*, as mulheres precisam ser observadas e ouvidas. Nesse poema, o sujeito poético protagoniza essas mulheres, dando espaço para que elas testemunhem as exclusões sofridas:

> Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço.
> Fugitivas das Munhuanas e dos Xipamanines,
> Viemos do outro lado da cidade
> Com nossos olhos espantados,
>
> Nossas almas trançadas, nossos corpos submissos e escancarados.
> De mãos ávidas e vazias, lâmpadas vermelhas se acedendo,
> De corações amarrados de repulsas,
> Descemos atridas pelas luzes da cidade,
> Acenando convites aliciantes como sinais luminosos na noite (SOUSA, 2001, p. 92)

ISBN 978-85-64124-60-8

A produção literária Noémia de Sousa está ligada à valorização das raízes africanas ancestrais e à luta pela dignidade dos negros. Além disso, muito de seus poemas dão destaque para a África, metaforizada na figura da "mãe", e ao combate das diferenças sociais e étnicas.

Essas linhas temáticas da poesia de Noémia de Sousa repercutiram nas gerações posteriores, incluindo, a participação das mulheres no cenário literário moçambicano, como é o caso de Lília Momplé, escritora que representa expressivamente os marginalizados da sociedade colonial. Lília Momplé aponta em vários de seus escritos, os obstáculos que as mulheres moçambicanas enfrentam para conseguir direitos básicos como, por exemplo, aprender a escrever e o apoio dos maridos para a realização de um acesso à educação igualitária diante da sociedade patriarcal. Conforme Silva (2014) as mulheres de Moçambique que dominavam a escrita são vistas pela perspectiva colonialista como pessoas que rompem com as tradições culturais do país.

As narrativas de Momplé dão voz realista para essas mulheres se expressarem, mais especificamente, sobre a dificuldade de ser mulher, que no conjunto de uma sociedade hierarquizada virou artifício de destaque, uma vez que a escrita oferece agora um olhar feminino dentro da literatura.

Assim como Noémia de Sousa, Lília Momplé dominou a escrita fazendo da mesma uma condução próspera para denunciar sua condição injustificada e marginalizada.

Ao olhar brevemente as obras de Lília Momplé pode se averiguar ao longo dos anos entre 1935 (quando começa a ação do primeiro conto) até aos tempos pós-coloniais, (a última coletânea dos contos da escritora data de 1997) as personagens femininas vem gradativamente evoluindo procurando modificar a situação da mulher na sociedade moçambicana desde os tempos coloniais até os dias atuais.

É nessa evolução de participação feminina na literatura moçambicana que surge também a escritora Paulina Chiziane, considerada como a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique. A inquietação da escritora com a identidade dos povoados moçambicanos surge na literatura moderna, nas observações das narrativas de antigos escritores que resgatavam as expressões de ditados, monumentos das religiosidades e tradições africanas, que, excepcionalmente, foram em muito tempo calados, Chiziane vem, dessa forma, mesclar essa ligação do passado com o futuro dentro do ambiente familiar.

A escritora Paulina Chiziane reivindica a liberdade das mulheres muitas vezes presos aos costumes enraizados pelas religiões, contextualizados nas obras.

Ainda observando as construções dos escritos de Chiziane, ela nota o casamento poligâmico e como a mulher participa desse evento, dando uma atenção em relação às esposas notando principalmente se aceitam por vontade própria ou apenas por convenção social. A mesma escritora abre espaço para mostrar alguns costumes matrimoniais, é o caso do *lobolo* e as trocas de valores que muitas vezes favorecem mais a família do marido.

Importante destacar que essas escritoras têm grande importância cultural em Moçambique, sendo que os fragmentos de textos literários apresentados acima convidam à reflexão sobre como se encontra a posição da mulher moçambicana ao longo de vários anos.

O romance *Niketche* destaca Moçambique a partir das "heranças" deixadas pelos colonizadores portugueses, além de abordar a representação feminina, proporcionando ao leitor uma visão da sociedade moçambicana no que tange ao espaço da mulher e a relação familiar.

Em *Niketche*, Rami, a narradora-protagonista, é a esposa que convive sob o signo do adultério de seu marido. Uma moçambicana que reflete sobre o que ser é mulher à margem da sociedade. Rami convive em jogo conflituoso, isto é, mulher/homem, cônjuge/amante,

ISBN 978-85-64124-60-8

monogamia/poligamia, tradição/moderno, perpetrando falhas e acertos na procura incessante de sua identidade. A personagem é o espelho da veracidade, do amor, do antiamor, do triunfo, da atração, da represália, da dúvida, do contrassenso, da aversão, da dependência e do tradicional.

No romance, há Tony, esposo de Rami, que representa o homem, o patriarca, a energia, a brutalidade e a autoridade. O hipotético benfeitor do conhecimento colonial.

As personagens Julieta, Luísa, Saly, Mauá, Eva, Gaby e Saluá, são pessoas sem face, com pouca fixação, frações de uma mesma mulher local. Concubinas de Tony e no transcorrer do romance ligadas à Rami. Metade dessas mulheres é do norte e a outra é do sul de Moçambique, mulheres em condições sociais parecidas, entretanto com desempenhos culturais diferenciados.

Vitor é o amante compartilhado de Luísa. Esta cede à Rami para diminuir as suas lacunas de mulher. Vitor mantém uma relação com a Luísa, porém nota em Rami a companheira ideal, mas esta se encontra destruída pela ausência de ternura e cuidado. Vitor, então, apresenta uma das grandes aventuras vivenciadas por Rami, a infidelidade.

Levy, irmão de Tony, herdeiro de um momento íntimo com Rami, após o suposto falecimento de Tony. Segundo a tradição moçambicana, a esposa após a morte do companheiro é apresentada ao irmão do marido. Como atividade clássica de final do luto. Levy é o dispositivo de vingança que Rami aproveita para revelar a Tony o cômodo gosto da subordinação conferida pela tradição local.

A escritora Paulina Chiziane revisita esse ambiente clássico do narrar estórias, mesmo que por meio de revelações sociais. Por ser participante de uma sociedade onde a experiência pessoal tem seu valor, Paulina Chiziane põe em evidência a memória cultural local, de saberes sedimentado através do tempo e as gerações, como ela mesma diz na orelha do livro *Niketche*:

> Dizem que sou romancista e que fui a primeira mulher moçambicana a escrever um romance (*Balada de amor ao vento*, 1990), mas eu afirmo: sou contadora de estórias e não, romancista. Escrevo livros com muitas estórias, estórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte. Nasci em 1955 em Manjacaze. Frequentei estudos superiores que não concluí. Actualmente vivo e trabalho na Zambézia, onde encontrei inspiração para escrever este livro. (CHIZIANE, 2004).

Observe-se que o gênero feminino é um tema intensamente debatido na obra. Rami, a protagonista se questiona sobre sua própria situação de mulher. Assuntos como o matrimônio, trabalho, o ambiente da mulher interno à sociedade, a posse masculina sob a fragilidade feminina são profundamente discutidos pela fala de Rami e, bem como, pelas outras mulheres de Tony.

Sugere-se que a autora apresenta esse debate no seu livro com a intenção de constituir uma meditação do seu próprio caminho interno e externo do contorno literário, ao mesmo tempo, localiza o papel da mulher na nação moçambicana.

Moçambique, igual ao Brasil, é uma nação abrangente de diversas crenças que, temporal e territorialmente, certamente são passíveis de transformações. Ressalte-se que em Moçambique está presente o catolicismo, o Islã, o protestantismo e os cultos ancestrais, alternando suas influências conforme a região. Esse modelo de inclusão com o religioso produz um efeito ativo devido a ampla mescla cultural localizada em Moçambique, transformações acontecidas por meio da história, de movimentos sociais e de contatos entre as diversas formas religiosas.

ISBN 978-85-64124-60-8

Toda nação que advém de um longo processo de independência política traz na sua raiz a resistência cultural. Numa comparação entre a tradição e a modernidade, numa batalha por liberdade, pela procura de uma identidade. Moçambique, como diversos países africanos que estiveram como colônia de Portugal, combateu e arriscou resguardar a todo preço uma identidade não transformada por completa pela presença lusitana. Todavia alterações nos costumes locais são inevitáveis. Apesar disso, pelo entusiasmo de liberdade, sociedades como a moçambicana alcançaram conservar vivas artes e informações originais que nem o tempo nem o poder do outro obtiveram lugar. Numa ação de legítima defesa e história de Moçambique formou-se uma terra onde ser do sul ou do norte ganha peculiaridade, assim será visto a seguir.

NORTE E SUL DAS MULHERES MOÇAMBICANAS

No romance, Paulina Chiziane desnuda a cultura das regiões norte e sul, tornando-as cenário principal na representação das mulheres após o processo de independência do país. A autora, assim como outras, propõe introduzir por meio da literatura uma ressignificação da identidade moçambicana:

> Pela voz de diferentes narradores Mia Couto e Paulina Chiziane apontam para tentativas de apreensão e de recomposição dos significados das experiências vivenciadas. As transformações decorrentes do processo de independência, as traumáticas experiências da guerra civil e os conflitos vivenciados nesse pós-colonialismo, em Moçambique, exigem a reconstrução do sentido dos acontecimentos que muitas vezes se apresentam caóticos e incompreensíveis; os romances constituem interpretações destes eventos e são, ao mesmo tempo, produtores de novos significados para as identidades individuais e coletivas e para condição de moçambicanidade. Assim, podemos inferir a partir da leitura desses romances um processo de re-significação da identidade moçambicana. (TEDESCO, 2008, p.20).

A região sul foi a que mais foi influenciada pela cultura européia. Na obra, Chiziane aborda, inclusive, que religiosamente, o sul deixou-se colonizar pelas práticas eurocêntricas. No entanto, a expansão colonizadora atingiu diversas áreas, impactando tanto o sul quanto o norte, porém, agindo mais expressivamente na primeira região:

> Na região (no norte), a presença econômica dos portugueses era mínima: a agricultura caracterizava-se pela predominância das grandes plantações (algodão e sisal); não existia indústria; a rede de transportes era elementar.
> No sul, a presença da capital representava mais de 75% da produção industrial do país; [...] a ocupação religiosa era igualmente intensa (com predominância católica, mas relevante de missões protestantes). (CABAÇO, p. 2007, 395).

Ao longo da narrativa, o contraste entre as duas regiões é desenvolvido mediante as diferenças femininas. Chiziane aponta que as mulheres do sul são seres tristes, enquanto que as mulheres do norte sabem aproveitar a vida: “No sul a sociedade é habitada por mulheres nostálgicas. Dementes. Fantasmas. Somos mais alegres, lá no norte”. (CHIZIANE, 2004, p. 175). No entanto, seja onde for, essas mulheres não escapam às hierarquias de gêneros:

ISBN 978-85-64124-60-8

> O denominador de género essencial no norte ainda é forte da cultura patriarcal, firmemente baseada numa combinação de tradição e religião. As estruturas patriarcais são reforçadas pelo contínuo domínio masculino nas esferas políticas formais e informais e manifestam-se em várias formas de violência e abuso sexual baseados no género. [...] No Sul as disparidades de género parecem estar principalmente relacionadas com a classe, com as mulheres pobres sem independência económica a serem susceptíveis de controlo contínuo do sistema patrilinear e da ideologia patriarcal. (CMI RESUMO, 2010, p.03).

Ao contrário das mulheres nortenhas, as sulistas são o reflexo do discurso colonialista, o que fica claro quando Chiziane expressa que o problema parte da fraqueza dos antepassados, os quais deixaram os invasores implantar os seus modelos de pureza e santidades, e agora obrigam suas mulheres a corrigirem suas fraquezas. Sobre a colonização, é interessante frisar o que diz Eduardo Mondlane (1977 apud TEDESCO, 2008, p. 24):

> Como todo nacionalismo africano, o moçambicano nasceu da experiência do colonialismo europeu. A fonte de unidade nacional é o sofrimento comum durante os últimos cinquenta anos passados debaixo do domínio efectivo português. A afirmação nacionalista não nasceu de uma comunidade estável, historicamente significando unidade cultural, económica, territorial e linguística. Em Moçambique, foi a dominação colonial que produziu a comunidade territorial e criou a base para uma coesão psicológica, fundamentada na experiência da discriminação, exploração, trabalho forçado e outros aspectos do sistema colonial.

Nesse jogo de sul *versus* norte, é interessante a referência a lenda da princesa *Vuyazi* (sul) e à dança *Niketche* (norte), ambas apresentadas na obra. O mito da princesa exerce uma carga tamanha no comportamento da mulher, cuja obediência ao homem vem da internalização do modelo judaico-cristão. Já a dança espelha um comportamento menos doutrinário, quiçá, mais liberal:

> Acredita-se que a força e a vitalidade ritualística de *Niketche* se faz presente na cosmologia africana e vice-versa, no sentido de que o poder feminino e o poder masculino possam coexistir concomitantemente. A circularidade da dança é a matéria que permite a construção de uma feminilidade e de uma masculinidade que perpassam pela tradição e pelo moderno, determinando novas formas vivenciais, renegociando suas convivências. (CESÁRIO, 2008, 52).

No caso da lenda, observar-se que:

> Cada mito deve ser decodificado, pois nele há uma ou várias mensagens ocultas. Para a tradição africana (o poder patriarcal) a mensagem se refere à submissão feminina: a mulher deve ser submissa ao homem, não deve se revoltar contra a situação que lhe é imposta. Tal mensagem tem um cunho sagrado, pois alude a entidades reverenciadas pela cultura moçambicana como o dragão e a lua [...]. No entanto, o mito de *Vuyazi* ao ser recriado na literatura, tem um outro sentido: evidenciar a resistência da sociedade africana, e principalmente, a resistência do grupo feminino, marginalizado. (LINS, 2009, p.44).

ISBN 978-85-64124-60-8

No aspecto da tradição, o mito corrobora para a reafirmação da sociedade patriarcal. Outro ponto alto que destaca a dicotomia cultural entre as regiões é quando a Conselheira amorosa, uma macua nortenha, fala para Rami dos ritos de iniciação, isto é, do alongamento dos genitais, onde nos demais lugares o prazer é reprimido. Essa prática faz parte dos ritos de iniciação, que por vez iniciam a partir dos oito anos. Sobre esse aspecto:

> Os ritos de iniciação ou ritos de passagem, realizados na zona centro e norte de Moçambique marcam a passagem para a idade adulta, são feitos para a rapariga após a primeira menarca, por volta dos 11/12 anos (precedidos pelo alongamento dos lábios vaginais iniciados por volta dos 8 anos) e para os rapazes por volta dos 10/13 anos, quando se realiza a circuncisão. Com uma duração que actualmente varia entre uma semana a um mês, as crianças são instruídas longe das suas famílias nos atributos que configurarão a sua vida adulta (OSÓRIO, 2013, p. 01).

Enquanto no norte as mulheres precisam passar pelo rito de iniciação para serem declaradas como tal, no sul basta saber as boas maneiras, cozinhar e bordar. No entanto, se a mulher nortenha não for iniciada, estará fadada à negação, não podendo casar ou participar de funeral dos pais e dos próprios filhos, o que seria justificado em razão do rito significar maturidade.

Portanto, os ritos no norte são como uma instrução para o casamento. Na região sul, a cobrança maior recai sob o *lobolo* (dote): "Mulher não lobolada não tem pátria" (CHIZIANE, 2004, p.47). Segundo Lins, a realidade da mulher moçambicana sem *lobolo* é de privação, no mínimo:

> Através dele (lobolo), é negado à mulher o direito de controle da propriedade, uma vez que a prática a converte num "bem, uma mercadoria" transmitida do pai para o marido. Um conjunto de fatores, como a impossibilidade, por parte do homem, de cumprir o pagamento do lobolo prometido, o grande número de casamentos comerciais que fracassavam com o tempo e a necessidade de migração do elemento masculino, gerou a fragmentação das famílias, problema social de difícil solução, principalmente quando se leva em conta que a tradição esperava da mulher, procriadora, grande número de filhos. Nos dias de hoje espera-se firmar o lobolo como uma prática simbólica, que ocorrerá apenas quando o direito da mulher à propriedade deixar de ser mediado por um contrato de casamento. (LINS, 2009, p.21).

Para Tedesco (2008), o pagamento do lobolo é pratica usual por toda Moçambique, porém conservada de maneira diferente na cidade e na zona rural: nesta, a "riqueza da noiva" consiste na segurança da geração futura; já naquela, também é uma segurança financeira, porém, ainda representa a formalização da relação. Além disso, considera-se que:

> A devolução dos bens entregues na cerimônia do lobolo nunca é questão simples. Os bens recebidos podem ser transferidos, pela família da noiva, como dote para outro clã aonde um irmão venha tomar uma mulher como esposa. (TEDESCO, 2008, p.72).

ISBN 978-85-64124-60-8

O fato é que tais tradições sobreviveram ao colonialismo e, certamente, resistirão por muito tempo. Afinal, compõe e afirmam as matrizes culturais do povo de Moçambique.

Uma vez que a mulher estiver preparada para a vida adulta, poderá até ser oferecida a outra pessoa. Contudo, no norte, a partilha é feita com um amigo, com um visitante nobre ou com um irmão de circuncisão. Já no sul, só se entrega a mulher ao irmão de sangue ou de circuncisão quando o homem é estéril. Porém, há de se destacar que nesta região, em razão dos valores cristãos, a monogamia é o hábito oficial; naquela, a prática de poligamia é natural:

> O matrimônio macua (povo do norte), inicialmente, era monogâmico, como o provam alguns fatores. Nos casamentos poligâmicos, a primeira esposa ocupa sempre um lugar especial, goza de maior autoridade entre as outras esposas, conservando sempre o privilégio de autoridade entre elas. [...]. Apesar de não ter sido algo que desde então se vivia, a sociedade macua, atualmente, admite o matrimônio poligâmico. O homem reside, normalmente, com a primeira mulher, seguindo as normas da residência uxorilocal. As outras mulheres moram cada qual na aldeia do próprio grupo familiar, perto da residência da respectiva mãe. [...]. Historicamente falando, podemos dizer que desde os tempos antigos, os chefes tribais e de clãs, os régulos, especialmente, se rodeiam de várias mulheres para mostrarem poder e grandeza. [...]. Daí que a poligamia, na sociedade macua, seja considerada, tradicionalmente, como um sinal de poder e grandeza.[...] Em relação ao posicionamento da Igreja em lugares onde se pratica a poligamia, por exemplo, em Moçambique, dizer que não é diferente daquilo que Igreja Universal diz: a união matrimonial é de duas pessoas: homem e mulher e acima de tudo o casamento é indissolúvel. Portanto, a Igreja é contra a poligamia, contudo, em se tratando de uma prática cultural, acolhe-se o polígamo, mas com grandes restrições no que se refere a sua participação dos sacramentos da Igreja, principalmente a Sagrada Comunhão. (FONSECA, 2014, 03).

Agora, quando o casamento chega ao fim, o divórcio é encarado como um fracasso feminino, atribuindo à mulher o desprezo e a discriminação. Apesar, da Lei Familiar, adaptada em dezembro de 2004, trazer uma ruptura clara com o passado, não deixa de está cimentada na desigualdade:

> Muitas associações de mulheres, contudo, chamaram a atenção da missão para várias medidas que podem ser desvantajosas para a mulher. Criticam entre outras coisas o facto de terem de esperar três anos após o divórcio para voltarem a casar. (FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DAS LIGAS DOS DIREITOS HUMANOS, 2007, p. 07).

Seja a mulher divorciada ou casada ambas sofrem com a violência. É no ambiente doméstico onde mais elas padecem e, por sinal, é uma das violências mais praticada em Moçambique. Na obra, Chiziane chama atenção para tal fato:

> – Vinha de uma discoteca quando vi uma mulher de roupa de dormir na madrugada fria – conta (Vítor). – Afrouxei. Parei e olhei. A pobrezinha (Luísa) estava descalça, despenteada e tinha o ventre enorme, no final da gestação [...]. Abri a porta da viatura e convidei-a a entrar. Vi então que ela tinha escoriações nos braços, no rosto e sangrava [...] Vi que tinha sido espancada e expulsa de casa pelo marido, àquela hora e naquele estado. Levei-a uma pensão e paguei o quarto onde ela passou a noite. No dia seguinte lá fui para ver como

ISBN 978-85-64124-60-8

> é que estava. Disseram-me que tinha ido para a maternidade. Teve um parto prematuro, por causa da pancada, do choque, do desgosto. (CHIZIANE, 2004, p.86).

De acordo com Maria José Arthur (2003), muitas vezes essa violência é justificada como "cultural", portanto, não sendo considerada como agressão:

> Muitas vezes a violência contra as mulheres e, mais particularmente, a violência doméstica, aparece como um fenómeno que tem a ver com o "privado", o "doméstico", e como parte integrante das tradições e cultura populares. E assim, o que pode ser justificado como "cultural", não é considerado como uma violação de direitos e não é nunca analisado no contexto dos direitos humanos. É este aspecto mesmo que é levantado pela Relatora Especial das Nações Unidas para a Violência contra as Mulheres, no seu relatório de 2002. Diz ela, "Em nome do relativismo cultural permitem-se práticas que violam os direitos humanos das mulheres, ameaçam a sua integridade física e o seu direito de expressão e os valores essenciais da igualdade e da dignidade.

Em Moçambique, além do problema das diversas formas de violência contra as mulheres ainda há a questão da Síndrome da Imuno Deficiência Adquirida (SIDA):

> sobre a situação da mulher no país e nas práticas sociais e culturais que contribuem com a desigualdade e a violência, as ações de combate a SIDA tem atingido pouco a população. Novamente com os argumentos de relativismo cultural e da estrutura patriarcal, colocam em risco a vida de milhares de mulheres, já que com as relações de poder estabelecidas, mesmo conhecendo sobre a doença e como prevenir, elas não podem obrigar o uso do preservativo e muito menos negar-se a ter relações sexuais com o seu parceiro. (ARAÚJO, 2009, p.114).

De acordo com o Resumo de Estudo das "Políticas de Género e Feminização da Pobreza em Moçambique", publicado em outubro de 2010, apesar da poligamia no sul ser rara, e a maioria das mulheres que vivem com os homens não é formalmente casada mas vive em coabitação, contudo, elas sofrem com a mais alta taxa de infecção por HIV/SIDA do país, de 32%.

Tanto a mulher sulista quanto a nortenha estão para servir o marido, isto é, desde a alimentação ao sexo. A serventia é inerente à tradição cultural. Todavia, Moçambique é um dos países do Continente Africano com grande incidência de contaminação do HIV, e a mulher, por não poder obrigar o parceiro a usar o preservativo, está mais propícia à doença, como diz Rami, assumindo a voz narrativa de *Niketche*: "Tu (Tony) não passas de uma abelha, beijo aqui, beijo ali, só para produzir teu mel, transportando doenças de uma para a outra, e qualquer dia morremos de doenças incuráveis" (CHIZIANE, 2004, p.141).

As questões culturais determinam o uso do preservativo em grande parte dos países africanos. Nestes, o sexo é essencialmente um ato de procriação, isso, claro, desde que a mulher seja fértil e haja a potência masculina. No entanto, o medo de adquirir uma doença sexualmente transmissível se contrapõe ao contexto cultural:

> O uso do preservativo é geralmente negociado no contexto exclusivo dos relacionamentos de curto prazo e/ou ocasionais. Os homens e as mulheres têm

ISBN 978-85-64124-60-8

> atitudes negativas em relação à prevenção de HIV, e as mulheres, em função da sua dependência econômica e ideológica frente aos homens, estão em posição frágil para negociar o uso do preservativo. (SOUSA, 2007, p. 22).

Todavia, o questionamento maior trazido pelo romance é ao que tange à poligamia, já mencionado. As duas regiões, norte e sul, possuem maneiras diferentes de encarar e de aceitação o casamento de um homem com várias mulheres. A razão disso seria por conta do norte ter adotado o sistema poligâmico após a invasão árabe, já a região sul enraizou a doutrina cristã, herança dos colonizadores europeus portugueses:

> Conheço um povo sem poligamia: o povo macua. Este povo deixou as suas raízes e apoligamou-se por influência da religião. Islamizou-se. Os homens deste povo aproveitaram a ocasião e converteram-se de imediato. Porque poligamia é poder, porque é bom ser patriarca e dominar. Conheço um povo com tradição poligâmica: o meu, do sul do meu país. Inspirado no papa, nos padres e nos santos, disse não à poligamia. Cristianizou-se. Jurou deixar os costumes bárbaros de casar com muitas mulheres para tornar-se monógamo ou celibatário. Tinha o poder e renunciou (CHIZIANE, 2004, p.92).

Em *Niketche*, Chiziane revela que os homens do norte se converteram ao Islamismo, sobretudo, por conta do direito de possuir mais de uma mulher. Porém, há de se notar também o lado dos sulistas, afinal, apesar do sistema oficial ser monogâmico, há homens poligâmicos:

> Outro elemento pertinente é a influência dos muçulmanos. A islamização do povo macua, quase total nos grupos da costa índica e muito elevada no interior do território, fez que os chefes e os povos imitassem os costumes árabes incluindo a poligamia. (FONSECA, 2014, 03).

Nesses moldes, Chiziane escancara uma sociedade africana que permite regalias aos homens e oprime as mulheres, inferiorizando-as. E, como vimos, do ponto de vista cultural, a poligamia tanto pode ser oficial quanto ilegal. No entanto, a causa da luta das personagens femininas de Paulina Chiziane não é contra ao sistema legal, e sim contra à poligamia que foge dos preceitos islâmicos, que vê os deveres femininos, mas as desampara em seus direitos:

> A denúncia da situação feminina em Moçambique, que se encontra representada nas narrativas de Paulina Chiziane, constitui uma temporalidade diversa das narrativas nacionalistas, pois certas práticas culturais relativas à figura feminina estendem-se desde antes da colonização, mantendo-se durante e após a independência (TEDESCO, 2008, p. 27).

Assim, sob esse aspecto, podemos verificar como se constitui a visão de uma mulher sulista e de uma nortenha quanto à idéia de compartilhar o parceiro. Observemos o ponto de vista, primeiramente, da Luísa, da etnia *xingondo*, e, em seguida, o de Rami:

> [*Luísa*] – Por que não? A vida é feita de partilhas. Partilhamos a manta num dia de frio. Partilhamos o sangue com o moribundo na hora do perigo. Por que não podemos partilhar um marido? Emprestamos dinheiro, comida e roupa. Por

ISBN 978-85-64124-60-8

> vezes damos a nossa vida para salvar alguém. Não acha mais fácil emprestar um marido ou esposa do que dar a vida?
> [...]
> [*Rami*] Nas práticas primitivas, solidariedade é partilhar pão, manta e sémen. Sou do tempo moderno. Prefiro dar a minha vida e o meu sangue a quem deles precisa. Posso dar tudo, mas o meu homem não. Ele não é pão nem pastel. Não o partilho, sou egoísta. (CHIZIANE, 2004, p.39).

É notável a diferença de pensamentos de ambas, o que clarifica a distinção entre o tradicional e o moderno. Rami, ao descobrir as outras esposas, passa a conviver com a relação poligâmica do marido, ainda sim considera a poligamia como a razão da reprodução do ciclo de violência contra as mulheres. Afinal, nascida em lugar onde a Igreja Católica era dominante, a prática é imprópria por infringir as leis de Deus: "A personagem apresenta as contradições entre o rural e o urbano, entre a tradição e a modernidade, sempre em luta com as oposições de um universo nacional que não consegue se estruturar e se configurar estavelmente". (CESÁRIO, 2008, p. 31). A igreja católica, segundo Leporace (2006), se opõe à poligamia porque a considera um pecado, já que vai contra o sacramento do matrimônio. No catolicismo a poligamia é equiparada ao adultério.

Pauliane Chiziane aponta várias diferenças entre as duas regiões para transparecer a diversidade sociocultural em Moçambique. Em diversos momentos no romance, a autora é clara ao destacar as influências de valores morais deixados pelo colonizador europeu, bem como, a situação na qual a sociedade moçambicana atualmente se encontra. A partir da atuação de Rami e das outras mulheres, discute-se o cenário tradicional *versus* o moderno e através dele, é criticado a hipocrisia dos comportamentos da burguesia urbana de Moçambique, além de serem desvendados os tortuosos procedimentos de uma sociedade eminentemente patriarcal.

O homem de Moçambique usufrui dessa herança, colocando-se em uma posição superior, enquanto que a mulher, comumente, mantém-se na figura de subalterna: "– cala-te, mulher. Desde quando tens categoria para falar com um doutor? Nunca te autorizei a falar com homem nenhum. Estás a comportar-te com uma prostituta" (CHIZIANE 2004, p. 60).

Neste capítulo, vimos as distinções e, inclusive, as semelhanças entre a cultura do sul e do norte de Moçambique a partir da condição feminina, afinal, para a compreensão do processo histórico é preciso considerar a pluralidade de identidade. No próximo capítulo, será dada voz à narradora-protagonista do romance, Rami, e às outras mulheres, destacando suas lutas para se afirmarem em uma sociedade dominantemente patriarcal.

RAMI E AS OUTRAS MULHERES

Através das reflexões feitas anteriormente a respeito da tradição e da modernidade, observou-se como ambas se articulam no romance quando se trata das diferenças socioculturais entre norte e sul de Moçambique. Logo, é possível constatar a presença feminina, verificando como estão inseridas nesse contexto, seus comportamentos e suas relações em meio a essa realidade, cujas regiões, norte e sul, são marcadas pela tradição que anda lado a lado com a modernidade da cultura ocidental imposta pelos colonizadores.

Os discursos coloniais aprofundaram a separação dos papeis de gênero, e influenciaram na divisão cultural. Sobre esse aspecto é importante destacar que essa oposição de gêneros apresenta todo um processo de desenvolvimento histórico que, de acordo com Muraro (2009), verifica a supremacia do poder do homem sobre a mulher desde os tempos antigos.

ISBN 978-85-64124-60-8

Dessa forma, o sistema patriarcal pode ser definido, conforme Barreto (2004):

> Como uma estrutura sobre as quais se assentam todas as sociedades contemporâneas. É caracterizado por uma autoridade imposta institucionalmente, do homem sobre mulheres e filhos no ambiente familiar, permeando toda organização da sociedade, da produção e do consumo, da política, à legislação e à cultura. Nesse sentido, o patriarcado funda a estrutura da sociedade e recebe reforço institucional, nesse contexto, relacionamentos interpessoais e personalidade, são marcados pela dominação e violência. (p.64).

Diante desse sistema dominador, fica evidente a opressão e submissão vivida pelas mulheres, independente das sociedades em que estão inseridas. Miranda (2010) afirma que, a partir do domínio do homem na história da humanidade e da consequente formação, as mulheres, em geral, foram perdendo a situações de igualdade.

O romance narrado pela personagem Rami explicita a teia de infidelidades do marido Tony. Após vinte anos de casamento, a personagem passa a se incomodar com a distância do marido. Na busca frenética por respostas, descobre não ser a única esposa, porém, é a principal entre quatro outras mulheres:

> O coração do meu Tony é uma constelação de cinco pontos. Um pentágono. Eu, Rami, sou a primeira dama, a rainha mãe. Depois vem a julieta, a enganada, ocupando o posto de segunda dama. Segue-se a Luísa, a desejada, no lugar de terceira dama. A Saly, a apetecida, é a quarta. Finalmente a Mauá Sualé, a amada, a caçulinha, recém-adquirida. (CHIZIANE, 2004, p. 54).

Rami se vê em um casamento enraizado ao modelo ocidental, monogâmico, contudo, ao descobrir não ser a única esposa, é levada ao desejo de conhecer as outras, as quais são de várias partes da região sul e do norte. Consequentemente, a comparação entre ela e as mulheres desnuda as diferenças culturais das regiões.

As práticas tradicionais existentes na cultura de Moçambique, como, exemplo, as práticas religiosas, familiares os ritos de iniciação e de morte, dentre outros apresentados no romance, são a representação constituinte da identidade do país:

> Lobolo no sul, ritos de iniciação no norte. Instituições fortes, incorruptíveis. Resistiram ao colonialismo. Ao cristianismo e ao islamismo. Resistiram à tirania revolucionária. Resistirão sempre. Porque são a essência do povo, a alma do povo. Através delas há um povo que se afirma perante o mundo e mostra que quer viver do seu jeito. (CHIZIANE, 2004, p. 47).

Mas, apesar da importância cultural, faz-se necessário destacar que algumas das práticas tradicionais, como, a Poligamia o *Lobolo* e o *Kutchinga* possuem em sua essência as marcas do tradicional, sobrepondo a dominação do homem sobre a mulher, e assim, evidenciando a submissão imposta à mulher, não possuindo vez nem voz dentro da sociedade. Schimidt aponta (2010, p. 332):

ISBN 978-85-64124-60-8

> Em certos momentos, ao celebrar a experiência feminina, a autora chega a vitimizar essa experiência a partir da representação da profunda desigualdade vivida pelas mulheres e das injustiças que sofrem nas cenas que protagonizam.

Tal observação ainda pode ser constatada no seguinte excerto da narrativa e estudo, que fala da Poligamia:

> Poligamia é uma rede de pesca lançada ao mar. Para pescar mulheres de todos os tipos. (…) Poligamia é um uivo solitário à lua cheia. Viver a madrugada na ansiedade ou no esquecimento. Abrir o peito com as mãos, amputar o coração. Drená-lo até se tornar sólido e seco como uma pedra, para matar o amor e extirpar a dor quando o teu homem dorme com outra, mesmo ao lado. (Ibid., p.91).

Em outra passagem, verifica-se que quando Rami foi submetida ao ritual de purificação da morte (*Kutchinga*), por sinal, sem o seu consentimento, deixar de ter poder sob seu próprio corpo:

> Onde está a minha roupa? Silêncio. Cobrem-me com um lençol branco e me arrastam para o quarto ao lado... Arrancam-me o lençol, saem do quarto e deixam-me só, tal como nasci. Meu Deus, o que querem de mim? Que mal eu lhes fiz? Dentro de mim explode um grito estrondoso, forte, dinamítico... Consolo-me. Não sou a única. Todas as viúvas desta família passaram por isto. Sinto alguma coisa quente tocando no meu ombro. É uma mão. Um braço. Sinto o cheiro de homem... Chegou a hora do Kutchinga, a tradição entrega-me nos braços do herdeiro. (Ibid., p. 223).

Podemos ainda confirmar na fala da própria autora, quando em entrevista concedida à Prof. Drª Rosália Diogo, no livro *Paulina Chiziane: Vozes e Rostos femininos de Moçambique*, a sua opinião sobre as práticas tradicionais de seu país, especificamente sobre o *Lobolo*:

> Eu, pessoalmente não concordo com ela. Não concordo mesmo. Mas por outro lado, nós temos a seguinte situação: a situação sul do país é patriarcal a favor da poligamia. Dai veio a religião cristã e instalou a monogamia. E na região norte, que era matriarcal e, portanto, sem espaço para a poligamia, vieram os mulçumanos se instalarem por lá e implementaram a poligamia. Então é uma verdadeira confusão. (2013, p.365).

Dessa forma, a autora evidencia seu descontentamento com tal prática, ao mesmo tempo em que mostra claramente esse conflito existente entre as tradições das regiões norte e sul e a cultura de outros povos que se fixaram e implementaram seus modos, costumes persistentes ainda nos dias de hoje em Moçambique.

Na obra, nota-se a desigualdade de gênero, estampada em Rami e nas outras mulheres de Tony. No entanto, as experiências por elas vividas em vez de reduzi-las a vítimas, lançam-nas a propor uma ressignificação da figura feminina, como é observado por Schmidt:

> No entanto, não é a perspectiva vitimizante sobre a experiência das mulheres, no convívio com suas tradições, que vai predominar no romance de Chiziane.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Em Nikecthe, encontramos um outro olhar da autora para que essas experiências, que resulta numa outra forma de representação feminina [...] Rami, personagem do romance Niketche, vai a partir dessa mesma condição, traçar um longo percurso em que o lugar da vitima será ressignificado [...]
>
> [...] busca a tradição ancestral dos povos que habitam Moçambique e reveste de novo significado a infidelidade de seu marido [...]
>
> [...] Através do gesto de reunir as mulheres de seu marido e fazer dessa reunião um modo de reivindicar um lugar para si e para suas rivais, Rami constrói uma espécie de comunidade de mulheres, que põe em xeque tanto a tradição que as escraviza como a modernidade ocidental que as ameaça. Através de uma multiplicidade de posições, visões de mundo e experiências, pois essas mulheres pertencem a diferentes tradições e regiões de Moçambique, elas passam a interagir e solidarizar entre si. (SCHMIDT, 2010, p.322;323).

Destarte, apesar de Rami está em uma constante luta interna, mergulhada no conflito que a divide entre a tradição dos seus antepassados e a modernidade ocidental em que foi criada. Como disse a autora, a personagem reúne forças e se junta com as outras mulheres de Tony passando a conhecê-las melhor de modo a entender que, apesar viverem "distantes" umas das outras, estão muito próximas e possuem realidades semelhantes. Quando a questão envolvida é o sentimento, elas também sofrem, assim como ela, pela ausência, infidelidade e indiferença de seu marido polígamo. A partir de então, Rami passa a ter com as outras mulheres de Tony uma relação de amizade e cumplicidade, comportamento que irá ajudá-las a ascenderem na escala social:

> Criamos capital. A Lu e eu cada uma de nós abriu uma pequena loja para vender roupas novas e o negócio começou a correr melhor. A Saly construiu uma loja. Vende bebidas por grosso tem um café e um salão de chá. A Ju conseguiu fazer um pequeno armazém e já vende bebidas por grosso. A Mauá abriu um salão de cabelereiro no centro da cidade [...] Conseguimos ter um mínimo de segurança para comprar o pão, o sal e o sabão sem ter que suportar a humilhação de estender a mão e pedir esmolas [...] (CHIZIANE, 2004, p.122).

Destaca-se o potencial de cada mulher, iniciando, dessa forma uma tomada de consciência, revelando-as unidas em prol da mudança de vida, isto é, da conquista da independência financeira. Outra questão destacada pela autora é quando Rami se volta para as tradições ancestrais do seu povo com o intuito de buscar solução para os problemas vividos no seu relacionamento conjugal, pois a mesma, mulher assimilada e obediente aos princípios das tradições culturais ocidentais da religião católica, a *priori* não tem conhecimento de tais práticas, mas posteriormente reconhece que as mesmas são fundamentais para a reestruturação de significados que compõe a traição do marido. Retomando Miranda (2010) observar-se no romance, também, por mais que a crítica à poligamia seja evidente, há um contraponto que reclama tradição, pois Tony é um adultero a moda ocidental e não um polígamo à moda africana.

Diante do comportamento de Tony, que se relaciona com várias mulheres, porém sem reconhecê-las perante a sociedade, Rami recorre ao Lobolo, o dote, fazendo-o entregar a parte pertencente a cada mulher, além de fazê-lo reconhecer legalmente as outras esposas, bem como, os todos os seus filhos.

Assim, Rami entra em contato com séculos de tradição e de costumes, vivenciado isso através da poligamia nos moldes como manda a tradição. Em reunião formal com as mulheres

ISBN 978-85-64124-60-8

mais antigas da família, se estabelece, portanto, a família polígama: "O parlamento conjugal inaugurado pela minha sogra e pelas tias já velhotas, para nos darem lições e tudo que quiséssemos saber sobre o amor polígamo" (Ibid., p.125).

A personagem, por ser a primeira esposa, passa a liderar, comandar e orientar as outras mulheres nos ritos e nos hábitos alimentares como forma de satisfazerem as vontades do marido. A sogra recebe a revelação de que os antepassados guiaram os seus passos para a reunião da grande família, e através desta, Rami vê a sua condição de mulher traída e abandonada ser transformada, pois, em condição de uma grande mulher.

A mãe de Rami também contribui para mostrar que até a mulher mais velha e experiente não aceita o peso das práticas tradicionais que permitem ao homem castigar severamente a mulher desobediente aos ritos. Sua mãe não acha justo, porém cumpre os preceitos sociais por uma questão de sobrevivência. Sobre a mãe e sobre as outras mulheres dessa sociedade, Rami conclui ao final do capítulo doze:

> Mães, mulheres. Invisíveis, mas presentes. Sopro de silêncio que dá a luz ao mundo. Estrelas brilhando no céu, ofuscadas por nuvens malditas. Almas sofrendo na sombra do céu. O baú lacrado, escondido neste velho coração, hoje se abriu um pouco, para revelar o canto das gerações. Mulheres de ontem, de hoje e de amanhã, cantando a mesma sinfonia, sem esperança de mudanças (CHIZIANE, 2004, p. 101).

O que se percebe no romance é que as diferenças produzidas no interior das comunidades, justamente pelo confronto da cultura tradicional e da cultura importada, acabam provocando um conflito, onde as mulheres estão submersas em uma crise de identidade, enxergando criticamente as práticas culturais de seus grupos, e as imposições deixadas pelo colonialismo. Sob tal aspecto Schmidt (2010) corrobora:

> Rami e suas companheiras oscilam entre o lugar de fora e o de dentro da sua cultura. Colocam-se do lado de fora, ao contestar as injustiças que sofrem como mulheres no seio de suas tradições, mas se movem para dentro dela, quando percebem suas identidades ameaçadas. (p.327).

Todavia, ressalta-se que a descoberta da poligamia fez com que Rami refletisse sob a condição em que estava inserida:

> Preciso de um espaço para repousar o meu ser Preciso de um pedaço de terra. Mas onde está minha terra? Na terra do meu marido? Não, não sou de lá. Ele diz-me que não sou de lá, e se os espíritos da sua família não me quiserem lá, pode expulsar-me de lá. O meu cordão umbilical foi enterrado na terra onde nasci, mas a tradição também diz que não sou de lá. Na terra do meu marido sou estrangeira. Na terra dos meus pais sou passageira. Não sou de lugar nenhum. Não tenho registo, no mapa da vida não tenho nome. Uso este nome de casada que me pode ser retirado a qualquer momento. Por empréstimo. Usei o nome paterno, que me foi retirado. Era empréstimo. A minha alma é a minha morada. Mas onde vive a minha alma? Uma mulher sozinha é um grão de poeira no espaço, que o vento varre para cá e para lá,na purificação do mundo. Uma sombra sem sol, nem solo, nem nome. (CHIZIANE, 2004, p. 90).

ISBN 978-85-64124-60-8

A condição de mulher traída a deixou deslocada, surgindo, consequentemente, uma gama de sentimentos conflituosos, até mesmo, o questionamento da própria identidade. No entanto, como ela mesma sabe, a mulher só tem o direito de aceitar: "Quer seja esposa ou amante, a mulher é uma camisa que o homem usa e despe. É um lenço de papel, que se rasga e não se emenda. É sapato que descola e acaba no lixo". (Ibid. p. 90).

Mais tarde, após saber da trama polígama do marido, Rami não lamenta, necessariamente, ter de dividir o marido, e sim reconhecer a dor do abandono:

> No caso do Tony são várias famílias dispersas com um só homem. Não é poligamia coisa nenhuma, mas uma imitação grotesca de um sistema que mal domina. Poligamia é dar amor por igual, de uma igualdade matematicamente exacta. (Ibid. p. 94).

O amor dado pelo Tony para cada mulher não é igual, cujas visitas esporádicas consistem, simplesmente, em suprir o seu desejo sexual. Exaurida com a situação, porém, ainda esperançosa em salvar o casamento, Rami vai ao encontro de uma conselheira amorosa. Esta repassa orientações, como, a respeito do trato na comida até o sexo, considerados pontos cruciais na relação. E, uma vez que a personagem é tida como inexperiente em tais aspectos, julga-se culpada pela poligamia do marido.

A auto culpa é a primeira reação de Rami, porém, ao desenrolar das situações, abre a mente para várias outras possíveis causas para as traições, como, a quantidade insuficiente de homens para um número desproporcional de mulheres: "Dizem que as mulheres são muitas — as estatísticas e os próprios homens — e os homens poucos" (CHIZIANE, 2004, p. 67). Porém, a Lu, a terceira esposa, retruca: "há homens em quantidade suficiente. Homens com poder e dinheiro é que são poucos." (Ibid, p. 67).

Como dito anteriormente, Tony visitas as mulheres esporadicamente, grande parte do tempo é marcado pela ausência, sentida ainda mais pelos filhos. A Ju, a segunda esposa comenta:

> Os meus filhos eram cogumelos que o vento fazia crescer. Eram órfãos, nascidos do sexo sem paixão. Os meus filhos só conheciam o pão, não conheciam o amor. Conheciam o pai pelas fotos e pelas visitas fugazes ao abrigo da noite, quando vinha soltar um ovo no meu ventre. Conheciam o pai na estrada, no volante do carro, e apresentavam-no aos amigos: vejam aquele carro azul. Aquele senhor no volante é o meu pai. E quando os amigos perguntavam qual azul, os meus filhos respondiam: ah, que pena, podiam ver a cara dele, mas ele já passou, já foi, o meu pai de carro azul. Com a escala que fazíamos, conseguia tê-lo uma semana inteira. Senti o prazer de lavar a roupa dele. Pôr a mesa para ele. Almoçar com ele. Os meus filhos mais velhos até se surpreenderam, nunca se tinham sentado à mesa com o pai desde que nasceram. (CHIZIANE, 2004, p. 173-174).

Diante disso, Rami e as outras esposas planejaram se revelar para todos no dia do aniversário do Tony, afinal, as crianças eram as mais prejudicadas por conta de não verem o pai com frequência, e se a relação polígama fosse revelada, provavelmente, as visitas iriam se tornar regulares.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Obrigado, meu Deus, o meu plano deu certo. Todas entraram traiçoeiras como serpentes. Suaves como a música da alma. Elegantes como verdadeiras damas. Reivindicam o seu espaço com sorrisos. Fazem a guerra com perfume e flores. Elas são a chuva regando a terra para que dela brote uma vida nova. Estas mulheres juntas venceram os preconceitos e avançaram com Firmeza e derrubaram a farsa.
> No rosto de Tony surpresa, vergonha, lágrimas e raiva. Despimos-lhe o manto de cordeiro diante dos verdugos e crivámos o corpo esfolado com rajadas de chumbo. Respirou fundo e ergueu-se em passos trôpegos. Tentou fazer um discurso. (Ibid., 108).

Com a surpreendente apresentação de todas as mulheres no dia do aniversário de Tony, Rami buscou despir uma sociedade moçambicana hipócrita, além de mostrar o respeito para com toda a família. No entanto, Rami, de tanto questionar as dificuldades femininas, buscou ajudar as outras esposas a alcançarem a ascensão financeira:

> Peguei num dinheiro que tinha guardado e emprestei a Saly. [...]. Dois meses depois, ela devolvia-me o dinheiro com juros e uma prenda. [...]. A Lu disse-me: estou inspirada. Se a Saly conseguiu fazer o seu negócio render, também posso. Rami, emprestas-me algum dinheiro? Passei os fundos devolvidos pela Saly para as mãos dela. E começou a vender roupa em segunda mão. E começou a engordar, a sua voz a adoçar, o seu sorriso a crescer, o dinheiro nas mãos a correr. Três semanas depois devolvia-me o dinheiro com mais juros, um carinho e um *bouquet* de rosas. [...]. Transferi o dinheiro das mãos da Lu para a Mauá e dei a Ju um dinheiro que o Tony me dera um dia para guardar. A Mauá começou a tratar dos cabelos, a desfrisar cabelos, coisa que ela entende muito bem. Começou na varanda da sua casa. Conseguiu angariar clientes. Aumentou o volume de trabalho e contratou duas ajudantes. A varanda era pequena e passou a usar a garagem da sua casa. Agora tem uma multidão de clientes, a Mauá. A Ju vai aos armazéns, compra bebidas em caixa e vende a retalho. Dá muito lucro. Nesta terra as pessoas consomem álcool como camelos. Ela começou a sorrir um pouco e a ganhar mais confiança em si própria. O Tony reage mal às nossas iniciativas, mas nós fechamos os ouvidos e fazemos a nossa vida. (CHIZIANE, 2004, p. 118 -119).

Temos, então, uma indicação de que a personagem passou a guiar-se por suas vontades, além de permitir que as demais mulheres também crescessem, desprendendo-se economicamente de Tony.

Depois, após o Tony ser dado como morto, Rami é obrigada a passar por ritual que encene o luto e que celebra a sua permanência na família do falso falecido, o qual consiste em manter relação sexual com o cunhado, como se ela casa-se novamente, agora, com o irmão de Tony. Certo do fardo a que estava destinada, a personagem, mais uma vez, questiona essa cultura de inferiorização das mulheres, onde o sexo tem um forte teor de dominação masculina:

> Espanta-me a rapidez com que chegaram à conclusão da morte e à urgência de me chamarem viúva. O Tony de que falam, procurei-o pela madrugada fora e não foi encontrado em lugar nenhum. Entram no meu quarto e desmontam os móveis para abrir espaço e cobrem toda a mobília com lençóis brancos. Arrastaram-me para um canto, raparam-me o cabelo à navalha e vestiram-me de preto. Acabava de perder poderes sobre o meu corpo e sobre a minha própria casa. Arrependo-me: porque não assinei aquele maldito divórcio? Tive

ISBN 978-85-64124-60-8

> nas mãos a oportunidade de libertar-me desta opressão e não a tomei. (Ibid., 199).

Como demonstrado na obra, a força exercida por uma sociedade masculina reprimiu a voz feminina no que tange, por exemplo, à emancipação social. No entanto, à medida que foram surgindo as oportunidades para libertação feminina, o silêncio foi rompido. De acordo com de Tânia Macedo e Vera Marquêa (2007):

> Podemos focalizar adequadamente as personagens femininas de Paulina Chiziane, profundamente vinculadas a tradição, sofrendo-lhes as consequências (como é o caso do costume do lobolo - o "dote") mas obtendo a partir da narrativa, a possibilidade de fazerem audível uma fala que muitas vezes lhe é negada. Assim, ainda que não encontremos personagens femininas que rompam com a tradição, a focalização de seus sonhos e desejos, pequenos atos de rebeldia e enormes sacrifícios propiciam que elas ganhem densidade e façam ouvir suas vozes, não raro caladas em muitas oportunidades nas sociedades tradicionais africanas.

Destarte, em *Niketche* há um processo de libertação da repressão e poder masculino e da consciência de se estar livre e este processo passa necessariamente por quebrar certas normas sociais. A força dessas mulheres é o símbolo de novas ideias dentro de uma sociedade majoritariamente dominada por homens. São as reflexões e indagações feitas ao seu universo que despertam o olhar direcionado para a emancipação sexual e política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, procurou-se demonstrar a representação da mulher na obra de Paulina Chiziane. Preocupou-se em apresentar a escrita da autora passando pelos impedimentos da sociedade tradicional e moderna moçambicana para expor a presença das mulheres.

Durante os capítulos apresentados, os principais pontos debatidos foram: a tradição e moderno na literatura africana; através de uma passagem pela primeira escritora moçambicana e como conseguiu influenciar no aparecimento de novas autoras; as peculiaridades da divisão do sul e do norte como ferramenta para destacar o país dentro da composição do romance e fonte identitária da nação dentro de uma obra literária. E na última seção, destacou-se a presença feminina através da personagem Rami diante de alguns temas locais, como, a poligamia, a representação das mulheres na literatura moçambicana e a resistência na preservação de costumes tradicionais na modernidade ainda patriarcal.

Esse trabalho levou a compreender que a representação da mulher é diversificada no território moçambicano. A escritora parte da voz de uma mulher para questionar a sociedade moçambicana na qual vive. Esse romance serve para verificar quais foram às heranças coloniais deixadas para junto das tradições africanas a fim de (re)estabelecer a formação população moçambicana para a conservação ou mudança do papel do homem e da mulher no país.

A escritora Paulina Chiziane ao representar a mulher, por meio de Rami, não fala apenas por ela, mas por muitas moçambicanas que não conseguem discutir suas condições sociais de forma igualitária ao mesmo tempo, revela ao leitor um país rico na diversidade territorial e com tradições conservadas mesmo após a independência.

ISBN 978-85-64124-60-8

Por fim, a autora faz a representação da mulher moçambicana, e através de Rami, ecoa as vozes excluídas a serem ouvidas sem deixar de lado a essência do tradicional e o moderno inserido na literatura africana.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Erika Tonelli de. **Um olhar sobre a cultura e sociedade em Moçambique: A ficção e a realidade em "Niketche: uma história de Poligamia**". Araraquara: UNESP, 2009, 126 p. Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara – SP, 2009.

ARTHUR, Maria José. **Violência contra as mulheres: entre o relativismo cultural e a lei**. Publicado em "Outras Vozes", nº 2, Fevereiro de 2003. Disponível em: <www.wlsa.org.mz/?__target__=Tex_ViolenciaRelativ>. Acesso em: 18 de mar. 2016.

BARRETO, Maria do Perpétuo Socorro Leite. **Patriarcalismo e feminismo: Uma retrospectiva história**. Disponível em:

<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/2363> Acesso em: 29 de mar. 2016.

CABAÇO, José Luís de Oliveira. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. São Paulo: USP, 2007. 475 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, São Paulo, 2008.

CESÁRIO, Irineia Lina. **Niketche: a dança da recriação do amor poligâmico**. São Paulo: PUC-SP, 2008. 111 p. Mestrado - Programa de estudo Pós-graduados em literatura e crítica literária, São Paulo, 2008.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche: uma história de poligamia** – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Federação Internacional das ligas dos direitos Humanos. **Direitos de mulher no Moçambique: dever de terminar práticas ilegais**. n° 474/4 – Maio. Paris – France, 2007.

FONSECA, Latifo. **Poligamia na cultura Makhuwa, Moçambique, África**. Publicado em 08 de mar. 2014. Disponível em <http://fonsecamateusblogspotcom.blogspot.com.br/2014/03/poligamia-na-cultura-makhuwa-mocambique.html> Acesso em: 23 de mar. 2016.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literatura africana de autonomia feminina: estudo de antologias poéticas**. Revista Scripta, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 283-296, 2º sem. 2004.

KRAMERE, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Rose Marie Muraro, introdução histórica; Carlos Byington, Prefácio. Tradução, Paulo Fróes e MalleusMaleficarum. - 20º ed. - Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 2009.

LEPORACE, Camila. **Poligamia: causas, conseqüências e curiosidades**. Publicado em 20 de dez. 2006. Disponível em <http://opiniaoenoticia.com.br/vida/poligamia-causas-consequencias-e-curiosidades/> Acesso em: 07 de mar. 2016.

LINS, Cleuma Regina Ribeiro da Rocha. **Oralidade e polifonia em Niketche, uma história de poligamia de Paulina Chiziane: construção e afirmação da identidade femininae cultural de Moçambique**. João Pessoa: UFPB, 2009. 101 p. Mestrado – Programa de pós-graduação em linguística – Mestrado Interinstitucional, João Pessoa – PB, 2009.

MACÊDO, Tania; MARQUÊA, Vera: **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas - Moçambique**. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

ISBN 978-85-64124-60-8

MIRANDA, Maria Geralda de. **A África e o Feminino em Paulina Chiziane**. Disponível em <http://www.setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php> Acesso em: 13 de nov. 2015.

OSÓRIO, Conceição. **Identidades de género e identidades sexuais no contexto dos ritos de iniciação no Centro e Norte de Moçambique**. Disponível em

<http://www.wlsa.org.mz/artigo/itentidades-no-contexto-dos-ritos/> Acesso em: 23 de mar. 2016.

ROBERT, Koffi Badou**. A consciência da subalternidade: trajetória da personagem Rami em Niketche de Paulina Chiziane**. São Paulo: USP, 2010. 106. Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SECCO, Carmen Tindo; Sepúlveda, Maria do Carmo; Salgado, Maria Teresa: **África e Brasil: letras em laços,** volume 2 / São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2010.

SILVA, Fabio Mario da. **O Feminino nas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa**. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2014.

_____ Paulina Chiziane: **Vozes e Rostos femininos de Moçambique**. Curitiba PR 1ª Edição 2013.

SOUSA, António Manuel. **A epidemia pelo HIV/AIDS e suas repercussões sobre a saúde da população Moçambicana (1986 a 2003)**. Fundação Oswaldo Cruz - Escola Nacional de Saúde Pública. Mestrado, p. 100. Rio de Janeiro, 2007.

TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. **Narrativas da Moçambicanidade: os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional**. Brasília: UNB, 2008. 228 p. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília - DF, 2008.

TVEDTEN, Inge; M. Paulo; G. Montserrat. **CMI Relatório.** Resumo dos estudos: Políticas de Género e Feminização da Pobreza em Moçambique. 2008.

ISBN 978-85-64124-60-8

POESIA SILENCIADA: MULHERES NEGRAS E OUTROS ENUNCIADORES NA REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE

Profa. Dra. Rosidema Pereira FRAGA (UERR/Boa Vista- RR)
E-mail: rosidelmapoeta@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo tem como ponto de partida o trabalho realizado na linha de literatura afro-brasileira nos cursos de Pós-Graduação, oriundo de reflexões da disciplina *Análise da poesia afro-brasileira e do conto africano,* além do projeto de pesquisa *Aboré: literatura negra e minorias sociais*. Sob esse prisma, tem como objetivo fulcral examinar o contexto da identidade negra, e discutir sobre a representação da mulher negra sob o olhar do Eu - enunciador instaurado pelas vozes femininas e masculinas. Assim, consideram-se as vozes femininas contemporâneas, tais como: Ana Cruz (2008) da obra *Guardados da memória*, Esmeralda Ribeiro publicadas em *Cadernos negros 5*, Jussara Santos (2005) com a obra *Minas de mim*, Elisa Lucinda, com o poema *Mulata exportação*, *Levanta a cabeça*, de Thata Alves, Oliveira Silveira de *Cadernos negros* (1998), *Poemas da carapinha*, de Cuti (1978), bem como poemas da *Antologia de poesia afro-brasileira*, organizada por Bernd (2013). A proposta visa discutir sobre a luta de mulheres negras frente ao preconceito instaurado pela cor da pele, pelas diferenças sociais e pela imposição da invisibilidade arraigada no discurso da sociedade e da literatura das minorias. Diante disso, abre-se espaço para questionamentos, tais como: 1) *Literatura de minoria seria uma literatura aquém do valor literário?* 2) *Em que consiste então o conceito de literatura menor?* Como pressupostos analíticos e teóricos, elegem-se textos como *Racismo e anti-Racismo,* de Bernd (1994), *Poesia e memória*, de Brito (2009), *Kafka: por uma literatura menor,* de Deleuze e Guatarri (1997), *Poesia e resistência*, de Alfredo Bosi (2011), *Identidade e diferença* de Tomaz Tadeu da Silva (2013) e *Identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall (2009). Os textos em análise incidirão em uma leitura intertextual em poetas que não deixam de dialogar com a tradição da moderna poesia brasileira, em especial, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade e outros.

PALAVRAS-CHAVE: *MULHER. IDENTIDADE. DIFERENÇA. RESISTÊNCIA.*

POESIA SILENCIADA: MUJERES NEGRAS Y OTROS ENUNCIADORES EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD

RESUMEN

Este artículo tiene como punto de partida el trabajo realizado en la línea de literatura afro-brasileña en los cursos de Postgrado, oriundo de reflexiones de la disciplina Análisis de la poesía afro-brasileña y del cuento africano, además del proyecto de investigación Aboré: literatura negra y minorías sociales. En este prisma, tiene como objetivo primordial examinar el contexto de la identidad negra, y discutir sobre la representación de la mujer negra bajo la mirada del Yo-enunciador instaurado por las voces femeninas y masculinas. En este sentido, se consideran las voces femeninas contemporáneas, tales como: Ana Cruz (2008) de la obra Guardados de la memoria, Esmeralda Ribeiro publicadas en Cuadernos negros 5, Jussara Santos (2005) con la obra Minas de mí, Elisa Lucinda, con el poema (1998), Poemas de la carapita, de Cuti (1978), así como poemas de la Antología de poesía afro-brasileña, organizada por Bernd (2013), Poeta de la carapita, de Cuti (1978), así como poemas de la Antología de poesía afro-brasileña, organizada por

ISBN 978-85-64124-60-8

Bernd (2013). La propuesta pretende discutir sobre la lucha de mujeres negras frente al prejuicio instaurado por el color de la piel, por las diferencias sociales y por la imposición de la invisibilidad arraigada en el discurso de la sociedad y de la literatura de las minorías. Por lo tanto, se abre espacio para cuestionamientos, tales como: 1) ¿Literatura de minoría sería una literatura por debajo del valor literario? 2) ¿En qué consiste entonces el concepto de literatura menor? En el caso de las mujeres, la mayoría de las veces, la mayoría de las veces, la mayoría de las veces, la mayoría de las veces, (2001), Identidad y diferencia de Tomaz Tadeu da Silva (2013) e Identidad cultural en la posmodernidad, de Stuart Hall (2009). Los textos en análisis incidirán en una lectura intertextual en poetas que no dejan de dialogar con la tradición de la moderna poesía brasileña, en especial, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade y otros.

***Palabras clave**: Mujer. Identidad. Diferencia. resistencia*

> "*Para sofrer preconceito racial e sentir rejeição no Brasil, basta nascer filho de preta". (Joaquim FRAGA. In Memoriam).*

Não há como iniciar um texto acadêmico com discurso pessoal. Mas abro exceção neste artigo com a epígrafe que ouvi na adolescência na voz de meu pai, filho de mãe negra. De lá para cá, passaram alguns anos. E muitos séculos já se foram depois da colonização e da abolição da escravatura. *Por que falar da mulher negra como minorias ou literatura menor e até mesmo vozes silenciadas e resistência?* Pode-se asseverar que em uma escala social, a mulher negra é a que mais sente as consequências de racismo, machismo, desigualdade e relações de misoginia e toda série de violência, não deixando de pensar no negro como um todo.

Resistir e combater são dois verbos que descortinam um ritmo forte em relação à poesia negra feminina contemporânea. Em vários textos há vozes que não querem ser mais silenciadas. Combater tal silenciamento, eis a arma da poesia negra. Resistir, eis a chama da poesia que não se apagará. É neste contexto de verbos de ação que podemos ler muitos poemas negros e ouvir o grito da mulher negra, ouvir o canto do pássaro oprimido, ouvir as várias vozes em coro diante de uma sociedade machista, misógina, desigual, preconceituosa e ainda racista. Em outras palavras, este ensaio se trata de vozes de minorias, lembrando o conceito de Deleuze e Guatarri (1997)[12] no que concerne às vozes que faltaram, vozes que hoje já não ficam recônditas no discurso da história escravagista, mas que ao falar de tal tema emitem barulho, incomoda, tira o leitor do chão e do lugar comum.

Basta abrir uma página nos jornais para ver que a diferença social ainda está acentuada pela cor da pele. A exemplo disso, nota-se que o número de mulheres negras como empregada doméstica é bem maior e não diminuiu muito em 10 anos. No que tange à violência contra a mulher negra, podemos nos basear no Mapa de Violência de 2015, onde consta que em dez anos, os assassinatos de brasileiras negras crescem 54% e as mortes de mulheres brancas caíram 9,8%. Curiosamente, das seiscentas mulheres que sofrem feminicídio[13], sessenta por cento tem a cor da pele negra. E se quisermos ampliar o mapa das diferenças entre brancos e negros, entramos nos dados da Infopen[14] com o seguinte registro: das 693.145 pessoas presas, 64% são negras**.** Outro questionamento, se mais da metade da população brasileira é negra, por que o número de negros com ensino superior é discrepante em relação a brancos e por que ainda em

[12] CONFORME KAFKA: POR UMA LITERATURA MENOR.

13 LEIA-SE EM HTTP://BLOGUEIRASNEGRAS.ORG/2018/01/10/COR-DA-VIOLENCIA-FEMINICIDIO-DE-MULHERES-NEGRAS-NO-BRASIL/.

14 INFOPEN (LEVANTAMENTO NACIONAL DE INFORMAÇÕES PENITENCIÁRIAS).

ISBN 978-85-64124-60-8

muitos anos de políticas públicas, o número de presos recai sob a raça negra? Não basta ter um olhar racista e dizer que preto é bandido e bandido bom é bandido morto.

Em termos da relação entre literatura e sociedade, a literatura negra brasileira versa sobre temas que procuram denunciar e combater essas diferenças existentes, procura abrir o olhar do leitor para a invisibilidade da mulher negra que já não se conforma com os cargos impostos pela cor da pele. A literatura negra abre o leque para o grito de liberdade que foi apenas uma metáfora silenciosa e fingida para dizer que negros foram libertos. Não diferente dos dados acima, podemos asseverar que na própria cultura e história da literatura brasileira a arte literária do cânone brasileiro é uma supervalorização do branco em detrimento do negro. Este quando evocado, em várias obras, ou é visto como escravo, como serviçal ou, no caso da mulher negra, aquela que se nota pela beleza do corpo e do prazer instaurando outros problemas: a violência e a condição da mulher em desigualdade.

Sob esse prisma, este trabalho tem como premissa crucial explicitar as poéticas periféricas no âmbito da linha da identidade, resistência e representação cultural. E para iniciar a discussão crítico-teórica, convoca-se o crítico Alfredo Bosi em sua *Dialética da colonização*, o qual permite ao leitor pensar que as culturas são plurais assim como a identidade movente como assevera Stuart Hall (2006). Bosi assevera que **a tradição da nossa Antropologia Cultural** já via uma divisão do Brasil em culturas atribuindo-lhes um critério racial: **cultura indígena, cultura negra, cultura branca, culturas mestiças**, ou melhor, **cultura brasileira e culturas brasileiras**, ou ainda mesmo como culturas não europeias (as indígenas, negras, etc) e culturas europeias.

Nesta perspectiva, pode-se pensar a construção da identidade cultural na imagística dos textos negros ou afro-brasileiros. Para análise deste trabalho, concentra-se na dialética da representação do ser negro e de sua valorização durante muito tempo negada a uma tradição de cultura de branqueamento. A mulher negra celebrada nas poéticas negras contemporâneas abre um leque temático de leituras. Sob esse prisma, ganha voz para denunciar as mazelas sociais da diferença acentuada pela cor da pele, pelo lugar que o negro ocupa na sociedade. Percebe-se uma formulação de um discurso lírico que agrega elementos culturais e estabelece a diferenciação entre o eu e o outro, isto é, a identidade e a alteridade e, sobretudo, as identidades em construção, de acordo com o que constatamos na obra Da diáspora: identidades e mediações culturais, de Stuart Hall (2013).

Neste viés, a identidade, por sua vez, pode ser compreendida como um conjunto de representações e características culturais de um povo, as quais permitem reconhecer um e outro ao diferenciá-lo dos demais. Em outras palavras, não importam as diferenças em termos de classe, gênero ou raça, mas sim a cultura nacional que unifica as pessoas dentro de uma identidade plural na diversidade[15] como bem asseverou Bosi ao utilizar o termo **culturas brasileiras** no plural. Diante disso, prefere-se muito mais utilizar literatura afro-brasileira que literatura negra em virtude de não excluir ao incluir. **Literatura é literatura e não se avalia a qualidade de um texto literário pelo discurso de branco ou negro**. Contudo, o termo **literatura negra** surge por uma longa discussão de silenciamento **de vozes que não foram valorizadas pela crítica hegemônica brasileira** e não cabe aqui realizar toda a trajetória dos escritores negros no Brasil e sim voltar o olhar para o texto literário e suas feições artísticas que entram para uma

15 Utilizamos o conceito de diferença cultural e não o de diversidade cultural, que conforme Bhabha há diferença. Para ele, a diversidade cultural contempla um universo de coisas, ao passo que "a diferença cultural representa mais adequadamente como enunciados são criados para promover a legitimação de determinadas culturas em relação a outras" (MADALENA, 2017, p.2).

ISBN 978-85-64124-60-8

literatura de resistência e combate ao preconceito e ao racismo, sobretudo no que tange à representação da mulher tanto no olhar do eu - lírico masculino como no eu - lírico feminino.

Efetivamente, a identidade é questionada a partir da existência de diversas culturas e da ancestralidade e a cor da pele muito ressaltada na poesia negra não simboliza necessariamente o constructo das diferenças de relações que vão além da cor da pele, pois o sujeito pode viver na indecidibilidade de sua raça, cor ou etnia. Kathryn Woodward (2002), ao introduzir o seu capítulo *Identidade e diferença: uma discussão teórica e conceitual* assevera que "os homens tendem a posições-de-sujeito para as mulheres tomando a si próprios como ponto de referência, sendo assim, as mulheres são as significantes de uma identidade masculina partilhada.

Em consequência, a identidade é marcada pela diferença das relações, mas "parece que algumas diferenças – neste caso entre grupos sociais e étnicos – são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares" (p.10-11), em muitos casos, a diferença entre negros e brancos não só na valorização de uma literatura como também nos lugares sociais ocupados por negros e brancos. Em poemas escritos por mulheres negras percebe-se que a mulher negra ou é a margarida que varre o asfalto ou é a negra fulô das curvas eróticas e belas que deita com o feitor na condição de escrava sexual.

Diante disso, não basta discutir a identidade negra exaltando a afrodescendência ou se assumindo como negro em uma sociedade desigual. Não basta dizer que a identidade negra deve ser pensada, pela mistura cultural e não pela linha de diferença acentuada pela cor da pele. Essas diferenças "só fazem sentido se compreendidas uma em relação à outra", isto é, "a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Sendo ambas inseparáveis" (Woodward, 2002, Apud SILVA, 2002).

Cumpre assim examinar como a literatura negra ganha corpo e voz no limiar de uma lírica individual e coletiva, que surge como vozes silenciadas e que não podem mais se calar diante do machismo, do preconceito, da desigualdade social, da valorização do outro pela cor da pele. A literatura negra, neste sentido, alavanca para um rio em chamas, um rio de lágrimas e dores longe de uma romantização da arte. Literatura é antes de tudo uma arma de combate, como enfatiza Bosi: 'literatura é resistência e combate ao racismo'.

No tocante a uma literatura de luta contra o racismo, combate à desigualdade social, pode-se afirmar que se assiste, a rigor, a uma literatura no limiar de protestos. Sobre isso, Bernd (1998) aponta que:

> Ingressados para o curso de História, **esses negros** [da literatura] **têm neste estudo as suas vozes audíveis**, na **reivindicação e protesto** da sua poesia contra os sistemas hegemônicos e majoritários (...) do seu discurso consciente, uma **história** que se quer **também universal**... (BERND, 1988, p.11).

Frente a essas discussões, cumpre discorrer sobre literatura negra e literatura afro-brasileira. Conforme o professor e crítico Assis Duarte (2016), considera-se como **literatura negra** o conjunto de obras publicadas por escritores negros, ao passo que a literatura afro-brasileira pode ser compreendida a partir de um falar sobre o negro. Já para Zilá Bernd (**1998)** em *Introdução à literatura negra*, pode-se asseverar que a literatura negra se instaura quando se tem um **Eu - enunciador** que se quer negro.

Benedita Damasceno (2003), em sua obra *Poesia negra no modernismo brasileiro*, ressalta que a cor da pele não pode ser o requisito para conceituar uma literatura como negra. E para resolver esta questão ainda *em devir*, elegem-se os textos de autoria de escritores negros como literatura periférica contemporânea que se tem como literatura brasileira das minorias. O que denotaria outro problema e abre espaço para questionamentos, tais como: 1) *Literatura de*

ISBN 978-85-64124-60-8

minoria seria uma literatura aquém do valor literário? 2) *Em que consiste então o conceito de literatura menor?*

A *literatura menor*, termo emprestado de Deleuze e Guatarri, se refere a uma literatura negra que vai se construindo em condições revolucionárias e nada tem de pejorativo e, por excelência, se refere à literatura marginal. A literatura menor tem como premissa fulcral situar-se no nível do discurso e não da forma. Ela "trafega na contracorrente" (BERND, 1998, p.43).

Em outras palavras, a literatura negra é aquela situada à margem do cânone e se trata das vozes de minoria, das vozes que faltavam para dizer o não-dito. Abrem espaços na academia para denunciar o racismo, para combater o autorracismo, as desigualdades sociais e as injúrias provocadas contra negros por meio do verso e da prosa.

Desse modo, a **literatura menor** é uma literatura de resistência, pode-se pensar em outro texto primordial. Trata-se do capítulo "A literatura e os excluídos", do crítico Alfredo Bosi (2002), na obra *Literatura e resistência*. Por excelência, há duas formas de considerar a relação entre a escrita e os excluídos. A primeira praticada pelos historiadores de literatura e que se refere ao ato de ver o excluído e marginalizado como objeto da escrita: personagens, temas, etc. e é preciso amenizar os modos de figuração das camadas mais pobres na poesia, ma prosa narrativa e no repertório da literatura (BOSI, 2010, p.257).

A literatura negra pode ser explicada a partir de um depoimento do estudioso Ironides Rodrigues concedido a Luiza Lobo. Para ele, literatura negra constitui-se como aquela produzida "por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça **dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo**. Ele tem que se assumir como negro. (RODDRIGUES, *apud* LOBO, 2007, p. 266, grifos nossos).

A poesia de Cuti está dentro desta categorização explicada por Ironides Rodrigues. Cuti, um dos membros fundadores do grupo *Quilombhoje Literatura* permite uma leitura crítica da cultura negra no que tange ao resgate da memória do movimento negro. Não obstante, ressalta-se que sua produção carrega traços de um lirismo de exaltação e do orgulho de ser e existir como negro. É neste contexto de valorização e aceitação da cor da pele que a poesia ganha voz de proclamação da memória lírica e coletiva. Publicado em 1978, a obra *Poemas da carapinha* retrata a valorização de ser negro e da intitulação da identidade negra que não pode ser negada a partir da cor ou do branqueamento ou da negação de pertencer ou ser afrodescendente:

SOU NEGRO
Sou negro
Negro sou sem mas ou reticências
Negro e pronto!
Negro pronto contra o preconceito branco
O relacionamento manco
Negro no ódio com que retranco
Negro no meu riso branco
Negro no meu pranto
Negro e pronto!
Beiço
Pixaim
Abas largas meu nariz
Tudo isso sim
Negro e pronto!
Batuca em mim
Meu rosto
Belo novo contra o velho belo imposto

ISBN 978-85-64124-60-8

E não me prego em seu preto
Negro e pronto
Contra tudo que costuma me pintar de sujo
Ou que tenta me pintar de branco
Sim
Negro dentro e fora
Ritmo – sangue sem regra feita
Grito- negro – força
Contra grades contra forças
Negro pronto
Negro e pronto.
(CUTI, 1978, p.145).

Como se pode perceber, o eu - enunciador que reina no limiar da voz poética não nega jamais a sua cor e seus traços de negritude, o que denota a valorização de sua ancestralidade ao dizer que é negro de pixaim, beiços largos, negro dentro e fora.

Na **poesia de Oliveira Silveira há a recifração da imagem da negra Fulô** na tradição do modernismo de Jorge de Lima. Em outra vertente, Silveira apresenta ao leitor contemporâneo OUTRA NEGA FULÔ:

OUTRA NEGA FULÔ
O sinhô foi açoitar
a outra nega Fulô
- ou será que era a mesma?
A nega tirou a saia
A blusa e se pelou,
O sinhô ficou tarado,
Largou o relho e se engraçou.
A nega em vez de deitar
Pegou um pau e sampou
Nas guampas do sinhô.
- Essa nega Fulô!
Esta nossa Fulô!
Dizia intimamente satisfeito
O velho pai João
Pra escândalo do bom Jorge de Lima,
Seminegro e cristão.
E a mãe-preta chegou bem cretina
Fingindo uma dor no coração.
_ Fulô! Fulô! Fulô!
A sinhá burra e besta perguntou
Onde é que tava o sinhô
Que o diabo lhe mandou.
_ Ah, foi você que matou!
Disse bem longe a Fulô
pro seu nego, que levou
ela pro mato, e com ele
aí sim ela deitou.
Essa nega Fulô!
Esta nossa Fulô!
(OLIVEIRA SILVEIRA, 1998, p. 133).

ISBN 978-85-64124-60-8

As vozes poéticas cujo Eu - enunciador se declara feminino tanto pelo discurso quanto pela própria autoria difere da voz enunciativa masculina. Há no caso das mulheres negras uma luta constante para combater muitos estereótipos, tais como: da mulher negra como símbolo sexual e por muito tempo objeto, a mulher negra como empregada doméstica, cuja única condição dada é a de trabalho para engomar, passar, cozinhar, entre outras indesejadas imposições. O poema de Silveira explicita uma denúncia sobre a condição da mulher objeto sexual que intertextualiza com o poema Negra Fulô, de Jorge de Lima do modernismo brasileiro. A diferença do dizer sobre a mulher negra no poema de Lima está na enunciação. Enquanto Jorge de Lima o poeta diz "essa negra Fulô quem roubou", o poema de Oliveira Silveira se refere a outra nega Fulô, ou seja, em ambos os poemas há um poetizar que coloca a negra distante do eu que demarcaria a identidade. Muito mais que isso. A poesia não faz rodeios para explicitar a mulher como objeto de desejo e posse:

> ...seu nego, que levou
> ela pro mato, e com ele
> aí sim ela deitou.
> Essa nega Fulô!
> Esta **nossa Fulô**!

Em *Guardados da memória* e outras obras, a autora **Ana Cruz** (2008) inscreve-se como uma escritora que provoca o amor pela cultura e costumes africanos em linguagem simples, mas não simplória. A memória individual e coletiva banha sua poesia, pois a identidade e as escritas de si se mesclam à memória do povo africano e da identidade que nos define em corpo, voz e alma. Em sua lírica também não se pode negar a resistência e a luta pela igualdade e a recusa da condição da mulher negra instaurada pela desigualdade social. Leia-se RETINTA:

> Mãe preta, bonita, sorriso largo, completo
> Nem parece que passou por tantas.
> Deu um duro danado entre a roça e os bordados.
> Virou ao avesso para não desbotar.
> Dizia, não com soberba: não esfrego chão dessas Senhoras.
> Essa gente coloniza... (CRUZ, 2008, p. 184).

Pode-se elucidar que **a poesia de Ana Cruz** descortina a memória de um passado de exploração do negro como escravo, mas também de resistência. A mulher não aceita ser colonizada e passar pela mão de obra barata e esfregar o chão, engomar as roupas da mulher branca como ocorre no poema "Nega Fulô" citado alhures. Os versos de Ana Cruz caminham na contramão. Ela apodera-se da voz de todas as mulheres negras que deveriam ter o mesmo patamar de orgulho de ser e existir. E assim encerra o poema com uma subjetividade ultrajante: "**Se a pessoa não tiver orgulho de ser assim Zulu/fica domesticada. Sem opinião. Se autodeprecia, adoece**" (p. 194, grifos nossos).

Outra voz no limiar da **identidade e da memória se refere à escritora negra Jussara Santos**. A autora integra um dos primeiros grupos de poesia contemporânea que traçam um lirismo discursivo-poético sobre a memória da etnicidade negra assim como o poeta Edmilson Pereira. Jussara Santos canta a ancestralidade negra e denuncia o preconceito e o racismo ainda existente na sociedade. Aliás, Jussara Santos, por meio do recurso da recifração da imagem intertextual, produz um lirismo discordante de *A procura da poesia*, de Drummond em seus versos "Ao pé do ouvido", na obra MINAS DE MIM (2005):

ISBN 978-85-64124-60-8

Se pudesse silenciar-me
frente a acontecimentos
silenciaria
mas todos os dias melancolicamente aconteço.
[...] mas todos os dias absurdamente amanheço.
Digo não à cidade,
Mas todos os dias revelo-me equívoco
Diante de seus ecos.
"... não tires poesia das coisas
elide sujeito e objeto..."
grita Drummond,
mas todos os dias dramatizo,
Invoco
indago
aborreço,
e minto
minto muito
ouvinte no reino silencioso da palavra
que não quer Surda.
(SANTOS, 2005, p.188).

Enquanto a poesia de Drummond instaura a metalinguagem na busca pela poesia, os versos de Jussara Santos invocam, dramatizam e aborrecem uma encenação diante do silêncio surdo como na palavra drummondiana. A voz lírica quer ser ouvida, dramatizada, invocada diante das desigualdades sociais, pois todos os dias amanhecem o racismo e suas consequências; todos os dias o preconceito grita e a poesia nasce assim para **dizer o não-dito, dizer o inaudível** como propõe Octavio Paz em *O arco e a lira*, e assim também se traduz a poética de Jussara Santos.

Em se tratando da escritora negra **Esmeralda Ribeiro** evidencia essa tônica da permanência do racismo e opressão na sociedade brasileira. A diferença entre ela e outras autoras é que há um viés de pessimismo. Em vários textos líricos da autora o leitor poderá conferir uma forte luta pela inclusão da mulher, sobretudo presencia-se uma busca pela identidade feminina especificamente negra. Em seu ponto de vista, para escrever a literatura negra, o autor deve antes de tudo **ser negro** elevando a afirmação da identidade e memória individual e coletiva e por muitas vezes se questiona a alteridade dentro da própria existência:

Quem em sã rebeldia
tira a máscara esculpida na
ilusão de ser outro
e não ser ninguém...
(RIBEIRO, 2002, 180).

A poética de Esmeralda Ribeiro, conforme se nota, demonstra que o sujeito lírico usa máscaras da ficção e da autobiografia para professar uma identidade na alteridade, ou seja, ocorre que o eu-lírico canta o poema a partir do discurso sobre o outro que se iguala ao não ser nada. Esse pessimismo aparece, muitas vezes, em questionamento que joga com as palavras nos versos, a saber: "Se a margarida flor é branca de fato qual a cor da Margarida que varre o asfalto? (RIBEIRO, 1998, p.181).

ISBN 978-85-64124-60-8

Conceição Evaristo com seu poema VOZES MULHERES reivindica, no limiar da recorrência da memória do passado e tortura, uma liberdade que se metaforiza pelo grito ecoado ao final do poema que não mais cantará a escravidão retida na voz de sua avó, mas que simboliza o sangue e a fome cujo tempo não conseguiu apagar. Essa temporalidade é recolhida pelo ato poético que encena a dor, o sangue e o grito abafado, porém não mais em uma fala amordaçada:

> [...]
> A minha voz ainda
> ecoa versos perplexos
> com rimas de sangue
> e
> fome.
> A voz de minha filha
> recorre todas as nossas vozes
> recolhe em si
> as vozes mudas caladas
> engasgadas nas gargantas.
> A voz de minha filha
> recolhe em si
> a fala e o ato.
> O ontem - o hoje - o agora.
> Na voz de minha filha
> se fará ouvir a ressonância
> o eco da vida-liberdade.
> (EVARISTO, 2008, p.16).

Outra voz que não pode faltar na leitura de minorias sociais negras e denúncia de racismo é o texto MULATA EXPORTAÇÃO, de Elisa Lucinda, da série “Brasil, meu espartilho”:

> Mas que nega linda
> E de olho verde ainda
> Olho de veneno e açúcar!
> Vem nega, vem ser minha desculpa
> Vem que aqui dentro ainda te cabe
> Vem ser meu álibi, minha bela conduta
> Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!
> (Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?)
> Minha tonteira minha história contundida
> Minha memória confundida, meu futebol, entendeu meu gelol?
> Rebola bem meu bem-querer, sou seu improviso, seu karaoquê;
> Vem nega, sem eu ter que fazer nada. Vem sem ter que me mexer
> Em mim tu esqueces tarefas, favelas, senzalas, nada mais vai doer.
> Sinto cheiro docê, meu maculelê, vem nega, me ama, me colore
> Vem ser meu folclore, vem ser minha tese sobre nego malê.
> Vem, nega, vem me arrasar, depois te levo pra gente sambar.”
> Imaginem: Ouvi tudo isso sem calma e sem dor.
> Já preso esse ex-feitor, eu disse: “Seu delegado…”
> E o delegado piscou.
> Falei com o juiz, o juiz se insinuou e decretou pequena pena
> com cela especial por ser esse branco intelectual…
> Eu disse: “Seu Juiz, não adianta! Opressão, Barbaridade, Genocídio
> nada disso se cura trepando com uma escura!”

ISBN 978-85-64124-60-8

Ó minha máxima lei, deixai de asneira
Não vai ser um branco mal resolvido
que vai libertar uma negra:
Esse branco ardido está fadado
porque não é com lábia de pseudo-oprimido
que vai aliviar seu passado.
Olha aqui meu senhor:
Eu me lembro da senzala
e tu te lembras da Casa-Grande
e vamos juntos escrever sinceramente outra história
Digo, repito e não minto:
Vamos passar essa verdade a limpo
porque não é dançando samba
que eu te redimo ou te acredito:
Vê se te afasta, não invista, não insista!
Meu nojo!
Meu engodo cultural!
Minha lavagem de lata!
Porque deixar de ser racista, meu amor,
não é comer uma mulata!
(LUCINDA, da série "Brasil, meu espartilho").

O poema de Elisa Lucinda representa momentos de assédio e recorte com a história de mulheres negras que eram compradas ou tidas como objetos sexuais pelos senhores brancos camuflados como nobres, não distante do Brasil Colonização. Por trás dos versos: "mais que negra linda (...) de olhos verdes ainda" há explicitamente outro discurso enraizado da mulata que não servia para escrava de trabalho propriamente dito, mas para manter as relações sexuais com o explorador e ainda tinha que manter o silêncio: "Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?". Sem vestir a hipocrisia de muitos brancos racistas, o poema denuncia as atitudes abusivas de senhores que mantinham a aparência social e relações sexuais com mulheres negras. Afinal, havia duas opções para a mulher negra: ou aceitar a condição de escrava ou aceitar a condição de explorada sexualmente, pois dizia o feitor: "Em mim tu esqueces tarefas, favelas, senzalas, nada mais vai doer".

Entretanto, na voz do eu-lírico de Lucinda a mulher negra não mais aceita a hipocrisia e os abusos da lei que favorece o branco intelectual no presídio. A mulher está frente a frente com o delegado e o juiz quando surge outra voz de combate e revide ao dizer que o opressor "branco ardido" lembra da Casa Grande e não mais na senzala. Momento em que a mulher negra vem para passar a história a limpo e escrever outra história de combate ao machismo e racismo: "Porque deixar de ser racista, meu amor, não é comer uma mulata!". O poema de Lucinda cai muito bem ao que Bosi escreveu em *Poesia e racismo*. Chega-se o tempo de resistência em que a literatura sacraliza a voz de resistência.

Para fechar as reflexões acerca de mulheres negras e combate ao preconceito e racismo, não podemos deixar de ler a artista contemporânea, jovem negra empoderada, Thata Alves, do Sarau das pretas, autora de *Em reticências* e da obra *Troca*, com seu belo poema LEVANTA PRETA:

Levanta Preta
Levanta a cabeça
Porque não dá tempo pra lamentar
(...)
Levanta a cabeça preta
Porque o turbante fica melhor

ISBN 978-85-64124-60-8

enaltecido
E saiba que o que aconteceu contigo
(...)
Levanta a cabeça preta!
Porque a coroa com teus cachos
Eu não só acho,
mas tenho certeza
Que toda sua realeza
Não combina com essa tristeza
e que você só mereça
Os raios de sol
que tem o teu sorriso
E que amar é preciso
Se não for machucar
Preta
Há uma continuação de teu reinado
que do seu ventre fora gerado
Então joga no chão esse fardo
E sorria!!!
Porque de novo se fez dia
e tens a chance de recomeçar
(THATA ALVES)

Levanta a cabeça é um texto que serve como arquétipo de empoderamento e coragem além de ser um chamado para evitar lamentações porque o tempo agora é de combate, é de enaltecimento e de recomeço. Na voz instaurada pelo eu-lírico para um *tu-enunciador* no poema (todas as pretas), a mulher negra deve estar de cabeça erguida e ser motivo de orgulho pela realeza dos cachos e pelo uso do turbante. Eles revelam também, por trás desse empoderamento, as marcas da história do que aconteceu. Não obstante, o sujeito lírico enuncia que o fardo de ser preta, triste e continuar sendo escrava no silêncio do passado não tem mais espaço na contemporaneidade, "porque de novo se fez dia/e tens a chance de recomeçar". Assim como na poesia de Conceição Evaristo e Elisa Lucinda, a voz de Thata Alves eclode para deixar as amarras do passado e das mazelas de exploração. O que a mulher negra tem agora é a oportunidade de gritar, cantar e recomeçar ao ganhar espaço em movimentos de luta contra tudo que o passado impôs e a sociedade ainda fecha os olhos para as diferenças demarcadas pela cor da pele.

A guisa de inferências, as obras examinadas permitem discutir sobre identidade e memória pelo viés da tessitura de combate ao racismo e ao preconceito. Vê-se que a mulher negra e sua luta pelo não silenciamento frente ao preconceito instaurado pela cor da pele, pelas diferenças sociais e pela imposição da invisibilidade arraigada no discurso da sociedade, da história e da literatura ressurgem como vozes gritantes e vozes moventes.

Não há somente uma preocupação em cantar versos de uma escravidão passada, mas uma escravidão ainda no presente, de um racismo disfarçado pelo discurso, de uma desigualdade estampada na cor da pele e no tocante ao lugar que o negro ocupa na sociedade. Seria como uma senzala camuflada, pois o negro ainda é o suspeito na hora de um roubo, a mulher negra ainda é diferenciada da mulher branca pelo corpo esbelto e não pela inteligência e igualdade. Por trás de tudo isso, aparece ainda a figura da mulher negra como objeto de desejo.

Por conseguinte, tornou-se possível comprovar que em vários poemas que a mulher é diferenciada da mulher branca quando "lava e engoma" a roupa dos grandes senhores, não mais nas senzalas, mas exploradas como empregadas domésticas, como negras do prazer sexual. A

ISBN 978-85-64124-60-8

poesia nasce como resistência. A poesia negra é a voz periférica e marginal que faltava na literatura brasileira, a qual aparece agora para denunciar uma sociedade hipócrita que insiste em defender que existe o princípio da isonomia no Brasil, pois ser negro infelizmente ainda é motivo de diferença da cor da pele e exclusão e como críticos literários não podemos também emudecer na academia dos esquecidos na quebra desse silenciamento de vozes de minorias na literatura afro-brasileira ou literatura negra.

REFERÊNCIAS

ALVES, Thata. **Levanta a cabeça**. Disponível em:

< https://projetoempretecer.wordpress.com/ >. Acesso em: jun, 2018.

BAUMAN, Zygmund. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERND, Zilá. **Racismo e anti-Racismo/ Zilá Bernd** – São Paulo: Moderna, 1994. – (coleção polêmica).

_____ **Negritude e literatura na América Latina.** Porto Alegre: Age, 1987.

_____ **Introdução à literatura negra**. Porto Alegre: Age, 1987.

_____ **Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil** (Org). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira e culturas brasileiras** In: Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345.

DAMASCENO, Benedita. Gouveia. 2. ed. **Poesia negra no modernismo brasileiro**. São Paulo, Pontes Editora, 2003.

DELEUZE, G. , GUATARRI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Júlio Castanon. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Jul, 2016.

_____. **Literatura e resistência**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

EVARISTO, Conceição. 2008. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. BH: Editora UFMG,2006.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11º edição. RJ: DP&A, 2006.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

LUCINDA, Elisa. **Mulata exportação**. Disponível em: < https://www.geledes.org.br/de-elisa-lucinda-mulata-exportacao/>. Acesso em: Jul, 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

ISBN 978-85-64124-60-8

CLARA DOS ANJOS E A MULHER NEGRA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Maria Luíza COSTA (Faculdade Frassinetti do Recife)
E-mail: maluh.andrade@gmail.com
Rute DANTAS (Faculdade Frassinetti do Recife)
Orientadora:
Profª dra. Vilani PÁDUA (Faculdade Frassinetti do Recife)

RESUMO

Este artigo se propõe analisar e entender o conto *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto (1881-1922). Tendo como personagem principal uma moça, negra e pobre, Barreto vem abordar sobre o machismo e a violência contra a mulher. A denúncia do papel da mulher na sociedade, do início do séc. XX, está exposta em todo o conto criticando o preconceito, o machismo e até mesmo a visão distorcida sobre as mães solteiras da época e que ainda se reflete nos nossos dias. E, em especial, entender como se dava o preconceito e como Lima Barreto, que criticava o feminismo que se iniciava, lidou com isso em sua obra, já que aparece em defesa das mulheres. Publicado originalmente na coletânea *Histórias e sonhos*, em 1920, o conto é um microcosmo do que ocorrerá, com mais detalhes, no romance do mesmo nome, de 1922. Para dar suporte a análise, utilizaremos os seguintes estudiosos Adichie (2014), Higa (2010), Duarte (2009), Schwarcz (2017), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: *CLARA DOS ANJOS, LIMA BARRETO, FEMINISMO, LITERATURA.*

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze and understand the short story Clara dos Anjos, by Lima Barreto (1881-1922). Through the main character, a poor young black girl named Clara dos Anjos, Barreto comes to talk about male chauvinism and violence against women. The role of women in society in the early 20th century is exposed throughout the short story criticizing the prejudice, male chauvinism, and the misrepresented view on single mothers (a view that is still reflected in our modern day society). It is especially important to understand how the bias was given and how Lima Barreto, who had criticized the feminist movement (a movement that was just beginning to increase in strength), dealt with this in his work, since it appears in defense of women. Originally published in the *Histórias e sonhos* in 1920, the tale is a microcosm of what will occur in more detail in the novel of the same name, finished in 1922. To support the research, we will use the following scholars: Adichie (2014), Higa (2010), Duarte (2009), Schwarcz (2017), among others.

KEY-WORDS: *CLARA DOS ANJOS, LIMA BARRETO, FEMINISM, LITERATURE.*

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe analisar o conto *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto (1881-1922), publicado originalmente na coletânea *Histórias e sonhos*, em 1920, sendo esse um microcosmo do que ocorrerá, com mais detalhes, no romance que posteriormente foi publicado, em 1922,

ISBN 978-85-64124-60-8

com o mesmo título e tema, todavia, no conto a protagonista é mais bem desenhada e mais visível.

Assim, na primeira parte trataremos um pouco sobre a relação do autor com o feminismo. Na segunda, da importância da personagem principal, Clara dos Anjos, e de como sua realidade é complicada, enquanto mãe solteira e negra. No terceiro tópico, faremos uma reflexão quanto ao peso do machismo e suas consequências. A quarta parte mostra o quanto é atual a obra de Lima Barreto, ponderando sobre a dura realidade da mulher negra brasileira.

BARRETO E A MULHER

Barreto, em seus escritos, por muitas vezes defende as mulheres contra a violência e, principalmente, denuncia a realidade enfrentada por elas em sua época, além de grandes aspectos relacionados à política e direitos humanos. Porém, ainda assim, o autor é declaradamente contrário aos movimentos feministas e afirma que:

> Não é preciso pôr mais na carta, para se ver o que visa esse "feminismo" caricato que prolifera pelos solicitados dos jornais. O que ele quer não é a dignificação da mulher, não é a sua elevação; o que ele quer são lugares de amanuenses com cujos créditos possa comprar vestidos e adereços, aliviando nessa parte os orçamentos dos pais, dos maridos e dos irmãos (BARRETO *in* HIGA, 2010, p. 146).

O autor está referindo-se a uma contradição de uma moça que foi sorteada para o serviço militar, mas negou-se a servir, e o autor questiona o feminismo que defende igualdade de direitos e, em especial, posições de trabalho, alegando que as leis se referiam ao cidadão brasileiro, – em outra crônica, o autor diz que "mulher não é, no nosso direito, cidadão" (2010, p.142) –, tratando o feminismo como "interesseiro e burocrático" (BARRETO *in* HIGA, 2010, p.145). A opinião antifeminista do escritor faz com que Barreto "expresse em seus escritos jornalísticos críticas severas às sufragistas, especialmente à feminista Bertha Lutz" (REZENDE, 2012, p.19).

Contudo, Lima, a seu modo, retratou com maestria o papel da mulher negra do início do século passado, assim como os costumes e culturas assimilados nos quase quatrocentos anos de escravidão do homem negro no Brasil, que favoreciam apenas uma elite branca, refletindo-se, inclusive, na sociedade atual, além da violência contra a mulher, como nos lembra Beatriz Rezende sobre o ponto de vista de Barreto quanto a isso: "Contra o que chama de domínio à força do homem sobre a mulher, após mostrar sua indignação o autor finaliza a crônica com raríssimo apelo ao público leitor: Deixem as mulheres amar à vontade. Não as matem, pelo amor de Deus" (REZENDE, 2012, p. 18).

MÃE SOLTEIRA E NEGRA

Afonso Henriques de Lima Barreto era filho de pais negros e enfrentou grandes dificuldades em sua vida, como afirma Schwarcz "[a]frodescendente por origem, opção e forma literária, Lima Barreto combateu todas as formas de racismo" (2017, p. 10). Esbanjando ironia e denúncia em seus escritos, o autor veio para quebrar paradigmas e dar espaço para a realidade

ISBN 978-85-64124-60-8

vivida por mais de 50% da sociedade brasileira: a cor da pele e a classe social que eram e, ainda são, fatores excludentes. Ambíguo, o autor apontava "os abusos que a sociedade cometia contra as mulheres, mas 'acusava' de importação barata e fora do lugar o feminismo" (SCHWARCZ, 2017, p. 11). Barreto se utiliza da literatura e do jornalismo para fazer suas denúncias, diferenciando-se dos demais por escrever numa perspectiva mais voltada ao social; escancarando os preconceitos e rejeitando os modismos da aristocracia.

Através de um narrador onisciente, o autor utiliza em seu conto *Clara dos Anjos* pinceladas da visão feminina em tons fortes, realçando as vivências, assim como a luta pela sobrevivência da mulher negra brasileira. O conto em questão é uma de suas obras límpidas quanto a realidade feminina, na primeira década do século XX, onde, mesmo que oficialmente libertos, há pouco mais de 30 anos, através da Lei Áurea (Lei Imperial n.º 3.353), os negros ainda eram reféns da mentalidade escravocrata.

Isso porque em termos sociais a Abolição foi um desastre, uma vez que os planos e propostas abolicionistas não foram postas em prática – tais como medidas socioeducativas para auxiliar os ex-escravos na sua adaptação à nova realidade, como nos mostra Alencar:

> A regra geral foi a não integração do negro à sociedade. Ele não tinha condições de concorrer com o imigrante, melhor qualificado tecnicamente. Os planos dos abolicionistas em relação à integração do escravo não se concretizaram. Os negros foram atirados no mundo dos brancos sem nenhuma indenização, garantia ou assistência. A grande maioria deslocou-se para as cidades, onde os aguardavam o desemprego e uma vida marginal. O que deveria ser um desajustamento transitório transformou-se num desajustamento estrutural, reforçando assim o *preconceito racial*. [...] Tomando como exemplo a relação violenta entre brancos e negros nos Estados Unidos e a miscigenação que existe do Brasil, difundiu-se a ideia de que a sociedade brasileira vive uma *democracia racial*. É um mito. A realidade nos dá provas de que em vez de democracia racial, o que temos é uma *tolerância racial*. A existência do preconceito no Brasil pode ser constatada até em nossas formas simples de expressão – os provérbios populares (ALENCAR, 1996, p. 207, grifos do autor).

Essa intolerância racial foi captada por Lima Barreto e é bastante evidente no conto, como no momento em que as irmãs de Júlio Costa debatem acerca da possibilidade de ter Clara dos Anjos como cunhada – a protagonista procura a mãe das moças a fim de achar apoio para uma solução correta, àquela época, uma vez que estava grávida, como é possível observar na passagem:

> [...] não suportariam de nenhuma forma Clara como cunhada, embora desprezassem soberbamente o irmão pelos maus costumes, pelo seu violão, pelos plebeus galos de briga e pela sua ignorância crassa. Pequeno-burguesas, sem nenhuma fortuna, mas, devido à situação do pai e a terem frequentado escolas de certa importância, elas não admitiriam, para Clara, senão um destino: o de criada de servir. (BARRETO, 2010, p. 208).

Deste modo, a mãe e as irmãs de Júlio Costa reagem com total desprezo pela moça, revelando como se sentiam quanto a questão racial brasileira. Sobre o assunto, Schwarcz diz: "[b]rancos aparecem, pois, como defloradores profissionais, e Lima mostra, por mais esse ângulo, como o racismo do passado se reinscreve no presente" (SCHWARCZ, 2017, p. 410).

ISBN 978-85-64124-60-8

Júlio Costa e Clara dos Anjos se conheceram no aniversário do pai de Clara, Seu Joaquim, que por curiosidade deixou que um de seus companheiros dominicais convidasse um rapaz para tocar algumas modinhas em sua festa. Depois daquele dia, o músico não conseguia parar de pensar em Clara e nas formas como poderia deflorar a moça, que, criada por pais conservadores demais, nunca tinha tido a chance de se apaixonar. Encantada com as "belas" palavras de Júlio, Clara se deixa levar pela primeira paixão e assim as investidas do jovem se tornam cada vez mais presentes, satisfazendo sua mente que não parava de maquinar planos que levariam Clara à sua "desgraça" perante a sociedade.

Barreto também expõe a preocupação com a instituição matrimonial, principalmente com a descoberta da gravidez e, também, a questão do matrimônio inter-racial:

> Clara sofre do que o texto traduz como "obsessão pelo casamento" e se entrega, acolhendo o namorado em seu quarto durante noites seguidas. A passagem, e o texto como um todo, trazem consigo a crítica à ideologia do branqueamento como forma de ascensão social. Engravidada e abandonada, a personagem procura a família do namorado e percebe, junto com as ofensas recebidas devido a sua cor, o quão falsa era a lenda de que a abolição acabara com os tratamentos discriminatórios (DUARTE, 2009, p.10).

Ainda sobre o tema: o "[c]asamento segundo o autor do romance (e do conto), vinha sempre revestido de interesses" (Schwarcz, 2017, p. 410), e com a leitura do conto, nota-se que a família de Júlio Costa não só tinha preconceito racial contra Clara dos Anjos, mas também essa falsa ideia de que poderia haver interesse financeiro – ou de status - por parte da moça, algo que nem a mesma havia pensado. E há muito além disso, pois para a mãe de Júlio Costa, ainda que essa seja "relaxada de modos e hábitos" (BARRETO, 2010, p. 208), ver seu filho, mesmo não sendo letrado como Clara, casado com uma moça negra; é horrível a ideia de tê-la como parte da família, pois, como diz Barreto:

> [...] o fato de seu filho nobre, unicamente pelo lado paterno, vir a casar-se com uma criada de servir, aparecia-lhe ao lusco-fusco da sua fidalguia crepuscular como coisa horrenda, como uma ofensa aos seus foros de nobreza, a dissolverem-se em vulgar e plebeu camponês (BARRETO *in* HIGA, 2010, p. 127).

Barreto também manifesta seus pensamentos quanto a escolha do pretendente, rogando que os pais se dediquem a encontrar bons cônjuges para suas filhas, e que estes homens sejam honestos e trabalhadores. O escritor utiliza de sua arte para fazer essa denúncia – a maneira como as mulheres, pobres, mestiças e negras eram maltratadas, e que aquelas correntes ainda não haviam sido quebradas, como prometido na lei de 1888. Sobre o assunto, Pereira destaca na introdução do romance de mesmo título:

> Um fato trivial - não pelos sofrimentos que acarreta, mas pela sua constante repetição, - a história de uma moça pobre e mulata, seduzida por um valdevinos de boa família, impressionou o escritor a ponto de ser por ele várias vezes narrado, sem nunca o satisfazerem inteiramente as interpretações. Só o conto, onde, resumindo o caso, talvez julgasse ter sido menos infiel à emoção profunda que o guiava, teve ânimo de entregar à publicidade; mas não bastou para libertar o criador dessa criatura sem mistério e até, aparentemente, sem maior interesse. Durante pelo menos dezessete anos - de 1904, data da primeira tentativa, até janeiro de 1922, quando terminou a versão que ora se

ISBN 978-85-64124-60-8

> edita - esteve este tema entre as suas cogitações. É que a desgraça, tão comum, de Clara, se lhe apegara à sensibilidade precisamente por ser comum, por significar menos um destino individual do que uma fatalidade pesando sobre todo uni grupo humano (PEREIRA, 1948, p. 26-27).

O PESO DO MACHISMO E SUAS CONSEQUÊNCIAS

Seduzida e deflorada, quando Clara descobre que está grávida, o medo toma conta de sua vida, que parece desmoronar cada vez mais, já que o amado estava ficando mais distante e ela sentia e sabia que ele não queria estar mais com ela. Após ter conseguido o que tanto almejava (ou que se desafiava a conseguir), Júlio Costa já estava ansioso para ir em busca de mais uma aventura. Este é um dos pontos em que notamos o peso do machismo, e claro, do preconceito. Neste momento crucial do conflito, Barreto mostra que não bastava ser mulher, negra e pobre, Clara também ficou grávida de um homem que não queria nada com a vida, o famoso "vagabundo doméstico" (2010, p. 209), na expressão do autor, mas que por ser branco e de família "respeitada", saiu como aquele que "não amarrou você, ele não amordaçou você..." (p. 210), ou seja, a personagem estava sendo insultada pela "sogra", que defendia que seu filho não a estuprou e não casaria com "gente da laia" dela. O narrador mostra que aos olhos da sociedade branca aristocrata, tudo isso foi culpa da própria Clara. A moça é, ainda, chamada de rapariga, não no sentido lusitano, mas no sentido vulgar, de mulher sem decência.

Júlio Costa tem como passatempo desvirtuar as moças e saía da situação, sempre sem sofrer consequência alguma. Isto porque é homem (e branco). E ela? Não valia nada. Além de que esse "passatempo" de Júlio Costa é algo bem presente em nossa geração, que ainda tem o ideário machista de que o homem deve "experimentar", para que assim tenha "gosto por mulheres". Um imaginário absurdo que acompanha a sociedade e que se tornou algo de senso comum. Também como essa visão de que a mulher deve permanecer virgem até o casamento, como se esse valor se aplicasse apenas para as mulheres. Os valores e princípios são individuais, mas devem ser seguidos sem distinção de cor, raça, sexo ou gênero.

Com isso, nota-se a presença machista intrínseca até mesmo nesse fator, que acompanha os homens assim como persegue as mulheres, condenando as que não são mais virgens e enaltecendo o pensamento medroso de que se o homem não "provar", sua escolha sexual será afetada. Isso nos leva a mãe de Júlio Costa, que sempre ficava ao lado do filho e usava como desculpa para o comportamento leviano do rapaz a fala de que a mulher se entregou para ele porque quis e que não foi forçada e nem amordaçada. O que nos volta a analisar o relacionamento que Júlio teve com Clara, especialmente por Clara ser negra e protegida pelos pais, o que Schwarcz esclarece:

> Cético, Lima parece mostrar que apenas com educação e bons sentimentos não se ultrapassam preconceitos e amarras criadas pelo sistema escravocrata. Por isso, Clara, desiludida, se pergunta: "Para que seriam aqueles cuidados todos de seus pais? Foram inúteis e contraproducentes, pois evitaram que ela conhecesse bem justamente a sua condição e os limites das suas aspirações sentimentais". [...] Nos trópicos, a questão racial anulava qualquer idealismo romântico (SCHWARCZ, 2017, p. 411).

Qual futuro lhe aguardava? Mãe solteira numa sociedade opressiva e preconceituosa, não somente pela sua cor, mas pelo seu sexo. O próprio autor chegou a cogitar a possibilidade de a história ter um desfecho diferente, como conta Pereira:

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] com o abandono de Clara pelo sedutor; novos amantes se seguiriam a este, entre outros um português, futuro visconde, que, enriquecendo, parte para a Europa, deixando à amiga, de quem tivera uma filha, cinquenta contos; a rapariga consegue então o marido com que sonhara na mocidade, mas é um indivíduo sem ofício, jogador, bêbado, que lhe dá cabo do dinheiro, e vive pouco; viúva, Clara tem novo companheiro, a filha lhe foge com um cabo de polícia, prostitui-se, morre na Santa Casa; os apontamentos terminam mostrando a mulata, que lavava e engomava para sustentar o amante inválido, a "cantar um trova qualquer em um belo dia de sol" (PEREIRA, 2012, p.25 -26).

Percebe-se que em ambas as narrativas o autor tinha a intenção de chamar a atenção para a posição da mulher negra na sociedade. A autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie recorda a frustração que sentiu ainda menina – em seu discurso para o TEDxEuston, conferência anual com foco na África que aconteceu em Londres, em 2012 – quando preterida a um menino na escola para a função de monitora de sala, mesmo tendo obtido melhor desempenho: "Mas eu era menina e ele, menino, e ele foi escolhido" (2014, p.17).

Essa cultura, que dá preferência ao homem, está entranhada na sociedade de tal modo que, para muitos, a função do homem é prover e, por isso, ele tudo pode, enquanto que a mulher só precisa obedecer e servir, de preferência, em silêncio.

No contexto social do conto, não somente o sexo masculino é o privilegiado, mas a sua cor e o *status* social de sua família lhe permitia manter um estilo de vida desregrado e amoral. E essa realidade criticada por Lima Barreto ainda pode e é encontrada, facilmente, em pleno século XXI.

A DURA REALIDADE DA MULHER NEGRA BRASILEIRA

Clara era uma moça letrada e bem-educada, passava a maior parte do tempo auxiliando a mãe nas atividades do lar, quanto ao modo como foi criada, Schwarcz ressalta: "Aos dezessete anos, tanto o pai como a mãe tinham por ela grande desvelos e cuidados. Protegida de todos, desacompanhada não ia nem à venda mais próxima. Por vezes tinha permissão de ir ao cinema" (2017, p. 409).

É possível perceber que Seu Joaquim e Dona Engrácia, ao educaram Clara desta maneira porque só queriam proteger a única filha do mundo cruel e desigual, em todos os aspectos, em que eles se encontravam – pobres e negros, cuja posição da filha ainda era agravada por seu sexo. Os dos Anjos não se encaixavam na visão da família padrão brasileira, "num país que buscava tornar invisível seu passado, bem como a cor social predominante em seu território" (SCHWARCZ, 2017, p. 403).

Mas, ao chegarmos ao final do conto, encontramos uma Clara decepcionada com essa vida injusta que lhe é imposta da pior forma possível; não obstante, a personagem também questiona se parte dessa culpa não caberia a seus próprios pais, por terem a protegido, mesmo que por amor, do mundo branco, onde não é permitido às moças negras sonharem com o casamento ideal.

A possibilidade de casar-se com Júlio surge na cabeça da jovem muito antes de o casal passar sua primeira noite juntos, e dentre seus questionamentos a cor da pele deles e a possibilidade de sofrerem preconceito tem destaque. Ela acredita, ingenuamente, que a sociedade aprovaria a união, assim como a família dele. Clara acalma-se acreditando que o

ISBN 978-85-64124-60-8

preconceito havia ficado no passado e, por fim, concluiu: “Mas que tinha isso? Tinham-se visto tantos casos... Lembrou-se de alguns... Por que não havia de ser? Ele falava com tanta paixão...” (BARRETO, 2010, p.207).

Entretanto, como já vimos, o destino lhe reservara um desfecho implacável. Clara percebe a dura realidade e, nas palavras do narrador: “Viu bem a sua condição na sociedade, o seu estado de inferioridade permanente, sem poder aspirar à coisa mais simples a que todas as moças aspiram” (BARRETO, 2010, p.210). Neste momento, Barreto dá sua exclamação de raiva e crítica severa, nos mostrando que somados ao fato de ela ser mulata ou pobre, a sua condição de mulher a cobria de culpa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje, o movimento feminista negro traz à luta os problemas sociais encontrados por mulheres negras. Sobre o assunto, Raimundo (s/d) comenta:

> [o] combate ao racismo empreendido pelas mulheres negras abrange também a busca por uma real inserção social nos movimentos existentes, passa a questionar as desigualdades existentes entre brancas e negras, se posiciona contrário ao discurso machista, bem como, ao discurso de caráter universalista de cidadania, que deveria contemplá-las, mas que não passava de um mito (s/d, p.5).

Ainda há muito o que ser feito acerca da conscientização da população quanto a igualdade de gêneros e a erradicação do racismo. Um dos caminhos que podem ser percorridos, para tal, é através da educação, afinal, “conhecimento tem poder”. Na obra *Uma Era de Descontinuidade*, Drucker desconstrói e reconstrói conceitos relacionados à sociedade e afirma, veementemente: “o poder e a riqueza impõem a responsabilidade. [...] As decisões precisam ser tomadas. A única escolha que se apresenta aos homens de conhecimento é participar responsavelmente das decisões” (DRUCKER, 1969, p. 410).

O conto *Clara dos Anjos* foi uma maneira que Lima Barreto encontrou para retratar a imagem que se apresenta(va) na vida real sob muitos rostos. Sua dura crítica veio para quebrar paradigmas e dar espaço para a realidade vivida na sociedade, em que negros e pobres eram os desprivilegiados e excluídos. Mas foi pouco lido e está sendo reabilitado agora. Nunca é tarde, pois, ainda hoje a situação insiste em continuar.

Finalmente, à guisa de conclusão, deixamos indicados alguns problemas encontrados ao longo desta pesquisa. O mais evidente é o preconceito e o racismo encontrados pela mulher negra, assim como o fato do homem achar que é dever da mulher permanecer virgem até o casamento, para que assim, a ideia primitivista de ser o único e primeiro seja prioridade no relacionamento, enquanto o mesmo já teve relações com outras mulheres. Além disso, há também a crescente necessidade de mudança, pois não somos e não precisamos ser o que a sociedade nos impõe, assim como os valores precisam ser vistos para todos, sem distinção de cor, raça, sexo ou gênero. Nós devemos fazer a diferença e quebrar com essa cultura machista e racista que oprime e destrói identidades. É preciso abrir a boca e ir além do esperado, é preciso conhecer nossos valores e direitos, para superar barreiras do preconceito e da opressão.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos Todos Feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALENCAR, Francisco; RAMALHO, Lúcia Carpi; RIBEIRO, Marcus Venicio Toledo**. História da Sociedade Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora ao Livro Técnico, 1996.

BARRETO, Lima**. Clara dos Anjos [1948].** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Contos completos**. Org. e introd. de Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DRUCKER, Peter F. **Uma era de descontinuidade**. São Paulo: Círculo do Livro, 1969.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade.** In: Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários, p. 6-18, 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24983/18312>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2018.

HIGA, Mário (org.). **Lima Barreto: antologia de crônicas**. São Paulo: Lazuli Editora, 2010.

PEREIRA, Lúcia Miguel. _____ Lima Barreto. **Prefácio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RAIMUNDO, Valdenice José; GEHLEN, Vitória; ALMEIDA, Daniely. **Mulher negra:**

inserção nos movimentos sociais feminista e negro. In: Cadernos de Estudos Sociais. Recife: 2016, p. 1-8. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/images/stories/observanordeste/ valdenice.pdf>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2018.

RESENDE, B. e VALENÇA, R. (Orgs). _____ Lima Barreto. **Não as matem**. Toda crônica. Rio de Janeiro: Agir, 2004, vol. II.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto: triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

ALTERIDADE NA LITERATURA FEMININA

Valdívia S. BEAUCHAMP (Euro-American Women Writers, INC)
E-mail: beauchampval@gmail.com

MULHER X LITERATURA: Se a mulher e o feminino emergem na literatura como o "outro", quando ela traz para o centro das representações literárias, suas verdades, será que pode eximir-se de elaborar-se numa tradição patriarcal.

CONSTRUÇÃO CULTURAL*:* Será que a literatura feminina pode ser vista como antropologia, sociologia e construção exclusivamente feminina?

ALTERIDADE*:* perspectiva feminina.

Este trabalho tem por objetivo erigir um debate teórico sobre a Alteridade na literatura feminina como construção cultural, procurando seu espaço. Tento refletir sobre a importância de se compreender os textos literários da literatura feminina, sem rótulos, ou seja, sem conotações políticas e sociológicas, que em geral são associadas às "lutas" feministas, e essa literatura em particular apresenta o sujeito de enunciação consciente (que é o ego da autora lutadora).

A Prof. **Luiza Lobo** (1993), em seus trabalhos de literatura, afirma que depois do apogeu da literatura feminina, entendemos que a outra literatura em discussão, ou seja, a literatura feminista, que difere da anterior, não só atingiu um novo público de autores e leitoras femininas, como também mostra outros aspectos, da Alteridade. Encontramos várias pesquisas feitas por críticos literários sobre a Alteridade na literatura de autoria feminina, pesquisas que foram discutidas diligentemente. Ainda, a diferença entre a perspectiva feminista e a perspectiva feminina, pode ser vista ligada a relações essenciais e simbólicas oriundas da natureza e determinantes da cultura. Jung por exemplo nos mostra em: "A interpretação dos sonhos", que a mulher não consegue se libertar das imagens de Mãe ctônica, Grande Mãe, Virgem Santa e outros símbolos.

Para **Lacan**, só se alcança a identidade a partir da visão da própria imagem num espelho, mas que passa para nós a refletir a imagem de um OUTRO. Questiona-se, todavia, se o fator Alteridade, tornou-se a base da literatura feminina?

Alteridade na literatura Feminina é um projeto de cunho moral, nesta literatura, há anos divorciada da Alteridade da literatura feminista em seu contexto histórico-social, desprovido de conotações políticas ou sociais, e sem qualquer rótulo. Esta é a nossa primeira proposta.

O cânone feminista foi demarcado pelo homem branco de classe média ocidental, e a mulher insere-se nesta cena com a literatura feminina, após uma ruptura com a Alteridade ou diferença desta visão. A Alteridade na literatura, tornou-se a base da abordagem literária, para a discussão desta minha proposta: ALTERIDADE NA LITERATURA FEMININA.

xxxx

ISBN 978-85-64124-60-8

Neste trabalho apresentarei três autoras mundialmente conhecidas e traduzidas, gostaria de refletir sobre o fator ALTERIDADE nos trabalhos selecionados, com a intenção de observar a evolução da literatura feminina.

Ao introduzir a autora **Kate Chopin** (nascida Katherine O'Flaherty, St. Louis, Missouri, USA -1850-1904), logo nos surpreendemos com suas muitas histórias. Numa fantástica coletânea "Complete Novel & stories" (by Louisiana State Press, 1969), **Chopin** nos mostra que mesmo no século XIX, abordava suas personagens mulheres, inconformadas com suas vidas. **Chopin,** nos apresenta o conceito de alteridade feminina revestido numa personagem ora livre ora subjugada em sua dimensão pessoal.

Creio que, inconscientemente, a autora ao colocar seus personagens em certas circunstâncias e condições anômalas ou mesmo em característica que se desenvolve por relações de diferença de contrastes, ela praticava alteridade apresentando em suas muitas histórias, condição marginalizada, oprimida, estereotipada, de mulheres condenadas ao sofrimento.

A sua culpa, foi a de Eva. **Chopin** viveu numa época em que o movimento feminino mal havia começado. As sufragistas, como **Susan B. Anthony, Elizabeth Cady Stanton, Gertrude Lothian Bell**, (Inglaterra) realmente haviam iniciado suas carreiras de ativistas, e de mulheres abolicionistas. Dando continuidade às suas lutas introduziram o sexismo no movimento abolicionista, que se consumou no Movimento Sufragista.

Nos Estados Unidos durante o período de 1848 -1920, excluídas do movimento feminista e das organizações anti-escravocratas, lideradas por mulheres brancas e homens negros - outra decepção - foram também marginalizadas. Porém não deixando passar em branco o período de lutas, fundaram o Colored Female Anti-Slavery Society. Nas décadas de 1960-1970, mais uma vez o movimento feminista sofreu grande desilusão, desta vez a luta era formar uma infraestrutura para a representação da mulher que superasse o sistema de voto. Mais tarde a partir da década de 1990 até o presente, registramos sobretudo respeito para com a mulher.

Chopin uma autora progressista, de mente aberta, teve seus trabalhos engavetados por muitos anos. Estes foram descobertos entre as energias dos movimentos feministas em 1960. Ela manipulava um certo humor em suas escritas o que pode ser visto por diversas perspectivas, por exemplo: dentro de um estudo psicológico de um conto moderno, onde ela explora uma histórias de rejeição, onde nos deparamos com o desenvolvimento de uma alma despertando para a possibilidade de outra vida, ou para a emancipação de uma criatura e seu completo ser, ao praticar o abandono do convencionalismo. Sua famosa novela, "The Awaking", retrata uma jovem personagem portadora de uma triste história. Uma senhora do sul que defende o direito de ser ela mesma, colocando a defesa de sua identidade acima de seu casamento e seus filhos. Esta obra recebeu severas críticas relacionadas com o lema de **Chopin**: "Tudo que lhe é prazeroso, é seu por direito; você não tem deveres", (**Kate Chopin**, Complete novels & stories, 1969). Motivada por esse tipo de retórica, **Chopin** escreveu livremente.

Ainda dentro deste contexto, anos mais tarde veio se discutir a teoria do feminismo como "gênero sexual", que pode ser compreendido como um dado de "construção cultural". Partindo deste princípio, analisaremos o trabalho de **KATE CHOPIN**, focalizando o conto: "The story of an hour" que tem a extensão de duas páginas e meia, onde a autora descreve um momento intenso que se passa com a personagem Mrs. Mallard ao receber a notícia da morte de seu marido, o ferroviário Brently Mallard. Com o choque ela se retira para seus aposentos no primeiro andar de sua residência, sozinha, fechando a porta atrás dela. Senta-se numa cadeira confortável e imóvel mantém-se a contemplar as árvores que vê em seu quintal, e a paz que absorve neste processo. Em suas elucubrações lembra-se que no dia anterior achava que sua vida era muito longa..., mas naquele momento, vivendo aquela temporalidade em que seu ser se imbuía conscientemente de uma grande paz interior, ela mentalmente repetia que estava

ISBN 978-85-64124-60-8

livre, livre, livre. Enquanto isso sua irmã forçava a porta para entrar, já com receio que algo pudera ter lhe acontecido. Finalmente, Mrs. Mallard se levanta, abre a porta e com um ar vitorioso e triunfante, segura no braço de sua irmã, desce as escadas e falece. A realidade, porém, contraste que a morte de Mrs. Mallard ocorreu pelo choque de ver sua expectativa de liberdade pessoal frustrada diante do aparecimento inesperado do seu marido. Mr. Mallard não havia morrido, não se encontrava no acidente. A causa mortis: "ataque cardíaco".

Em tempo curtíssimo, onde com grande manipulação ela mostra que a mulher exibe uma crítica de vida diferente da dos homens, porque sua leitura é ao mesmo tempo diferente e produzida pela consciência de uma leitura da diferença, como um paradigma crucial da construção cultural, binária. No caso deste conto a protagonista só conseguia ver a dimensão de seu OUTRO ser livre. Levando-se em consideração a época em que **Chopin** escrevia, não encontramos tantos parâmetros para este tipo de debate, todavia podemos ressaltar o que **Helene Cixous** e **Toril Moi**, nos alerta sobre a descontração de oposições binárias tipo: macho versus fêmea, forte versus fraco, o que constituem o quadro epistemológico de conhecimento do mundo no Ocidente: espírito versus corpo, cultura versus natureza, considerando um sistema centrado no logocentrismo e falocentrismo.

O que queremos dizer com isto? Que "todas essas ideias são construções culturais quando sabemos que as mulheres e os negros são minorias e, portanto, não incluídas nas posições sociais mais elevadas dos estudos acadêmicos, dos cânones literários não surgem como formadores de opinião, segundo **Luiza Lobo** em Crítica sem Juízo, 1993. **Chopin,** nos apresenta o conceito de Alteridade feminina revestido numa personagem ora livre ora subjugada em sua dimensão pessoal. O plano da manipulação do autor, os pensamentos de Mrs. Mallards lidos pelo leitor, mostram que a mulher exibe uma crítica de vida diferente da dos homens, porque sua leitura é ao mesmo tempo diferente e produzida pela consciência de uma leitura da diferença, como um paradigma crucial da construção cultural, binária. Mrs. Mallard, só conseguia ver a dimensão de seu OUTRO ser - livre.

xxxx

Alguns anos mais tarde surge a escritora **Clarice Lispector**, (nascida na Ucrânia 1920-19770), passou sua infância e boa parte de sua vida em Recife. Sua literatura defendia os valores morais, políticos e sociais. **Clarice** encarava a realidade de suas escritas colocando-se no lugar do leitor, desta maneira, valorizando o leitor como uma entidade viva que lê e comenta, praticando Alteridade.

Os ensaios de **Virginia Wolf** (1992), o mais conhecido, "A room of one's own", e as escritas de **Clarice**, reivindicam os Direitos da mulher.

Enrique Dussel (em Alteridade Feminina, por **Dorilda Grolli**, 2004) Explica: "A epifania do feminino, não a destituiu de sua Alteridade de pessoa, nem diminuiu, e nem joga com a Alteridade: pelo contrário, é alguém que porta a luz de um olhar próprio e que precisamente, na nudez de seu olhar, como alteridade retirada, se exibe invertendo-se em perturbação".

Escolhi a "Hora da estrela", para ressaltar na personagem Macabea, que é o fiel retrato da mulher marginalizada, pobre, sofrida e perdida. "A Macabea de **Clarice** não é feminista" como explica **Dussel**, (em A hora da estrela, por **Clarice Lispector**, 2017), por ser desprovida de um olhar próprio, é um ser carente. Sua "hora de estrela" é o momento de iluminação dessa consciência que para Macabea é a perturbação da morte. Vimos que a protagonista, limitada, entre o ser e o dizer não acrescenta muito. Na obra vemos que Macabea é "desmembrada", ela se nega ao direito de narrar a história e com isso separa sua voz de sua identidade. **Eloina Scherer** (em artigo para Revista Desenredo: O Movimento disciplinar sobre

ISBN 978-85-64124-60-8

os estudos do discurso, no contexto brasileiro, a partir dos anos 1980, 2014), diz que :"A escrita feminina não termina aqui porque a questão do "quem sou eu" e "como posso ser outro", está sempre presente, mas em qualquer sentido que a voltemos, ela sempre nos seduz pelo aparente processo de desestruturação da enunciação..." **LEVINAS** (1991) explica que a relação ao outro consiste certamente em querer compreendê-lo, mas a relação (da Alteridade), excede esta compreensão.

Buscaremos entender o porquê de **Clarice** apresentar seus personagens sempre em processo de perda de identidade. O caso deste romance é ainda curioso por ser que neste o último romance de **Lispector**, ela mostra por intermédio do grotesco, as mesmas relações amorosas antes centradas na figura da mulher burguesa e culta. Tanto quanto suas antecessoras Macabea sofre a solidão, ama um homem, deseja o que não tem, e morre. Ou seja, por trás da pobreza e da ignorância assim como da burguesia e da intelectualidade, esteve sempre o mesmo destino feminino. Macabea é a OUTRA, mas é também a "mesma". A última personagem de **Lispector** é então uma paródia da feminilidade. Nesta sua obra, o narrador masculino Rodrigo, se encarrega da descontração do personagem vejamos: "Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão, com dois anos de idade já haviam morrido os pais..." (A hora da Estrela, **Clarice Lispector** 2017). Dentro deste contexto, esta marca discursiva de identificação, do ato da escrita, também significa mexer em identidade(s), porque escrever diz respeito ao revelar-se uma parte de um todo. Qual parte, e qual o todo?

Como já abordamos no começo Macabea era perdida. Macabea reproduz, repetindo o mesmo já escrito retrato da mulher diante do mistério de sua feminilidade: a mulher não sabe muito bem quem é diante de um homem, porque não sabe quem é diante de si mesma. Aqui a protagonista não possui capacidade para introspecção nem identidade social, concluímos que ela também não tem nada que perder, deveria ter ficado no sertão. E em busca da resposta "quem sou eu?", aqui a Alteridade poderia ser estudada no âmbito social. Já dizia **Sartre** (1948), que: "A presença de outros envolve um sistema de diferenças e distinções impossíveis de serem evitadas.

Qual seria nossa preocupação aqui? Será que a Alteridade atravessa o que somos? Tem consequências, Macabea concluíra o assunto arriscado das relações que o ego desenvolve com o outro. Creio que nesta obra, a Alteridade pode ser vista não só como um OUTRO antropológico, **Levi –Strauss** (1962), mas também do ponto de vista psicanalítico. Esta Alteridade do eu em relação a si mesmo, seria o ponto de partida da literatura contemporânea? Se não fosse a clonagem que faz de Olímpico, não seria conhecida. A feminilidade e a condição da mulher na vida urbana e letrada, nesta obra de **Lispector**, mostra como a autora avalia o lugar da literatura feminina, em sua função: escritor – literatura. **Lispector** situou esta obra em particular no Nordeste, de onde assistiu Getúlio Vargas assinar o direito de voto da mulher, vivenciou a opressão que não dava lugar a cultura, num Nordeste desprovido. Lá, as mulheres não eram nomeadas, e como na Bíblia, os Macabeus existem, as "Macabeas "não são mencionadas. Nesta obra a alteridade pode ser vista não só como um OUTRO antropológico, (**Levi** -Strauss) mostra o selvagem como um outro igual ao civilizado que deve ser conhecido), ou um OUTRO filosófico, (a consciência da diferença entre as pessoas), mas também do ponto de vista psicanalítico.

Questiono se esta Alteridade do eu em relação a si mesmo, é o ponto de partida da literatura contemporânea.

xxxx

ISBN 978-85-64124-60-8

Não existe uma análise melhor da obra de **Carolina Maria de Jesus**, "Quarto de despejo" do que seu próprio olhar hegemônico sobre sua favela, a qual vê e classifica, o que se fundem nas sociedades desiguais, pautada pela violência que não mais é do que o desejo de anulação ou destruição do outro. Uma das marcas da literatura brasileira contemporânea é a estatização da violência que está na base da nossa sociedade.

Seu diário é legítimo e nele o modo dela ver e imaginar o outro, em sua Alteridade, envolve uma operação que admite diferentes gradações desde: percebê-lo dentro de uma estreita relação de interdependência, quando ela exterioriza os problemas permanentes na favela, até o extremo oposto, que é constituí-lo como Alteridade radical. Como assim? Como um diário da vida em uma favela conseguiu ser ouvido? Creio que o fator diversidade, o contexto do histórico-social, sem conotações políticas, sem representações de vozes, ninguém falando ou representando ninguém, era um diário, onde a autora exaustivamente escreveu a repetição da vida na favela de Canindé escrita em uns vinte cadernos, observamos o modo dela ver e imaginar o outro, na sua Alteridade, envolve uma operação que admite diferentes gradações desde: percebê-lo dentro de uma estreita relação de interdependência,

Vemos que a literatura não pode dar margens a julgamentos literários caso contrário, diz **Regina Dalcastagne**: "a valorização sistemática positiva de uma forma de expressão, em detrimento de outras, faz da manifestação literária o privilégio de um grupo social. Em outras palavras, perderíamos desta maneira a diversidade na literatura", (Ver e imaginar o outro... "**Regina Dalcastagne**, 2008).

Carolina utilizou-se de clichês: "Devido ao custo de vida, temos que voltar ao primitivismo", "A língua delas (das mulheres da favela), é como os pés de galinhas, tudo espalha". "O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome, a fome também é professora", (em "Quarto de despejo", **Carolina Maria de Jesus**, 2004). Carolina tem a seu favor a autenticidade. O público que ela atingiu não mora na favela, mas, acredita nela. **Barthes** diz que o escritor é o que fala no lugar do outro... **Carolina** continua vista como uma voz subalterna pelos de fora da favela, (em Ver e imaginar o outro, **Regina Dalcastagne**, 2008), porém na favela, **Carolina Maria** de Jesus ascendeu como escritora. Acho que ler literatura feita por mulheres brasileiras em particular, com seus altos e baixos, e dentro de uma classificação de violência, com suas potencialidades e limitações, significa dar espaço para vozes ainda abafadas. A literatura perpetua as percepções sociais acerca de reflexões das mais diversas conotações e será sempre um retrato de seu tempo. Engajando-a a questões de Alteridade, ao entendimento necessário, mesmo que de uma ausência, marcaria uma construção cultura.

xxxx

Como resultado as personagens analisadas neste projeto, são exemplos da forma como a literatura de autoria feminina em **Kate Chopin, Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus**, tem apresentado a mulher, oscilando entre momentos de contestação e resistência percebidos na voz de Mrs. Mallard, Macabea e as mulheres da favela em geral. Não podemos tão pouco afirmar que a literatura de autoria feminina apresenta a identidade da mulher libertada, todavia vimos que esta literatura trabalha na construção de distintas personalidades. Portanto, a diversidade literária, a interseção da passagem entre o eu e o outro, entre as muitas personagens ou vozes, entre o espaço da construção cultural, a Alteridade, o lugar da fala e o lugar de onde se ouve, são importantes formadores da " Literatura Feminina".

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Angela.(Organizadora). **"Representando a Alteridade"**. Ed. Vozes, Petrópolis, 1998.

BERUTTI, Elaine Borges. **" Feminismos, identidades, comparativismos": Vertentes nas literaturas de língua inglesa**. Ed. Caetés, RJ,2005.

CHOPIN, Kate. **"Complete novels & stories".** Ed. Louisiana state Press, 1969.

DALCASTAGNE,Regina. **"Ver e Imaginar o outro": alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. Ed. Horizonte, SP, 2008.

ECKERT-Hoff e Maria José Rodrigues Faria Coracini (organizadoras). " **Escritura de si e alteridade no espaço papel-tela": Alfabetização, formação de professores, línguas materna e estrangeira**, Ed.Mercado das Letras., SP, 2010.

GROLLI, Dorilda. "**Alteridade Feminino"**.Ed. Nova Harmonia, São Leopoldo, RGS, 2004.

HORTA, Ana Paula Beja. **"A Construção da Alteridade": Nacionalidade, Políticas de Imigração e Acção coletiva Migrante na Sociedade Portuguesa Pós-Colonial**. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Portugal, 2004.

DE JESUS, Carolina Maria. " **Quarto de Despejo**". Ed. 11a., Cromosete Graf, e Editora LTDA, SP, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **"A Hora da Estrela**". Ed. Rocco LTDA, (Edição com manuscritos e ensaios inéditos).RJ, 2017.

LEVINAS, Emmanuel. "**Entre Nós": Ensaios sobre a Alteridade**. Ed. Vozes, Petrópolis, RJ,2016.

LOBO, Luiza. " **Crítica sem Juízo**". Ed. Francisco Alves, RJ, 1993.

VASCONCELOS, Lisa. "**Vertigens do Eu": Autoria, alteridade e autobiografia na obra de Fernando Pessoa**. Ed. Relicário, Lisboa, 2013.

ISBN 978-85-64124-60-8

ROMPENDO SILÊNCIOS: A OBRA POÉTICA DE CRISTIANE SOBRAL

Elizângela Quézia Gonçalves CARDOSO[16]
Letícia Érica Gonçalves RIBEIRO[17]

RESUMO

A literatura escrita por negros/as, voltada para o resgate da historicidade, com a perspectiva de valorização da cultura afro, como denúncia e forma de reflexão sobre a realidade de miséria e exclusão vividas pelos negros no Brasil é algo recente e carente de visibilidade e de valorização. Em se tratando de literatura negra de autoria feminina, pode-se afirmar que este foi um discurso silenciado por muito tempo. Embora no século XIX Maria Firmina dos Reis, tenha publicado Úrsula e um século depois, Carolina Maria de Jesus publique o "Quarto de Despejo", é somente na década de 1970, que a literatura escrita por mulheres negras começa a ocupar os espaços e, que por meio do discurso literário, vozes por tanto tempo silenciadas começam a ser ouvidas. Diante do longo silenciamento do discurso da mulher negra e da subvalorização da produção literária dessas escritoras, estudá-las e valorizá-las é muito importante, por isso, essa pesquisa propôs estudar a obra poética de Cristiane Sobral, uma referência da literatura negra contemporânea. Trata-se de analisar seus textos, na perspectiva de identificar a representação da mulher negra, e de verificar se esta representação poderia contribuir para a desconstrução de estereótipos e preconceitos e para a valorização da autoimagem de outras mulheres negras. Para isto, além da análise literária, também foram realizadas, oficinas de releituras dos poemas e uma pesquisa qualitativa para compreender como se dá a receptividade desses poemas. Este artigo propõe apresentar o processo metodológico e os resultados da pesquisa.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA FEMININA, CRISTIANE SOBRAL, IDENTIDADE, EMPODERAMENTO.*

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

A literatura afro-brasileira, escrita por negros/as, com o olhar voltado para o resgate da historicidade do negro, com a perspectiva de valorização da cultura afro, como denúncia das consequências da escravidão e como forma de reflexão sobre a realidade de miséria e exclusão vividas pelos negros em nosso país é algo recente e carente de visibilidade e valorização.

Na tradição literária brasileira, durante muito tempo, o negro teve pouca representatividade e, mesmo quando as suas vivências se tornam temas, eles são tratados a partir de "ideologias, atitudes e estereótipos da estética branca dominante", como afirma Domício Proença Filho (2004, p. 161).

Se o negro foi pouco representado na literatura brasileira e sua imagem apresentada de maneira estereotipada, se aliarmos à raça a questão de gênero percebemos que essa situação ainda é mais agravante, isso porque na sociedade brasileira patriarcal, a mulher, sempre ocupou

[16] Estudante de Graduação em Letras, Instituto Federal de Brasília, Campus São Sebastião/DF; Bolsista do PIBIC.
[17] Professora Orientadora, Mestre em Educação, Docente do Instituto Federal de Brasília, Campus São Sebastião/DF

ISBN 978-85-64124-60-8

um lugar de inferioridade sexual e intelectual, marcado pela subordinação, pela obediência e pelas desigualdades.

A mulher negra sempre ocupou um nível social ainda mais inferior, de exploração e subalternidade e sofria tanto por ser mulher quanto por ser negra e também escrava. Estas condições, numa sociedade sexista, opressora e preconceituosa, faziam com que a mulher negra fosse não somente humilhada, mas também subjugada e sem direitos.

Segundo Gilberto Freyre, em "Casa grande e senzala", a mulher negra é cultuada pela beleza do seu corpo, porém é apresentada de maneira pejorativa e condicionada à objeto sexual e à mão de obra escrava, feita para trabalhar:

> Pode-se, entretanto, afirmar que a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. A moda de mulher loura, limitada aliás às classes altas, terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão de genuíno gosto nacional. Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: "Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar", ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. (FREYRE, 2003 p.35-36)

Atualmente, a mulher negra continua sofrendo duplamente, por ser mulher e por ser negra, ocupando os postos de trabalho menos valorizados e recebendo uma remuneração inferior às das mulheres brancas, no exercício da mesma função. São também as mulheres negras quem mais sofrem violência e as que mais morrem vítimas de feminicídio. (WAISELFISZ, 2015).

Na literatura, a mulher negra sempre foi apresentada de forma negativa, nunca como musa ou heroína. Esta representação sempre foi feita por escritores brancos, que tinham uma visão masculina e eurocêntrica da mulher negra fundada em ideologias racistas e sexistas, que a viam como objeto, seja de prazer, de procriação ou de exploração. Isso porque às mulheres e, sobretudo às mulheres negras, foi negada, por séculos, a sua participação na vida social, cultural e acadêmica, incluindo a vida literária. O discurso feminino foi silenciado por muito tempo e, quando a mulher começou a iniciar no mundo das letras, ela o fazia por meio de pseudônimos masculinos.

Embora ainda no século XIX Maria Firmina dos Reis, escritora negra, tenha publicado o primeiro romance abolicionista e provavelmente o primeiro da literatura afro-brasileira, é Carolina Maria de Jesus com "Quarto de Despejo" que dá visibilidade à realidade de uma mulher negra da periferia e inaugura um novo modelo de narração. Contudo, é somente na década de 1970, que a literatura escrita por mulheres negras começa a ocupar os espaços e que, por meio do discurso literário, vozes por tanto tempo silenciadas resgatam a ancestralidade e valorizam o saber e a beleza negra, construindo pontes entre o passado e o presente.

> A escrita (da mulher) negra é construtora de pontes. Entre o passado e o presente, pois tem traduzido, atualizado e transmutado em produção cultural o saber e a experiência de mulheres através das gerações. Do mesmo modo, pontes entre experiências de autoras de diferentes idiomas e nacionalidades que possuem a paixão do narrar, a crença na compreensão através da palavra - em suma, na capacidade que tem a palavra de intervir. Assim, a palavra é por elas utilizada como ferramenta estética e de fruição, de autoconhecimento e de alavanca do mundo. (GOMES, 2004, p.1-2)

ISBN 978-85-64124-60-8

A luta pelo acesso das mulheres negras nos espaços intelectuais é tratada por Bell Hooks em sua obra "Intelectuais Negras" em que a autora afirma que "mais que qualquer grupo de mulheres nessa sociedade, as negras têm sido consideradas só corpo sem mente" (Hooks, p. 469). Ou seja, que sempre foram vistas como um objeto sexual que não sabe pensar e, portanto, foram excluídas dos espaços intelectuais. Assim, essas precursoras citadas anteriormente, dão um impulso para que essas "excluídas" venham reivindicar seu lugar na sociedade.

O acesso à intelectualidade proporciona à mulher negra a oportunidade de se expressar, de expor sua realidade, suas angústias, seus sonhos, sua luta. Contudo, essas mulheres intelectuais negras, muitas vezes, não conseguem o respeito dos acadêmicos, porque como afirma Bell Hooks, existe na sociedade sexista a concepção de que os afazeres domésticos, destinados à mulher, devem ser superiores à vida acadêmica, o que veta às mulheres, e em especial às mulheres negras, ter o trabalho intelectual como prioridade essencial:

> A socialização sexista inicial que ensina as negras e na verdade a maioria das mulheres que o trabalho mental tem de ser sempre secundária aos afazeres domésticas ao cuidado dos filhos ou a um monte de outras atividades servis tornou difícil para elas fazer do trabalho intelectual uma prioridade essencial mesmo quando suas circunstâncias sociais ofereciam de fato recompensas por essa atividade (HOOKS, 1995, p.471).

Apesar de a mulher negra ter, de alguma forma, menos oportunidade de se expressar intelectualmente e de ser ouvida, quando o faz por meio do discurso literário, consegue dar voz a outras mulheres negras, trazendo para a literatura a sua experiência pessoal, suas angústias, necessidades e desejos, questionando estereótipos e clichês, denunciando o sexismo, o machismo e reafirmando a luta pela emancipação feminina. Trata-se de uma voz pessoal que torna-se coletiva, por representar a angústia de tantas outras mulheres nesta mesma condição. (AUGEL, 2013).

> [...] a escritora afrobrasileira está prestando uma relevante contribuição para corrigir e rever os mitos e estereótipos que estigmatizam a mulher negra, recompondo-se como pessoa, ressaltando o seu verdadeiro e multiforme papel na sociedade brasileira. Têm essas autoras bem clara a consciência da dupla colonização que oprime as mulheres de sociedades desenvolvidas sob os efeitos tanto da ideologia colonial quanto da ideologia patriarcal. (AUGEL, 2013, p. 22).

Contudo, para que a voz da escritora negra seja ouvida ou lida é necessário que elas sejam publicadas e é somente na década de 70 que as escritoras negras se aglutinam em movimentos literários e conseguem publicar suas próprias histórias, rompendo com os estereótipos que lhes eram atribuídos pela tradição literária. É necessário destacar a importância dos Cadernos Negros[18] neste processo, pois este foi um espaço que muitas escritoras negras encontraram para publicar seus textos.

18 CADERNOS NEGROS: SURGIU EM 1978, EM UMA ÉPOCA EM QUE O BRASIL VIVIA SOB DOMÍNIO DA DITADURA MILITAR, OS TEXTOS DE AUTORES E AUTORAS NEGRAS ERAM ESCRITOS EM CADERNOS, DAÍ O NOME "CADERNOS NEGROS". TEM COMO OBJETIVO DISCUTIR E APROFUNDAR A EXPERIÊNCIA AFRO-BRASILEIRA, TENTANDO INCENTIVAR OS HÁBITOS DE LEITURA, PORTANTO REUNINDO DEBATES E SEMINÁRIOS QUE JUNTAMENTE COM AS INSTITUIÇÕES SE INTERESSEM PELA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA.

ISBN 978-85-64124-60-8

> (...) Cadernos Negros, com publicação regular desde 1978, e à Geração Quilombhoje, que dá visibilidade a Conceição Evaristo, Lia Vieira, Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro, Geni Guimarães, Sônia Fátima da Conceição, entre outras. Autoras um tanto marginais, em sua maioria excluídas do mercado e do circuito acadêmico, e que têm na publicação coletiva sua via principal de contato com o público leitor. Nelas encontramos o redirecionamento da voz narrativa que, sem descartar a sexualidade, está empenhada em figurar a mulher não a partir de seus dotes físicos, mas pelas atitudes de luta e resistência, e de sua afirmação enquanto sujeitos. Nessas autoras, o ponto de vista interno à mulher afrodescendente põe em cena o lado feminino da exclusão. Suas personagens são negras e vivem como domésticas, mendigas, faveladas, presidiárias. Mas são, sobretudo, mulheres de fibra, lideranças, referências comunitárias. (DUARTE, 2009, p. 15-16).

Dentre as mulheres que publicaram em *Cadernos Negros* encontra-se a poetisa, contista e atriz Cristiane Sobral, objeto principal deste estudo. Nascida na zona oeste do Rio de Janeiro, em 1974, vive desde 1990 em Brasília e é considerada uma referência da literatura negra contemporânea, além de ser a primeira mulher negra a se formar em artes cênicas na Universidade de Brasília. Para ela, a literatura negra tem um tecido próprio e apresenta a subjetividade negra,

> [...] fala também de um sujeito construído no coletivo, resgata os valores da negritude brasileira, da sua própria cultura, dos meios de criação e reflexão sobre a experiência negra. Há um resgate positivo da nossa etnicidade, da nossa identidade, um ponto de vista diferente do apresentado nas versões dominantes. (SOBRAL, 2013)[19].

Foi a partir da concepção de que a obra das autoras negras contemporâneas representa um resgate positivo da identidade e dos valores da negritude brasileira, principalmente, da imagem da mulher negra, que esta pesquisa foi realizada. Partiu-se do pressuposto de que os textos de Cristiane Sobral, além de serem textos comprometidos com a estética e de grande valor literário, também inspiram a outras mulheres negras à autoaceitação, à valorização das suas origens e ao empoderamento, principalmente as obras poéticas: “Não vou mais lavar os pratos” e “Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz” e "Terra Negra", que foram analisadas neste estudo.

Diante do longo silenciamento do discurso da mulher negra e da subvalorização da produção literária dessas escritoras, estudá-las e valorizar sua obra é de fundamental importância dentro dos estudos literários. Além disso, este trabalho propôs estudar os textos na perspectiva de identificar a representação da mulher negra, e se esta representação poderia contribuir para a desconstrução de estereótipos e preconceitos e para a valorização da autoimagem de outras mulheres negras. Para isto, além da análise literária dos textos, também foram realizadas oficinas de leituras comentadas dos poemas de Cristiane Sobral e uma pesquisa qualitativa com as participantes para compreender como se dá a receptividade dos textos da autora por parte de outras mulheres negras.

19 ENTREVISTA DE CRISTIANE SOBRAL AO NOTICIÁRIO ON LINE AFROPRESS, 2013.

ISBN 978-85-64124-60-8

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica e interpretativa, com base nos estudos literários sobre a mulher na literatura e sobre a literatura negra de autoria feminina. Além disto, trata-se também de uma pesquisa qualitativa, que de acordo com Minayo (1994), é um modo especial de olhar o fenômeno social investigado, uma vez que possibilita a compreensão de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes.

PARTICIPANTES

As participantes desta pesquisa foram 24 mulheres negras da comunidade de São Sebastião e a autora Cristiane Sobral.

DESCRIÇÃO DOS INSTRUMENTOS

Os instrumentos, que serviram de suporte para essa pesquisa, consistiram, inicialmente, na investigação bibliográfica sobre a imagem da mulher negra na literatura brasileira e a obra de Cristiane Sobral, especialmente, "Não vou mais lavar os pratos", "Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz" e "Terra Negra", das quais foram selecionados e analisados alguns poemas que tratam da mulher negra, a fim de compreender como é feita esta representação.

Alguns desses textos selecionados foram utilizados nas oficinas de leitura comentadas, realizadas com 24 mulheres negras, a fim de compreender sua receptividade. Ao final da oficina, foi aplicado um questionário semiestruturado, no qual buscou-se verificar se houve uma identificação por parte das mulheres e, se os poemas, poderiam induzir ou não à autoaceitação e ao resgate das origens afro. Dois meses depois, algumas dessas mulheres participaram de um grupo focal, onde buscou-se verificar se os textos haviam feito com que elas refletissem sua condição de mulheres negras.

Também compôs esta pesquisa uma entrevista com a autora Cristiane Sobral para saber do seu compromisso, por meio da sua obra, com o empoderamento, com a autoaceitação das mulheres negras e com o resgate das origens afro-brasileiras.

TRATAMENTO DOS RESULTADOS

A análise dos textos da autora foi realizada, tendo como base o referencial teórico sobre a literatura feminista negra; os questionários, o grupo focal e a entrevista foram tratados com base na Análise de Conteúdo de Bardin. A análise de conteúdo é uma técnica muito utilizada na análise de questões discursivas, por ser "um conjunto de técnicas de análises das comunicações" (FRANCO, 2003). Este contém um conjunto de instrumentos metodológicos utilizados na pesquisa qualitativa e busca compreender os discursos (conteúdos) dos participantes do estudo.

ISBN 978-85-64124-60-8

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NA OBRA POÉTICA DE CRISTIANE SOBRAL

LIBERTAÇÃO

Não vou mais lavar os pratos
Nem vou limpar a poeira dos móveis
Sinto muito. Comecei a ler
Abri outro dia um livro e uma semana depois decidi
Não levo mais o lixo para a lixeira
Nem arrumo a bagunça das folhas que caem no quintal
Sinto muito. Depois de ler percebi a estética dos pratos
a estética dos traços, a ética (...)
Não lavo mais lavar os pratos
Li a assinatura da minha lei áurea escrita em negro maiúsculo
Em letras tamanho 18, espaço duplo
Aboli
Não lavo mais os pratos
Quero travessas de prata, cozinhas de luxo
E jóias de ouro
Legítimas
Está decretada a lei áurea. (SOBRAL, 2016, p. 16)

Neste poema pode-se observar a recusa do eu-lírico em continuar "lavando os pratos": "N**ão vou mais lavar os pratos, Nem vou limpar a poeira dos móveis, Sinto muito. Comecei a ler**" essa ênfase em "Não vou mais" reforça a concepção de que a mulher negra, tem como se libertar e uma das maneiras de fazê-lo é por meio da leitura, do começar a ler. Essa afirmativa, esse poder do "não" é primordial para a mulher negra se libertar das amarras da escravidão que está presente em seu cotidiano.

Observa-se neste poema a questão de a mulher reconhecer e se opor à realidade de submissão que a oprime. Esse sujeito mulher negra restaura em seu ser, a ideia de que não precisa mais servir, desta maneira esse eu-lírico retratado no poema como mulher negra, redescobre suas vontades e se liberta, liberta-se da opressão de somente servir e começa a redescobrir suas próprias escolhas, no terceiro verso essa mulher enfim enfatiza "Comecei a ler".

Ao começar a ler, essa mulher negra rejeita o lugar a que sempre pareceu estar sujeita - a cozinha - e exige o seu valor como sujeito, libertando-se e proclamando em voz alta: "Está decretada a lei áurea."

É também sobre libertação que trata o poema "Alforria" do livro "Terra Negra" (2017), onde o eu lírico afirma: "não vou mais cuidar do senhor/ agora quero um tempo comigo/ Paquerar minhas carnes no espelho/ Arreganhar os olhos com rímel/ sair". Há uma correlação nas afirmações: "Não vou mais lavar os pratos" e "Não vou mais cuidar do senhor", contudo, percebe-se que há um avanço nas ideias, pois enquanto no primeiro poema há uma recusa em continuar lavando os pratos, no segundo além de se recusar a cuidar do outro, ela se permite a cuidar de si mesma, a "Paquerar suas carnes", a "Arreganhar os olhos com rímel" e "sair", enfim, ela se permite viver.

ISBN 978-85-64124-60-8

O CORPO NEGRO

As mulheres negras, durante séculos, têm sido consideradas só corpo sem mente (Bell Hooks, 1995), quanto à essa visão do corpo negro, Cristiane Sobral, no poema *Exércit (chusma) de rosas negras* do livro *Terra Negra* (2017), enfatiza que "há uma solidão destinada à mulher negra", que reage aos estereótipos de ser vista apenas como "a mais gostosa do pedaço", àquela que sentem orgulho de sua cor e de seus cabelos.

> Exércit (chusma) de rosas negras
> Há uma solidão destinada à mulher negra
> Aquela que não aceita ser a mais gostosa do pedaço
> Nem interpreta o estereótipo do palhaço
> Aquela cujo corpo a mulata não encena
> Há uma solidão profunda destinada à mulher negra
> (...) Que sempre recusou o convite do executivo comprometido
> Para um inocente jantar
> Há uma solidão homicida destinada às mulheres negras
> Àquelas altivas, com orgulho da sua cor
> Que não alisam seus cabelos em busca de aceitação
> Deixando sempre a porta aberta para o sinhô e a sinhá
> Há uma solidão destinada às mulheres negras
> Nos leitos dos hospitais públicos
> (...)
> Há uma solidão inexplicável no coração das mulheres negras (SOBRAL, 2017, p.86)

O poema enfatiza que a mulher negra sempre foi alvo das investidas dos homens que viam apenas como objeto sexual, por isso a recusa frequente ao "convite do executivo comprometido/Para um inocente jantar".

Na terceira estrofe Cristiane Sobral utiliza o adjetivo "homicida" para enfatizar a realidade cotidiana das mulheres negras, também na saúde pública Brasileira: "Há uma solidão homicida destinada às mulheres negras (...) Há uma solidão destinada às mulheres negras/ Nos leitos dos hospitais públicos", o que vem ao encontro dos dados da Fiocruz que revelam que as mulheres negras são as que mais sofrem na hora do parto, tendo assim uma taxa de 65,9 % das vítimas de violência obstétrica.[20]

Em virtude dessa perspectiva, no último verso da quarta estrofe, Cristiane Sobral relata que "Há uma solidão inexplicável no coração dessas mulheres negras", uma solidão, contudo que não retira dessas mulheres a ânsia de viver e lutar por suas próprias vidas, e lutar contra a todas as formas de violência, inclusive a violência obstétrica e o racismo que as rodeiam cotidianamente.

Como se pode observar no poema "Fratricídio" do livro *Não vou mais lavar os pratos* (2016), apesar de todo o sofrimento a que muitas mulheres negras e dos preconceitos que tentam devorar a cada momento seus sonhos e certezas, elas se renovam como Fênix: "Rasga as entranhas e reluz./ Das cinzas à fênix./ No fundo do olho há uma verdade viva,/ Muito além da cor." (p.61)

> Quem sou eu
> Se me chamam exótica

20 CADERNOS DE SAÚDE PÚBLICA 30/2014/FIOCRUZ

ISBN 978-85-64124-60-8

> Não respondo
> Aos apelos de mulata!
> Meu aparelho de surdez
> Que eu nem uso
> Está com defeito
> Se me chamam morena
> Uso a meu favor a invisibilidade do sistema
> E desapareço (Sobral, 2016, p. 62-63)

No verso “Se me chamam exótica /Não respondo” do poema "Quem sou eu" da obra *Não vou mais lavar os pratos* (2016), há um enfrentamento do eu lírico aos estereótipos relacionados à mulher negra, ao corpo feminino negro, que é visto como exótico. Esse enfrentamento se dá por meio da negação, do ignorar, do não ceder aos desejos e chamados daqueles que reproduzem os discursos racistas.

Ainda ao que se refere ao corpo negro, nos poemas "Eu sou" e “Janaína Flor” do livro *Terra Negra* (2017), ele é representado como resistência, como um corpo forjado na dor, que, embora sempre sujeito à morte e violações, resiste. A morte do corpo negro, seja de homens ou de mulheres, tem relação com a violação das identidades do povo negro que, para sobreviver, precisou inventar formas de resistência conforme afirma Conceição Evaristo:

> Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interditado em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade, coube aos brasileiros, descendentes de africanos, inventaram formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira. (EVARISTO, 2009, p. 18)

Tanto os poemas de Cristiane Sobral quanto a citação de Conceição Evaristo, permitem afirmar que a população negra, sobretudo as mulheres negras, sofrem em suas individualidades, mas ao mesmo tempo que sofrem, resistem e se reerguem.

VALORIZAÇÃO ESTÉTICA AFRO-FEMININA E O EMPODERAMENTO DA MULHER NEGRA

> Pura filosofia
> Meu cabelo escuro, crespo, alto e grave
> quase um caso de polícia no meio à pasmaceira da cidade
> Incomodou identidades e pariu novas cabeças.
> (SOBRAL, 2016, p.72)

É de destaque na escrita de Cristiane Sobral, seus jogos de palavras, o poema "Pixaim Elétrico" do livro *Não vou mais lavar os pratos* (2016) é um exemplo disso, pois dependendo das circunstâncias poderia se pensar que é um termo pejorativo, mas a autora desconstrói este estereótipo e constrói em seu lirismo uma autoafirmação da estética negra. Quando o eu-lírico relata que “Meu pixaim elétrico gritava alto/ Provocava sem alisar ninguém/ meu cabelo estava cheio de si” (p.72), há uma confirmação de que o cabelo pixaim está provocando a sociedade “sem alisar ninguém”, nessa expressão há um duplo sentido, o de que a mulher negra não tem a obrigação de alisar o cabelo e tampouco vai fazer o que as pessoas querem que ela faça.

ISBN 978-85-64124-60-8

A autora afirma em seu poema que a mulher pode sim, sair com suas madeixas ou pixaim elétrico e "parir novas cabeças", reforçando a ideia de que as mulheres podem mudar suas próprias histórias, parir novas ideias, novos contextos, novas vidas.

Ainda com relação à estética da mulher negra, Ivanilde Guedes Matos afirma que:

> O conceito empoderamento torna-se o fio condutor desta nova discussão sobre afirmação estética onde o cabelo como signo de negritude deixa de ser um elemento negativo e se ressignifica na diáspora como impulsor do enfrentamento ao racismo. (Mattos, 2015, p.49).

Nessa perspectiva, a mulher negra se transforma e, nesse transformar-se, acaba impulsionando o enfrentamento e resistindo em relação ao racismo que a persegue. Nesse empoderamento, a mulher negra levanta sua voz e exalta sua ancestralidade: “Sou negra / Sou mulher / Aquatune, Nzinga, Dandara / Empoderada ainda por muitas outras / Com orgulho!”

ANCESTRALIDADE

Conceição Evaristo afirma em seu ensaio *Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira* (2005) que, ao contrário, da imagem da mulher negra representada durante muito tempo pela literatura, elas sempre foram heroínas do cotidiano, responsáveis pela manutenção do núcleo familiar e pela preservação de sua memória cultural:

> Entretanto, se a literatura constrói as personagens femininas negras sempre desgarradas de seu núcleo de parentesco, é preciso observar que a família representou para a mulher negra uma das maiores formas de resistência e de sobrevivência. Como heroínas do cotidiano desenvolvem suas batalhas longe de qualquer clamor de glórias. Mães reais e/ou simbólicas, como as das Casas de Axé, foram e são elas, muitas vezes sozinhas, as grandes responsáveis não só pela subsistência do grupo, assim como pela manutenção da memória cultural no interior do mesmo. (EVARISTO, 2005, p. 54)

Cristiane Sobral, em seus poemas, canta a memória e a história do povo negro e denuncia o mito da democracia racial:

> Eu não olho para o chão
> Nem tenho,medo da escuridão
> Na escuridão está a vitória
> Mito da democracia racial que anestesia a memória
> Essa ilusão que segue contaminando a história
> Nunca vai me enganar. (SOBRAL, 2014, p. 40)

Ela reconhece e exalta todos aqueles homens e mulheres que lhe precederam na luta contra toda forma de racismo, os quais representam a força da ancestralidade negra, que lhe dá força para vencer, sempre.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Eu Sou
> O racismo quase me mata outro dia
> se não fosse Nelson Mandela
> Maya Angelou, Lima Barreto, Oliveira Silveira
> ai ai...
> o racismo, esse perseguidor!
> mas estou bem com vocês
> Nina Simone, Luiza Mahin, Dandara
> o racismo não me deixa dormir
> porque ele não dorme
> fico desperta com Ray Charles, Marvin Gaye
> James Brown sempre me disse que posso mais além do cansaço
> sim, o racismo me deprime
> mas a endorfina de ler Carolina Maria de Jesus
> de sentir na alma o meu bom samba de raiz
> de Clementina e Jovelina Pérola negra
> vence tudo com a força da ancestralidade (...) (Sobral, 2017, p.100-101)

Ao citar Luiza Maria, Maya Angelou, Dandara, Nina Simone, Oliveira Silveira, Nelson Mandela, mulheres negras e homens negros referências culturais e na luta contra o racismo e pela preservação da memória e cultura negra, Cristiane Sobral se junta ao grupo dos que reescrevem a história, resgatam a ancestralidade e mantém viva a memória do seu povo.

ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS SEMIESTRUTURADOS

PERFIL

A pesquisa foi realizada com 24 mulheres negras, com faixa etária entre 17 e 50 anos, predominando, com 70% mulheres com até 30 anos. A maioria das mulheres era solteira (69%), 24% eram estudantes do Ensino médio e 14% do Ensino Superior, as 14% tinham o Ensino Médio completo e as demais tinham o ensino fundamental. Quanto à ocupação, 35% se declararam estudantes, 35% que são donas de casa, 10% que são diaristas, 10% responderam que são domésticas, 5% Cozinheiras e 5% Autônomas.

PERCEPÇÃO DE SI MESMA

Este tópico buscou compreender como as mulheres se sentiam com relação a si mesmas, principalmente no que se refere às características próprias da mulher negra. Buscou ainda perceber se as participantes já haviam sofrido alguma pressão familiar ou da sociedade para se adequar aos padrões de beleza impostos; se já haviam sofrido racismo e qual havia sido a sua reação. E por fim, buscou-se apreender o posicionamento das participantes frente à afirmação de que "existe uma solidão destinada à mulher negra".

As duas primeiras perguntas se referiam especificamente ao cabelo afro e ao processo de alisamento que, geralmente, é imposto às mulheres negras. Quanto à primeira pergunta, a maioria absoluta (83%) relatou que já alisou o cabelo e apenas 13% responderam que nunca alisaram e 4% não responderam.

ISBN 978-85-64124-60-8

Quando perguntadas pelo motivo de alisarem o cabelo, 73% das mulheres que responderam afirmativamente, disseram que alisam o cabelo para se sentir mais bonita e 16% responderam que o faz por imposição familiar, 6% dessas mulheres disseram que tem vergonha do seu cabelo natural, e 5% relataram que faz por imposição midiática.

Ao serem questionadas sobre racismo, 65% das mulheres responderam que já sofreram racismo e 35% relataram que não sofreram nenhum tipo de racismo. Esse número de 35% das que responderam foi, de alguma maneira, surpreendente, considerando a realidade da situação do negro/a na sociedade brasileira.

Quando questionadas sobre onde elas sofreram racismo, a maioria (48%) afirmou ter sofrido racismo na escola/faculdade, 24% responderam que foi na rua, 24% relataram que foi em casa e 5% responderam que o racismo ocorreu no ambiente do trabalho.

Sobre qual o sentimento e/ou sensação que elas sentiram ao se depararem ou sofrerem situações de racismo, 35% das participantes relataram que sentiram tristeza, 30% relataram que sentiram indignação, 17% responderam que sentiram indiferença, 13% responderam que sentiram raiva e 4 % responderam que se sentiram impotentes .

Com isso se observa que a tristeza se torna um sentimento muito comum na vida das mulheres negras e que, embora, muitas se indignam, outras sintam raiva, a maioria não consegue passar pelo racismo sem sofrer.

No que se refere à afirmação de que existe "uma solidão destinada à mulher negra", a maioria absoluta afirmou que concorda, sendo 58% que afirmaram que concorda totalmente e 26% concordam parcialmente. Apenas 5% afirmaram discordar totalmente, 5% responderam que discordam parcialmente e 5% afirmaram que não saberia opinar.

Acerca da afirmação de que “existe uma solidão destinadas às mulheres negras” Bell Hooks, em seu texto “*Vivendo de Amor*”, afirma que geralmente as autoras negras escrevem sobre a afetividade das mulheres negras com os familiares, com primos, sobrinhos, filhos, também sobre a afetividade de homem e mulher, escrevem também sobre ancestralidade, racismo, mas que ainda assim há uma solidão destinada à mulher negra, no que diz respeito à afetividade amorosa.

> Muitas mulheres negras sentem que em suas vidas existe pouco ou nenhum amor. Essa é uma de nossas verdades privadas que raramente é discutida em público. Essa realidade é tão dolorosa que as mulheres negras raramente falam abertamente sobre isso. (HOOKS, Bell, p.1)

Por ser doloroso, algumas mulheres negras não se sentem abertas a falarem sobre a afetividade amorosa. Cristiane Sobral também faz referência a essa solidão em alguns de seus poemas, principalmente em “Exércit (chusma) de rosas negras”. O fato de a maioria absoluta das participantes concordarem com a afirmação de que “existe uma solidão destinada à mulher negra, reforça a afirmação de Bell sobre a afetividade das mulheres negras e os poemas de Cristiane Sobral fez com que elas refletissem sobre isso durante as oficinas.

LITERATURA NEGRA

Com esta categoria, a pesquisa pretendia compreender o conhecimento dos sujeitos a respeito da Literatura Negra de autoria feminina. Para tanto, foram elaboradas 12 perguntas, sendo quatro sobre a literatura negra, de maneira geral, e o restante sobre a autora Cristiane Sobral, objeto deste estudo.

ISBN 978-85-64124-60-8

As respostas revelaram que a maioria das participantes não haviam lido autoras negras e poucas responderam que conheciam autoras negras, mas que não haviam lido. Algumas responderam que já havia ouvido falar em Cristiane Sobral, mas não conhecia, até o momento da oficina, a sua obra.

A OBRA DE CRISTIANE SOBRAL

Com relação às perguntas relacionadas diretamente à obra de Cristiane Sobral, a partir da experiência com a leitura comentada de seus textos durante as oficinas, a maioria das participantes relataram que a obra da autora é carregada de representatividade, que ela pode ser considerada uma porta-voz das mulheres negras, que seus poemas contribuem para a autovalorização da mulher negra e para o resgate da ancestralidade e da cultura afro.

Na sua opinião, a literatura escrita por Cristiane Sobral consegue ser porta-voz, das mulheres negras, que por anos foram e ainda são silenciadas? Porquê?

> **Participante 1:** Porque a partir do que Cristiane escrevem, muitas mulheres se identificam e acaba se tornando uma forma de representatividade.
> **Participante 2:** Muitos dos seus textos mostra o sentimento que uma mulher sofre na sociedade, e como elas podem se sentir valorizadas.
> **Participante 3:** Por dar a liberdade de se expressar de se libertar e se estiver passando por alguma discriminação, sair desse ambiente e se libertar."
> **Participante 4:** Acredito que sim, mas creio que não alcança os opressores, todavia nos dá forças para combater o racismo.

É fundamental ressaltar que a maioria das participantes não conhecia a obra de Cristiane Sobral, mas a partir da experiência e o contato com os poemas, afirmaram sentir a representatividade negra e a necessidade da busca por uma comunhão entre as mulheres negras, a fim de que haja uma união de forças entre as mulheres que são vítimas desse sistema que as silenciam, por meio do preconceito e do racismo.

Você acredita que os poemas de Sobral são capazes de contribuir para a autoaceitação, autovalorização e empoderamento da mulher negra? Porquê?

Com relação a essa pergunta, a maioria afirmou acreditar que os poemas de Sobral são capazes de contribuir para a autoaceitação, auto-valorização e empoderamento da mulher negra. Algumas afirmaram que, por meio dos textos, se sentiram mais fortes para lutar contra os padrões impostos pela sociedade; outras afirmaram que a autora apresenta em seus poemas uma mulher negra forte que serve de inspiração para que outras mulheres negras possam se aceitar e lutar por sua autonomia e por seus direitos.

> **Participante 1:** Porque a partir deles, começamos a ter uma visão e certo posicionamento que antes não conseguiam ter.

ISBN 978-85-64124-60-8

> **Participante 2:** Pois ela mostra que as mulheres não estão só pelo contrário está aumentando nossa força pois cada vez mais as mulheres estão criando coragem para mostrar quem realmente são e os textos contribui para isso.
> **Participante 3:** O que vemos em Sobral é um retrato de mulher forte, que se ama e não liga para os padrões impostos, e isso nos inspira a querer ser esse tipo de mulher.
> **Participante 4:** Elas têm que se aceitarem e acreditarem nelas próprias que são lindas que são capazes.
> **Participante 5:** Porque nos mostra como é importante nos aceitarmos como somos e temos orgulho disso.

Ainda sobre a obra da autora, você acredita que contribui para o resgate da cultura, religiosidade e ancestralidade afro e para a valorização da estética afro? Por quê?

No que se refere a essa pergunta, as mulheres participantes afirmaram que os textos as fizeram pensar sobre as suas raízes, sobre suas origens e sobre a cultura afro.

> **Participante 1:** Os textos de Cristiane me trazem um reconhecimento e um empoderamento das minhas raízes.
> **Participante 2:** Alguns de seus textos ela cita como as mulheres sofriam antes por causa da sua cor, cultura, e apresentar isso ao povo, nos ajuda a desenvolver uma sensibilidade e força para defender a nossa cultura.
> **Participante 3:** Porque ela nos mostra que somos lindas do jeito que somos, com o nosso cabelo e cor.
> **Participante 4:** Porque em seus poemas nos mostra a importância de nossas origens.

As impressões que os textos de Cristiane Sobral, causaram nas participantes

A última questão aberta do questionário de pesquisa, buscou apreender as impressões que os textos da autora causaram ou despertaram nas participantes, principalmente, enquanto mulheres negras. Para esta análise utilizou-se a categorização, proposta no método da Análise de Conteúdo de Bardin.

As principais impressões que puderam ser apreendidas a partir das respostas foram: identificação, aceitação e empoderamento. O que pode ser observado nas falas abaixo:

> **Participante 1:** Na maioria dos textos que li de Cristiane Sobral me trouxe uma identificação.
> **Participante 2:** Trouxeram para mim uma percepção de que não estou sozinha, apesar de tudo que já passei.
> **Participante 3:** Nós como mulheres podemos diminuir a solidão e aflição por mostrar que elas não estarão sozinhas.
> **Participante 4:** Me motiva e ao mesmo tempo me identifico
> **Participante 5:** Em mim causou uma alegria imensa de saber que a nossa luta, não estamos sozinha, tem muita gente lutando junto com nós.
>
> **Participante 6:** Me senti representada em alguns textos e fiquei feliz em ver uma mulher negra ganhando, cada vez mais, espaço entre outras mulheres.

ISBN 978-85-64124-60-8

> **Participante 7:** O fato dos textos serem abrangentes, fizeram com que eu me enxergasse dentro das pessoas de forma mais completa, pois não sou apenas mulher negra. Sou mulher negra, pobre e favelada.
> **Participante 8:** Um dos textos mostrou sobre "a solidão destinada às mulheres negras", me fez refletir mesmo que a emponderamento das mulheres negras terem aumentado.
> **Participante 9:** Levar as pessoas menos favorecida a compreender e ter aceitação de si mesma e de seus valores resgatando a dignidade na sociedade de forma geral.

A identificação está vinculada à identidade, que é o conjunto de características de um sujeito ou de uma comunidade. A identidade é, por outro lado, a consciência que um ser humano tem a respeito de si mesmo. Dentro desta pesquisa, identificação é reconhecer-se nos textos da autora e sentir-se representada. Empoderar-se, por sua vez, é adquirir poder e independência para melhorar uma situação desfavorável. O empoderamento passa pela aceitação de si mesma, pelo reconhecimento e valorização de sua origem, de suas raízes, de seus traços, de suas capacidades e habilidades, de seus direitos e deveres, de suas potencialidades e limitações. O empoderamento é algo que se constrói por meio de experiências e vivências, sendo assim, pode-se afirmar, a partir das respostas das mulheres participantes das oficinas, que o contato com os textos de Cristiane Sobral foi uma experiência positiva no processo de aceitação e, por consequência, de empoderamento delas enquanto mulheres negras.

Segundo algumas participantes, por meio da leitura e discussão dos poemas da autora, elas puderam se reconhecer ainda mais como mulheres negras, lindas e empoderadas; puderam, também, aprender sobre os seus direitos e serem incentivadas a lutar por eles. Pode se observar, ainda, que os textos de Cristiane Sobral despertaram em algumas a empatia com outras mulheres negras, as quais expressaram sentir-se feliz ao perceber que uma mulher como elas escrevia livros que falavam de histórias e sentimentos iguais aos delas. Segundo Bell Hooks esse sentimento é fundamental para o fortalecimento e resistência de negros e negras: "Essas comunidades surgem das tentativas de resistência de negras e negros que reconhecem, que fortalecemos nossas posições apoiando uns aos outros". (Hooks, B, 1995, p. 475)

Esse "apoio", a que se refere Bell Hooks, pode ser observado durante a leitura e comentários de alguns dos poemas de Cristiane Sobral, sobretudo o poema "Exert de chusmas negras". Ao lerem os poemas, as mulheres reconheceram que "existe uma solidão destinada às mulheres negras.", mas que elas não estão sozinhas pois têm umas às outras. Desta forma, elas se sentiram motivadas a unirem as forças a fim de se libertarem das amarras do preconceito e do racismo que vivenciam no cotidiano.

Com isso podemos concluir, com as respostas desta pergunta, que a literatura negra feminina, mais especificamente os poemas de Cristiane Sobral, são capazes de tocar a alma e a razão das leitoras negras, fazendo com que elas se reconheçam, se identifiquem, se aceitem, se valorizem, se empoderem e se ajudem enquanto mulheres negras.

ANÁLISE DO GRUPO FOCAL

Como parte da metodologia, foi realizado com algumas participantes das oficinas de releitura dos poemas de Cristiane Sobral um grupo focal. Para esta etapa, foram convidadas 08, sendo duas da primeira oficina e 06 da segunda.

ISBN 978-85-64124-60-8

O grupo focal é segundo Powell e Single (1996, p. 449 apud GATTI, 2012, p. 07), "um conjunto de pessoas selecionadas e reunidas por pesquisadores para discutir e comentar um tema, que é objeto de pesquisa, a partir de sua experiência pessoal". Essa técnica proporciona a interação entre os participantes e o pesquisador, que conduz a discussão com foco nos tópicos que orientam o debate.

O grupo focal, nesta pesquisa, foi realizado com o objetivo de compreender se os textos da autora induzem ao empoderamento da mulher negra. Para isto, foram elaboradas algumas questões que conduziram o debate: a primeira pretendia compreender o que a oficina de leitura e releitura dos poemas de Cristiane Sobral proporcionou às participantes. A segunda se elas haviam pensado a respeito dos poemas e se haviam podido relacioná-los com a sua vida. Com a terceira buscou-se compreender se o contato com a obra da autora contribuiu para que as participantes se sentissem mais valorizadas e fortalecidas enquanto mulher negra.

A análise foi feita com base na técnica da *Análise de conteúdo* escolhida para essa pesquisa, a qual já foi descrita anteriormente. O procedimento foi o mesmo utilizado na análise das questões discursivas do questionário semiestruturado. Após várias leituras do material, buscou-se dividir as falas por categorias, de acordo com as questões norteadoras do debate. São elas: as oficinas e o que elas proporcionaram; a representatividade da mulher negra na obra de Cristiane Sobral; a autovalorização e o empoderamento.

AS OFICINAS DE LEITURA DA OBRA DE CRISTIANE SOBRAL E O QUE ELAS PROPORCIONARAM

As participantes demonstraram alegria pela oportunidade de participarem das oficinas e expressaram o quanto essa participação foi importante para elas, pois proporcionou refletir sobre sua condição de mulher negra, suas vivências e sua relação com o mundo e com as outras mulheres.

> **Participante 1:** A oficina me proporcionou conhecer mais sobre a autora, saber dos meus direitos, do empoderamento feminino, do empoderamento da mulher negra, saber da representatividade, saber que o preconceito, o racismo contra a mulher negra não pode continuar acontecendo.
> **Participante 2:** Naquele primeiro momento da oficina, eu não conhecia a Cristiane Sobral, agradeço por ter me apresentado porque eu gostei muito. Vou ler mais ainda a obra dela... principalmente por dar visibilidade ao escritor negro... a essas temáticas de que a mulher negra podem ser empoderadas e fazer diferença na sociedade vale muito, tanto para nós quanto para as gerações futuras.
> **Participante 3**: Essa oficina me fez refletir sobre a minha vivência enquanto mulher negra, pobre que veio do nordeste para Brasília ainda criança e foi explorada como uma escrava por uma mulher branca que não me deixou estudar e que arranjou um casamento forçado com um homem mais velho.
> **Participante 4:** A oficina me fez ver melhor a realidade, esse momento fez eu repensar minha condição de mulher que foi violentada.
> **Participante 5:** Então a oficina me fez repensar e me deu mais capacidade de enfrentar o racismo...

Algumas participantes afirmaram que a partir dessa experiência se sentem mais empoderadas e capazes de ajudar a outras mulheres a também se reconhecerem, se fortalecerem e a enfrentarem o racismo e outros tipos de violência.

ISBN 978-85-64124-60-8

> **Participante 1:** E eu sabendo, eu posso passar para outras pessoas, tanto dentro do âmbito acadêmico como fora... eu posso passar isso para minha mãe, para minha avó e eu acho que isso é importante, porque enquanto a gente vai passando isso para outras pessoas, o trabalho dela (Cristiane Sobral), um trabalho que é tão importante vai sendo conhecido, assim como de outras autoras negras que são invisibilizadas.
> **Participante 2:** Mostrar para as mulheres que elas podem, que elas não estão sozinhas, que podem lutar contra a violência, que devem gostar de si mesmas é muito importante, porque a mídia coloca que você tem que ser dessa forma, e não é verdade, você tem que ser livre, ser o que você quiser ser. Então eu gostei muito da oficina porque me ajudou a perceber que esse é o caminho certo. Ajudar a outras pessoas a se valorizarem mais como mulheres**.**
> **Participante 3:** (...) nós mulheres temos que ser guerreiras e seguir o caminho pra frente como eu estou fazendo.

A REPRESENTATIVIDADE DA MULHER NEGRA

Todas as participantes foram unânimes em dizer que se sentiram representadas nos poemas de Cristiane Sobral.

> **Participante 1:** Eu vejo nesse poema, muita esperança, de que as coisas podem melhorar, ele pra mim não reflete só a mulher negra, mais é o reflexo de todas as mulheres... é sobre representatividade eu me vejo sim nos poemas.
>
> **Participante 2:** Eu enquanto mulher negra, sou tudo isso que está aí nesses poemas e agora estou tendo a oportunidade de conhecer a obra de Cristiane Sobral.
> **Participante 3:** Se eu já tinha um pensamento sobre o que é o preconceito, sobre o que isso representava, depois que eu conheci a obra de Cristiane Sobral eu tive uma consciência de que não é só eu que passo por isso, que existe uma pessoa muito importante que está escrevendo livros, e é uma mulher igual a mim, eu consigo me ver representada por ela porque nossos traços são parecidos, nossos cabelos e tudo mais...
>
> **Participante 4:** Os poemas de Cristiane Sobral me fizeram refletir bastante, principalmente sobre a violência que a mulher e sobretudo o que a mulher negra sofre, porque essa foi a minha vivência por muito tempo...
>
> **Participante 5:** Porque a gente se sente presa por ser tão criticada como mulheres que preferimos esconder de nós mesmas, mas me vi nos textos e aprendi que não vale a pena ficar sofrendo sozinha, que o vale a pena compartilhar com outras mulheres a sua dor.
>
> **Participante 6:** Eu reconheci a minha história, porque eu vivi a escravidão doméstica, de quem chegou do nordeste para o Distrito Federal. Eu tive que ficar um período na condição de escrava trabalhando de doméstica.

A maioria das participantes teve o primeiro contato com a obra da autora durante as oficinas de releitura dos poemas e, para elas, foi uma grata surpresa de depararem com textos nos quais se vissem representadas.

ISBN 978-85-64124-60-8

A AUTOVALORIZAÇÃO E O EMPODERAMENTO

Todas as participantes afirmaram que os poemas da autora fizeram com que elas refletissem sobre sua condição de mulher negra e a partir dessa reflexão puderam valorizar mais sua origem, sua cultura, sua beleza. Algumas afirmaram se sentirem mais à vontade para compartilharem suas dores com outras mulheres e as perceberem como amigas.

A aceitação do cabelo foi um tema bastante citado, de acordo com algumas participantes, a partir dos textos de Cristiane Sobral elas puderam se aceitar mais, e que a aceitação fez com que se sentissem mais "poderosas". O reconhecimento dos direitos enquanto mulher negra foi citado como sendo uma das contribuições dos textos da autora.

> **Participante 1:** (...) então eu consigo me ver nela e falar : "eu também posso conseguir, eu também posso um dia entrar numa universidade, conseguir escrever um livro, escrever minha própria história, pra outra menina, como ela fez comigo, pra uma outra menina em uma escola conseguir se reconhecer e se sentir representada.
>
> **Participante 2:** Eu aprendi sobre os meus direitos e a através disso a minha mãe percebeu que uma mulher pode se impor também e ela está conseguindo se mover em relação a isso.
> **Participante 3:** Sim, porque eu nunca tinha tido coragem de dizer para outras pessoas todas as violências que eu já sofri porque eu tinha vergonha e através da oficina eu aprendi que posso me abrir mais, me soltar.
>
> **Participante 4:** Aprendi que devemos ver as mulheres como nossas amigas e não como nossas inimigas, porque passamos pelas mesmas coisas, pelos mesmos preconceitos, pelo mesmo machismo.
>
> **Participante 5:** porque eu não nasci pra ser escravo, meu ancestrais africanos eram reis e rainhas.
>
> **Participante 6:** A partir da obra eu consegui me reconhecer, me encontrar, de reconhecer mais os meus direitos.
>
> **Participante 7:** Eu me senti muito valorizada, quando ela fala sobre aceitar seu cabelo, aceitar sua natureza, aceitar quem você é, eu acho que a aceitação ela faz com que você se sinta poderosa.
>
> **Participante 8:** Os textos da Cristiane Sobral faz você se olhar no espelho e falar: "eu vou fazer o que eu quiser, posso descolorir meu cabelo, usá-lo de várias formas, usar turbante, fazer tranças..." isso é algo maravilhoso porque ajuda a outras pessoas a se aceitarem.

Com base nas falas das participantes, podemos afirmar que a obra de Cristiane Sobral não somente induz à autovalorização, à autoaceitação e ao empoderamento das mulheres negras, mas também provoca a reflexão sobre o racismo, sobre a condição da mulher na sociedade, sobre direitos, sobre a ancestralidade, sobre a cultura afro e sobre sororidade.

ISBN 978-85-64124-60-8

ENTREVISTA

Como uma das etapa desta pesquisa foi realizada uma entrevista com a autora Cristiane Sobral, a fim de saber se havia, na sua obra, a intencionalidade de motivar a autoaceitação da mulher negra e o resgate das origens afro-brasileiras.

Durante a entrevista, foi possível verificar que uma mulher negra enfrenta muitos obstáculos para conseguir espaço no mercado editorial; constatou-se que, para a autora, escrever significa ocupar o seu lugar de fala enquanto mulher negra, independente do leitor/a que vai ler sua obra.

Foram selecionadas algumas das perguntas/respostas da entrevista para compor essa pesquisa, as quais estão transcritas a seguir.

A senhora como, mulher negra faz os seus poemas direcionados particularmente para as mulheres negras.

> **C.S.** Eu procuro trabalhar com a subjetividade negra, que é esse o meu lugar de fala, o meu lugar no planeta, como mulher negra, eu sou uma negra escrevendo, serei uma mulher negra escrevendo sempre, esse lugar é o lugar que eu ocupo, do ponto de vista da representação, então a gente tem esse leitor imaginário, que pode ser um leitor negro, ou não, mas eu sei muito bem qual é a voz que está falando, nessas obras. Porque a questão da recepção a gente não pode precisar, muitas vezes a obra ela pode alcançar leitores de diferentes localidades, países, etnias, dentro da perspectiva racial múltipla, mas eu acho importante demarcar esse espaço de quem está falando, de quem é a voz que está escrevendo.

No que se refere a lugar de fala, os negros no Brasil têm sido constantemente silenciados, como se não tivessem direito à voz, contudo escritoras negras contemporâneas, como Cristiane Sobral, vêm rompendo silêncios e ocupando o lugar de fala que lhes é de direito.

Muitos pesquisadores dizem que existe uma solidão destinada a mulher negra, a senhora concorda com essa afirmação?

Com relação a essa pergunta, a autora relata que, desde o período pós escravidão, a mulher negra não tem espaços privilegiados, fica mais distante do meio familiar, muitas vezes, sem seu marido, seus filhos, não exercendo, assim, a afetividade. Como já mencionado anteriormente, existe uma concepção de que as mulheres nasceram para servir, contudo diferente da maioria das mulheres brancas, a mulher negra serve a outras famílias e não a sua própria família.

Ainda segundo Cristiane Sobral, as mulheres negras são invisibilizadas, principalmente por e não possuírem o padrão de beleza eurocêntrico escolhido pela mídia, nem o padrão de inteligência privilegiado na sociedade brasileira, ficando, dessa forma, sujeita a um contexto de exclusão.

ISBN 978-85-64124-60-8

> **C.S.** Lá na base da pirâmide, e se a gente pensa no processo de escravização, também, a gente entender que a mulher negra, no pós escravidão, ela ainda consegue, estar como trabalhadora, doméstica, nos espaços das famílias, que passa a ser essa mulher sem seu companheiro, muitas das vezes sem os seus filhos, sem o seu núcleo familiar, (...) situação essa que têm se perpetuado, uma vez que não é a mulher negra, o padrão de beleza escolhido pela mídia, que privilegia padrões eurocêntricos, então não é a mulher negra, o padrão de inteligência, o padrão normativo de altos cargos, a sociedade brasileira, das esferas do poder, então dessa maneira nós vamos ver que quase tudo que está relacionado, no contexto da mulher negra, dá uma perspectiva de exclusão.

A senhora acredita que existe uma invisibilidade negra no mercado editorial?

Como já foi abordado no referencial teórico, as mulheres negras durante muito tempo foram silenciadas e somente a partir da década de 70, as escritoras negras começaram a publicar seus textos, em coletâneas. As mulheres negras, ainda hoje, têm muita dificuldade de acessar o mercado editorial, tendo, na maioria das vezes, que publicar seus livros de maneira autônoma, ou que esperar décadas para conseguir publicar um livro. Cristiane Sobral afirma que, embora a presença da mulher negra na literatura e da escritora negra date do século XIX, ela ainda não está representada no mercado editorial, nem nas salas de aula.

> **C.S.** Vamos destacar, a pesquisa de Regina Dalcastagne da Unb,que pega um período específico, da literatura brasileira onde, mais de 70%, dos autores elencados, são homens,são brancos, e são de elite, então não chega a cinco por cento, o número de personagens negras apontadas nesse escopo ai da literatura brasileira, e eu gosto sempre de citar os números, para que a gente verifique que não há empirismo nessa discussão, que ela está assim pautada por referenciais, por marcos teóricos, e que revelam essa invisibilidade, embora essa invisibilidade, ela não possa ser caracterizada em uma existência, a gente caracteriza a presença da mulher negra na literatura, escritora negra a partir do século XIX, entretanto essa discussão ainda não está representada no mercado editorial, ainda não está representada nas salas de aula.

O que a senhora sente em relação a palavra “resistência” de acordo com sua escrita?

Cristiane Sobral afirma que a escrita como resistência é um processo doloroso, mas que também é um movimento de esperança, porque é uma oportunidade de anunciar a existência e demarcar o contorno da presença de corpos negros, de corpos negros femininos.

> Resistir tem sido um processo muito doloroso. Esse movimento de resistência, ele também é um movimento de fé, é um movimento de esperança, no sentido de que a gente está naquele momento de dificuldade, aguardando por novidades, aguardando por um momento em que as coisas poderão mudar. Então hoje eu gosto muito de me colocar nesse lugar da anunciação, o lugar onde a gente não só resiste, mas também anuncia a nossa existência; eu anuncio que não vou mais lavar os pratos (já está aí saindo sua quarta edição), em que pesem as dificuldades, mas é uma obra de anunciação. No contexto da literatura brasileira, já não basta resistir, é necessário anunciar, é necessário

ISBN 978-85-64124-60-8

> invadir, ainda de que maneira pequena ainda, mas demarcar o contorno da nossa presença, como descendente de Carolina Maria de Jesus, como contemporâneos de outras autoras negras, também Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro, Lia Vieira, Mirian Alves, Elizandra Solza, Jenifer Nascimento, Cidinha da Silva, Elaine Marcelina, e feliz de poder elencar muitos nomes e saber que ainda ficaram outros tantos fora dessa lista, são nomes que anunciam, a existência dessa literatura Brasileira produzida por corpos negros, corpos negros femininos.

A autora ressalta que fica feliz por poder elencar tantas mulheres negras, consciente de que tantas outras ficaram fora da lista, pois isso comprova que a literatura negra feminina tem demarcado sua resistência e anunciado sua existência.

A senhora concorda com a palavra *empoderamento*, em relação a valorização da mulher negra?

De acordo com Cristiane Sobral, esse empoderamento que se percebe com relação ao povo negro é um empoderamento tardio, considerando que os negros e negras tiveram seus poderes, seus saberes, histórias e memórias retirados.

> **C.S.** Esse poder ele é um poder que foi retirado, é importante que a gente considere esse contexto do escravismo, como um momento histórico com retirada do poder. A gente está falando de homens e mulheres, negros e negras que tinham saberes, que tinham histórias, que tinham memórias, que foram retirados no contexto do escravismo, e que adentram a sociedade brasileira dessa forma, sem poder, desumanizados, ultrajados, e assim se constituem no espaço urbano Brasileiro, no período do pós escravidão, com condições desumanas, com condições de trabalhos, que a gente sabe que o Brasil, tem condições de trabalho escravo gravíssima, a serem denunciados o tempo todo, então o empoderamento é um empoderamento tardio, que tem muito o que alcançar, no que se refere a oferecer poder para as mulheres negras, para que elas possam dar conta de se constituir como pessoa, optar pelas relações de trabalho, sonhar com cortes de trabalhos a altura de suas condições intelectuais, e que possam sobreviver dentro de um contexto de violência, e que seus filhos não sejam acometido pelo universo do genocídio negro.

A senhora acredita que sua obra pode induzir as leitoras negras a valorizarem e se orgulharem da beleza negra? Sua poesia induz ao resgate da ancestralidade e à valorização da cultura afro?

Como foi abordado no referencial teórico, a escrita das mulheres negras é uma forma de intervir na realidade que as cercam. Para Cristiane Sobral, sua poesia é uma forma de estar no mundo, de gritar o que durante muito tempo foi silenciado, de ocupar espaços e transformar as realidades.

> **C.S.** Eu acredito que minha poesia induz, seduz, traduz, transforma e que ela é bem maior que eu, as minhas leitoras são bem maiores que eu, a todo o momento elas me surpreendem com os caminhos que estão sendo abertos, a partir dessa força eu acredito que a palavra ela tem uma grande força, que o verbo ele é carne, que ele se apossa do espaço de poder, ele desafia a hegemonia, e que a gente não tem ideia ainda, do que a gente pode fazer com a palavra, a partir do momento em que o indivíduo, se concebe como gerador,

ISBN 978-85-64124-60-8

> como portador aquele que usufrui da palavra, aquele que goza por intermédio da palavra, que sonha por intermédio da palavra, então eu tenho certeza absoluta de que novos cenários estão sendo construídos, a partir dessa ousadia de tirar as mordaças que nos silenciaram durante muito tempo, e gritar, e falar e sussurrar tudo aquilo que a gente sempre quis dizer, não ter que pedir um espaço, porque o espaço é nosso, não ter esperar que alguém venha nos oferecer a voz porque nós sempre tivemos voz, e abrir as nossas bocas e poder transformar as nossas realidades.

A autora não duvida, em nenhum momento, do poder transformador de sua poesia, que não apenas induz as leitoras negras ao empoderamento, mas também "seduz, traduz, transforma".

Quais são suas referências de autoras negras, para sua construção como mulher negra?

De acordo com Duarte, a escrita negra feminina traduz, atualiza e transmuta o saber e a experiência de mulheres através das gerações e, para Cristiane Sobral reafirma isso ao reconhecer o valor, o saber, a força e a proteção de todas as mulheres -reais, ficcionais, imaginárias ou sensoriais- que a antecederam, assim como as que a cercam e com as quais convive. Mulheres que formam um coro de vozes capaz de romper silêncios e solidão.

> **C.S.** Carolina Maria de Jesus, Angela Davis, Audrea Lord, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Elaine Marcelina, Lia Vieira, Livía Nathalia, Geni Guimarães, Elizandra Souza, Cidinha da Silva, Tatiana Nascimento, minha mãe Marina Sobral, minha filha Ayanna Thainá, então as minhas pretas velhas, vovó Maria Conga, Dona Maria Navalha, Dona Maria Padilha, e tantas outras mulheres reais ficcionais, imaginárias, sensoriais que nos antecedem e também aquelas que viram, que pra trás é pra frente é frente e que pra frente é pra trás, sabemos que nas nossas fraquezas, repousa as forças dessas mulheres que nos levantam quando é chegado o momento. (...) então não estamos sozinhas, esse é o grito que não pode deixar de ser ouvido. Abatidas, porém não derrotadas no contexto desse coro vozes mulheres.

Da mesma forma que Cristiane Sobral tem como referência mulheres negras, escritoras ou não, por meio de seus poemas, ela tem sido referência de luta e resistência para suas leitoras. No caso das participantes desta pesquisa, mulheres negras e periféricas, que se viram representadas, acolhidas e fortalecidas por meio dos textos da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo e pesquisa, em todas as suas etapas, permite concluir que a literatura negra de autoria feminina tem conseguido, tanto com autoras percussoras mais conhecidas como Conceição Evaristo quanto com autoras mais jovens como Cristiane Sobral, ocupar o lugar de fala da mulher negra e dar vozes àquelas que durante tanto tempo tiveram suas verdadeiras histórias silenciadas.

ISBN 978-85-64124-60-8

A análise dos poemas de Cristiane Sobral possibilitou identificar que a autora aborda tanto temáticas do cotidiano como a estética do cabelo afro, o racismo, preconceitos e estereótipos, quanto temáticas que resgatam a cultura, ancestralidade e a religiosidade. Seus poemas falam de lutas, dores, existência e resistências, mas também fala de belezas encontradas em coisas simples, de amor, de desejo, de maternidade; fala do fazer poético com a mesma intensidade com que fala das mãos negras do seu amado. Dessa forma, a autora, por meio de sua poesia, se faz porta-voz de mulheres reais, que lutam e resistem, mulheres que sonham, que amam, que driblam as dificuldades, que reescrevem suas histórias e vão ocupando o seu lugar no mundo.

As oficinas de leituras comentadas dos poemas de Cristiane Sobral, realizada com mulheres negras, mostraram que as leitoras se sentem representadas na obra da autora e, ao mesmo tempo, encorajadas a se encontrarem e valorizarem enquanto mulheres negras. A análise dos questionários permitiu concluir que a escrita negra feminina é de fundamental importância na preservação e valorização da cultura e da ancestralidade afro. Também é de extrema importância fazer com que essa escrita chegue até às mulheres das periferias e às estudantes negras, a fim de se reconheçam, se fortaleçam e se sintam motivadas a escrever suas próprias histórias.

O Grupo focal mostrou que o contato com os textos de Cristiane Sobral foi determinante para que elas pudessem repensar sua condição de mulher negra na sociedade e se sentirem valorizadas, bonitas e orgulhosas de seus cabelos, seus traços, sua cor. Foi também um momento de partilha, de vivência e de sororidade, em que elas puderam se perceberem nas histórias umas das outras e sobretudo se solidarizarem, reconhecendo que a luta deve ser contra os padrões impostos pela sociedade, contra o racismo e as desigualdades e não contra outras mulheres, nem contra si mesmas.

Por fim, a entrevista com a com a escritora foi fundamental para confirmarmos, o que já havia sido revelado nas demais etapas da pesquisa, que Cristiane Sobral, ao ocupar o seu lugar de fala, possibilita que outras mulheres resgatem suas memórias, vivências e histórias e se afirmem enquanto mulheres negras. Como afirma Djamila Ribeiro: "quando pessoas, negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando a própria vida". (RIBEIRO, 2017, p.43) e é justamente o que os poemas de Cristiane Sobral proporciona, que mulheres negras silenciadas tenham direito à voz e encontrem o seu lugar de fala e, ao fazê-lo silenciem o racismo e rompam com o processo de exclusão a que sempre estiveram submetidas e vivam.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Aline Alves. **Carolina Maria de Jesus [manuscrito]: projeto literário e edição crítica de um romance inédito** – 2015.

AUGEL, Moema Parente. “**E Agora Falamos Nós”: Literatura Feminina Afro-brasileira.** Literafro – Portal da Literatura Afro-brasileira 2013. Belo Horizonte – Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/teoricos-conceituais/ArtigoMoema1EagoraFalamosNos.pdf> Acesso em: 20 ago. 2017.

BARDIN, L**. Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977

BASTIDE, R. 1983. **A poesia afro-brasileira: Estudos afro-brasileiros.** São Paulo: Perspectiva. p. 3-110.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

ISBN 978-85-64124-60-8

BROOKSHAW, David. Raça e cor na literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CUTI, Luiz Silva. "**O leitor e o texto afro-brasileiro**" In: FIQUEIREDO, Maria do Carmo Lana; FONSECA, Maria Nazareth Soares (org). Poéticas afro-brasileiras. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, Mazza Edições, 2002. p. 19-36.

DAVIS, Angela, **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. **"Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea**. Estudos de literatura brasileira contemporânea. n. 31. Brasília: UNB, janeiro/junho 2008. p. 87-110.

DUARTE, Eduardo de Assis, **"Literatura afro-brasileira: um conceito em construção".** Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 11-23.

DUARTE, Consciência Lima et al. (Orgs). **Falas do outro- Literatura, gênero, etnicidade**. Belo Horizonte. Nandyala; NEIA,2010.

DUARTE, Eduardo de Assis (coord.). **Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX**. Rio de Janeiro, Pallas, 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis (coord.). **Literatura afro-brasileira: abordagens na sala de aula**. Rio de Janeiro, Pallas, 2014.

EVARISTO, Conceição et al. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. In: Maria Nazareth Soares Fonseca; Terezinha Taborda Moreira. (Org.). Literatura Scripta - Vol. 13 - no. 25. 1ed. Belo Horizonte: Editora Pucminas, 2009, v. 1, p. 17-31. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4365/4510> Acesso em: 22 ago. 2017

EVARISTO, Conceição. **Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira**. Revista Palmares: cultura afro-brasileira (2005): 52-57.

FRANCO, M. L. P. B.. **Análise do Conteúdo.** Brasília: Plano, 2003.

FREYRE, Gilberto, 1900-1987. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal** / Gilberto Freyre; apresentação de Fernando Henrique Cardoso. — 481 ed. rev. — São Paulo : Global, 2003.

GATTI, B. A. **Grupo focal na pesquisa em ciências sociais e humanas**. Brasília: Líber Livro Editora, 2012

GOMES, Heloisa Toller. **Visíveis e Invisíveis Grades: Vozes de Mulheres na Escrita Afro-descendente contemporânea**. Cadernos Espaço Feminino, Uberlândia, vol. 12, nº 15. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/AlineFrancaArtigoHeloisa.pdf> Acesso em: 20 ago. 2017.

HOOKS, bell. **Intelectuais Negras**. Revista Estudos feministas. Nº2/95. vol.3. 1995.

HOOKS, bell. **Vivendo de amor.** Tradução de Maísa Mendonça. In: Geledés, 2010, s/p. . <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/> Acesso em: 13abr. 2018.

MATTOS, Ivanilde Guedes. **Estética afro-diaspórica e o empoderamento crespo. Pontos de Interrogação.** Alagoinhas, Bahia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II, v. 5, n. 2, p. 37-53, 2015.

MINAYO, C. S. M. **Ciência, Técnica e arte: o desafio da pesquisa social**. In: MINAYO, C. S. M. (Org). Pesquisa social: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 9-29.

ISBN 978-85-64124-60-8

MUSSA, Alberto. **"Estereótipos de negro na literatura brasileira: sistema e motivação histórica"**. Cadernos Candido Mendes – Estudos Afro-asiáticos, n. 16. Rio de Janeiro: Centro de estudos afro-asiáticos, p.70-86, mar 1989.

PROENÇA FILHO, Domício. **A trajetória do negro na literatura brasileira** - Domício Proença Filho Estud. av. v.18 n.50 São Paulo jan./abr. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000100017&script=sci_arttext> Acesso em: 18 set. 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?.** Belo horizonte. (MG): Letramento: Justificando, 2017.

SILVA, Denise. Almeida **Para gostar de ser: literatura negra, racismo e autoestima**. Capa 41, p. 88-94, 2016. In: VII COLÓQUIO NACIONAL LEITURA E COGNIÇÃO, 2016.

Disponivel em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/7330/pdf>Acesso em: 22 set. 2017

SOBRAL, Cristiane. **Não vou mais lavar os pratos.** 3ª Ed Brasília: 2016.

_____. **Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz**. 1° Ed. Brasília: 2014.

_____. Terra Negra. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

SOUZA, Florentina. Souza. **Literatura afro-brasileira: algumas reflexões.** Revista Palmares (Brasília), v. 1, p. 64-72, 2006. Disponível em:

<http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/revista2/revista2-i64.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2017.

TRIPP, David. **Pesquisa-ação: uma introdução metodológica**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005.

WAISELFISZ, J. J. **Mapa da Violência 2015: Atualização – Homicídios de Mulheres no Brasil. Rio de Janeiro**: CEBELA & FLACSO, 2012. Disponível em <www.mapadaviolencia.org.br>. Acesso em: 18 nov. 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMILITUDES E DESCOMPASSOS FEMININOS NA CONTÍSTICA DE LÍLIAN ALMEIDA

Cátia LIMA (UNEB)
E-mail: professora_catia@hotmail.com
Eugênia MATEUS (UNEB)
E-mail: e.mateus67@gmail.com

RESUMO

Este artigo elege para análise o conto *Cinza de Monturo* (2017), de Lílian Almeida, no intuito de apresentar elementos narrativos que evidenciem diferentes formas de exploração sexual e psicológica sofrida pela protagonista no seio matrimonial, onde, devido às imposições sociais, encontra-se aprisionada. Nesse sentido, Lílian Almeida denuncia, em sua narrativa, o casamento como instituição social indissolúvel, que condiciona a mulher à subordinação masculina, em uma situação de completa abnegação da sua própria identidade. A escritora utiliza-se de ferramentas inesperadas na Literatura para apresentar uma relação conjugal irrevogável e completamente desgastada pelas intempéries de um cotidiano sufocante e degradante. Diante disso, torna-se pertinente essa análise, pois serão abordadas também as frustrações e inquietações de mulheres que vivem sob o jugo patriarcalista, e não conseguem se libertar devido à carga ideológica de gênero impregnada na sociedade, através de um processo de colonização da mentalidade dos sujeitos. Para nortear esta análise, foram selecionados autores como: Simone Beauvoir (1980), Pierre Bourdieu (2011) e Tereza de Lauretis (1994), Lúcia Helena Vianna (2003).

***PALAVRAS-CHAVE**: DOMINAÇÃO DE GÊNERO; MATRIMÔNIO; LITERATURA; LÍLIAN ALMEIDA.*

INTRODUÇÃO

Maria, Maria
É o som, é a cor, é o suor
É a dose mais forte e lenta
De uma gente que rir
Quando deve chorar
E não vive, apenas aguenta.

Virgínia Woolf (1928, p. 23), escritora inglesa do século passado, escreveu que “os escritos de uma mulher são sempre femininos; não pode deixar de sê-los”. A partir desta afirmação, procura-se debruçar sobre a escritura da Lílian Almeida no intuito de compreender dilemas e inquietações femininas que são oriundas do jugo patriarcalista, implantado na sociedade e que os indivíduos inconscientemente transferem para as gerações futuras. Dessa forma, essa escritora baiana assume posicionamentos discursivos que caracterizam-na como uma escritora engajada no seu tempo, no que é contemporâneo, pois coloca o leitor frente a frente com situações vividas por mulheres próximas e ao mesmo tempo distantes de suas realidade, e nisto opera o que é verdadeiramente contemporâneo, “aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual” (AGAMBEN, 2006, p.58).

ISBN 978-85-64124-60-8

Almeida, entrando recentemente nos circuitos literários, publicou o livro *Todas as cartas de amor* (Quarteto, 2014, contos), participa do livro *Além dos quartos: coletânea erótica negra Louva Deusas* (2015) e, mais recentemente participa da coletânea *Profundanças* (2017), sempre centralizando nos seus escritos as trajetórias de mulheres que durante muito tempo ficaram excluídas do protagonismo literário.

A construção de gênero está intrinsicamente ligada aos padrões ditados pela sociedade durante muito tempo, sobre isso Tereza de Lauretis (1994, p. 208) apresenta a construção de gênero "como representação e como auto representação, é produto de diferentes tecnologias sociais [...], e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana". Dessa forma, através do conto *Cinza de monturo,* Lílian Almeida deixa evidente como as decisões matrimoniais e o relacionamento entre um homem e uma mulher são colonizados por meio de um sistema cultural, uma tecnologia social, capaz de inculcar no inconsciente de cada sujeito a maneira que devem viver; perpetuando assim, o ciclo de submissão ao modelo matrimonial ideal. Assim, o presente artigo propõe apresentar as formas de submissão patriarcal vivenciada pela protagonista dentro de um vínculo conjugal sufocado e degradante, imposto pelos sistemas sociais existentes. Para tanto, a escritora baiana se utilizou do gênero conto como que se apropriando de um "cristal de quartzo, mimetiza um instante da realidade" (KIEFER, 2010, p.69), um meio para esclarecer tais questionamentos, visto que, aborda uma realidade vivida por muitas mulheres, mas que ainda permanece obscura. Assim, essa temática torna-se singular na narrativa, pois aborda vivências femininas escrita por quem realmente entende, uma escrita feita 'de mulher para mulher'.

DESCOMPASSOS NO EXISTIR: EPISÓDIOS DE SUBMISSÃO NO SEIO MATRIMONIAL

O casamento significou por muito tempo, um destino certo e irrefutável, do qual as mulheres não poderiam desvencilhar-se. Desde cedo, cabiam às mulheres aprender as tarefas domésticas que as transformariam mais tarde em uma dama do lar. Para as mulheres que desaprovavam tais padrões, o resultado era a solidão e a infelicidade. No conto *Cinza de monturo,* de Lílian Almeida eleito para essa análise, a narrativa é centrada em uma mulher e suas lembranças de um casamento cheios de decepções e angústias, contudo, durou até o momento que firmou em sua vida o enlace matrimonial, "até que a morte nos separe". Enlace este que para a protagonista significou anos de completa entrega, mas em contrapartida o resultado foi uma incompletude em si mesma. A protagonista reconhecia no casamento uma felicidade infinita como geralmente é encenada nos romances das novelas e dos filmes, onde o mocinho é sempre um cavaleiro apaixonado:

> Ela, doce, delicadeza em voz de pêssego, no chamar de meu amor. Ele, troante voz em carinhos e presentes declarados como amor. Ela preparando o enxoval, era moça pra casar. Ele reconhecia e se esmerava em preparar o lar (ALMEIDA, 2017, p. 125).

Sobre isso, Simone de Beauvoir (1967), pondera que as meninas desde a infância esperam por um homem com semblante deslumbrante de Perseu, ou seja, um príncipe encantado possuidor da chave da felicidade. A escolha pelo pretendente bem-sucedido fazia os pais da moça se regozijarem de alegria, como se a filha tivessem encontrado um baú de tesouros. Nas palavras de Beauvoir (1967, p. 67): "o pai orgulha-se dos êxitos da filha a mãe neles vê as promessas de um futuro próspero". Nesse sentido, o casamento assume uma posição

ISBN 978-85-64124-60-8

simbólica de status e a garantia de proteção, uma vez que o marido assume a posição de protetor.

> O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só êle permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria o encara. Ádmite-se unanimemente que a conquista de um marido — em certos casos, de um protetor — é para ela o mais importante dos empreendimentos (BEAUVOIR, 1967, p. 67).

Incitada pelos pais e encurralada pelos padrões sociais e culturais, a jovem mulher acaba aceitando esse destino, aparentemente sólido e seguro. Lílian Almeida, em outro momento, se posiciona em relação aos cárceres existenciais que vivem as mulheres, dentro das relações matrimoniais, devido às ideologias misóginas que regem o seio da sociedade.

> Na juventude e na maturidade, a sociedade exige posturas e atitudes convergentes com os seus padrões sociais e culturais, e as inculcações disseminadas na infância reverberam em práticas, recalques e frustações. As mulheres se veem enredadas na teia dos enquadramentos de gênero, aprendidos na meninice, que lhes oferece um espaço sólido e seguro, apesar de cerceador e misógino (LIMA, 2017, p. 135).

No que concerne as atitudes convergentes com os padrões sociais inculcados nas mentalidades de maneira involuntária, pode-se destacar o pensamento da protagonista em relação ao discurso da mãe, evidenciando o motivo que a fazia suportar um casamento falido: “Ela até queria. Filha minha é moça direita. Se Deus uniu o homem não tem que desmanchar. Meses, anos” (ALMEIDA, 2017, p. 126).

A partir de rememorações da protagonista, a narrativa apresenta o começo de tudo, do noivado até as vivências do casamento. Como no início, “tudo são flores”, vibrava na união do casal uma atmosfera cor de rosa, significando tanto a delicadeza associado culturalmente ao universo feminino quanto às conotações ligadas ao amor e ao romantismo: “Menina, dezesseis anos, o quarto cor de rosa, a foto do noivo na penteadeira” (ALMEIDA, 2017, p. 125).

No desenrolar do relacionamento, o casal vivendo a realidade em “um teto, duas cabeças, o enredo recheado de romantismo irá gradativamente perdendo essa essência e sendo substituído pelas “similitudes, dessemelhanças, convergência para o mesmo morar”, e o casamento como instituição irrefutável será o motivo para a continuação da união.

Como era de esperar, o mocinho não era o Perseu, e no decorrer da convivência “a cor de rosa escorria pela toalha”, e as dessemelhanças do casal passaram a significar os primeiros conflitos do casamento.

> Delicadezas e carinhos e afagos. Meu amor. Meu amor. Onde está o meu pijama? Você esqueceu a toalha molhada na cama. Você sabe que eu não gosto de cebola. Não deixe os sapatos na sala. O cor de rosa escorria pela toalha. Ela exímia no perfume e no corpo fresco do banho. Ele chegava, beijava, não comentava. Não repare, meu amor, eu sou mesmo assim. Ela reparava. O cotidiano imprimia novos tons, para longe o rosa adolescente (ALMEIDA, 2017, p. 125).

ISBN 978-85-64124-60-8

Com a chegada dos filhos essa situação se intensifica, a cor de rosa que acendia o romantismo do casal aos poucos era "cinzas que espalhavam-se sobre os bibelôs". Com o cotidiano modificado pelas obrigações relacionadas à maternidade, a rotina sexual do casal sofreu implicações abrindo uma brecha para que outros problemas surgissem:

> O choro exigia colo e o peito na manhã antes da aurora. Resoluta, dividida entre a cama e o berço, entre o sonho, o sono e a vigília. O sonho. O primeiro filho, encanto na maternidade desejada. O primeiro peito rachado, sangrando rosa na boca do menino. Ele trazia as fraldas, as mamadeiras. Ela amamentava, ninava, balançava o berço, cantava e deitava na cama na hora de levantar. Cólicas, choro. Dentes, choro. Quedas, choro. Mamãe. O peito caído, a barriga caída. Ela afundada no corpo que não era mais. Corpo de desejos. Ele e o urro de trovão no desejo convergindo para o desejo dela. Ela e o arfar de pétala no gozo sobre o gozo dele. O corpo não mais o corpo. O corpo ainda um corpo (ALMEIDA, 2017, p. 125).

Nesse sentido, o corpo feminino após o nascimento do primeiro filho sofre transformações que fazem a protagonista sentir-se inferiorizada diante do parceiro. E no desenrolar da narrativa, situações como esta será marcadamente evidenciada como o paradoxo da dominação masculina e da submissão feminina, como descrita por Pierre Bourdieu na sua famosa obra *A dominação masculina* (2012, p. 50):

> Assim, a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, *espontânea* e *extorquida,* só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos *efeitos duradouros* que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com esta ordem que as impõe.

A submissão feminina verificada nessa narrativa, parte de situações em que a protagonista menospreza seu próprio corpo devido as transformações decorrentes das duas gestações em detrimento do corpo atlético do marido.

> Outra vez o peito mais que caído. A barriga murcha. Estrias, flacidez. O corpo já era. Ele ampliando as rugas dela. Ele exaltando o atlético dele. Ela se desfalecendo na pele sobressalente, se diminuindo no aumentado peso. Ele se exercendo na voz de trovão sobre a voz de pêssego (ALMEIDA, 2017, p. 125).

Os elementos narrativos 'voz de trovão e voz de pêssego' utilizados por Almeida para conotar a forma de dominação que o marido da protagonista exercia sobre ela, corrobora com a força simbólica apresentada por Pierre Bourdieu, a qual é exercida sobre os corpos sem nenhuma coação física:

> A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos (BOURDIEU, 2012, 50).

ISBN 978-85-64124-60-8

A magia da força simbólica desencadeia inconscientemente no interior da protagonista uma gama de emoções corporais que, ao tornar-se visíveis, "como o enrubescer, o gaguejar, o desajeitamento, o tremor, a cólera ou a raiva onipotente" (BOURDIEU, 2012, p. 51), submetem mesmo sem vontade, ao juízo dominante. Pode-se perceber, portanto, a culpa que a protagonista sente por estar acima do peso é visibilizada através da raiva que sentiu ao saber que o distanciamento do marido se devia a esse fato:

> Ela acordada no esperar. Ele cheirando a bebida, a perfume de mulher. Ela dizia, ele reagia. O que você queria, sua gorda? Ela se encolhia nas dobras do corpo. Emagrecimento. Casamento. Dietas. Recompôs as refeições em light. Refez os lanches em diet. Elevador? Escadas. Esmerava-se por deixar os quilos longe. Ela diminuía. Busto, cintura, quadril. Ela falava das roupas folgadas. Ele não ouvia, não via, não comentava. Ele não reparava, ele era mesmo assim. Ela notava, aceitava. Mais se exigia no emagrecer. Um dia ele notaria? Aguardava (ALMEIDA, 2017, p. 126).

A protagonista se esforçava diante da situação para agradar o marido e conseguir renovar seu casamento sem perceber que sofria ao mesmo tempo duas formas de dominação: a dominação masculina sobre o qual a mulher é submissa e a dominação cultural que está por traz do casamento como instituição que invalida a vontade da mulher em querer separa-se do cônjuge quando a união não pode ser "até que a morte nos separe".

O PASSADO FRIO NA MEMÓRIA ACESA

O acontecimento narrado no conto *Cinza de monturo* petrifica o leitor fazendo-o refletir sobre alguns episódios rememorados pela protagonista sobre diferentes etapas da sua vida matrimonial, recurso estilístico muito frequente nos textos de autoria feminina. Segundo Maria Helena Vianna (2003), as mulheres são reconhecidas desde a ancestralidade como guardiães da memória e, representadas no mito grego *Mnemosine,* cumprem o ofício de narrar "recordações e reminiscências, lembranças e esquecimentos [...] ora explicitados ora de forma escamoteada, sob diferentes ardis estratégicos — a permanente intervenção de material memorialístico na matéria narrada" (VIANNA, 2003, s/d).

E através dessa incumbência em narrar o espaço-tempo da memória que Lílian Almeida possibilitou por meio do 'passado frio na memória acesa' apresentar uma protagonista que se auto avalia a partir das lembranças de seu casamento que, ao contrário do que esperava, foi repleto de insegurança e solidão. Almeida apresenta dessa forma uma literatura como "sintoma do tempo em que está inserido [...], ser fio no labirinto de viver" (2017, p. 14), uma vez que aborda uma temática que se torna sintoma do seu tempo ao provocar no leitor as diferentes formas de dominação que as mulheres ainda sofrem no seio matrimonial, não questionam tal situação e nem lutam para libertar-se dessas amarras falocêntricas:

> Entre as mulheres, socializadas todas na ordem patriarcal de gênero, que atribui qualidades positivas aos homens e negativas, embora nem sempre, as mulheres, é pequena a proporção destas que não portam ideologias dominantes de gênero, ou seja, poucas mulheres questionam sua inferioridade social (SAFFIOTI, 2015, p. 37).

ISBN 978-85-64124-60-8

O passado frio, mas que permanece vivo na memória da protagonista será rememorada através de um episódio triste vivido por ela, o velório do marido enfartado. O adjetivo *frio* utilizado pela escritora remete simbolicamente a um passado insensível e dotado de dor e ressentimentos. Para a protagonista, os eventos revividos por intermédio da "memória individual é o território secreto. Espaço de absoluta privacidade" (VIANNA, 2003, 3). Território esse que ela lembra com muita angústia: "o coração dela descontraía de pesados anos" (ALMEIDA, 2017, p. 126). Dessa forma, suas lembranças transportará o leitor para algumas décadas atrás no início e durante o casamento como autorreflexão de sua vida no passado até o momento em que a protagonista resolve se desprender das cinzas do marido morto, cinzas.

Toda a teia narrativa que envolve as ações rememoradas pela personagem central gira em torno do ponto inicial: o casamento. Nos momentos em que ela pensa em desligar-se do marido a voz da mãe, como voz da sociedade patriarcalista, desnorteia todo seu pensamento: "Ela se revolvia. Com outro homem como seria? Conseguiria? Repetência no recolher-se? Quem ensinaria? Ela até queria. Filha minha é moça direita. Se Deus uniu o homem não tem que desmanchar. Meses, anos" (ALMEIDA, 2017, p. 126), impedindo-a de tomar a decisão definitiva. Contudo, no velório do marido ela consegue, agora já podendo a partir de outro ângulo, enxergar a dominação masculina a que ela era submetida.

Os episódios rememorados pela protagonista na contística de Almeida, revela situações de dominação masculina e violência simbólica a que muitas mulheres foram e ainda são submetidas. Nesse sentido, o conceito de Pierre Bourdieu (2012), sobre violência simbólica será pertinente nessa análise, pois evidencia estruturas sociais baseadas em uma divisão entre os sexos, na qual os homens são sempre os dominadores. Para Bourdieu, as relações sociais de dominação e exploração entre os gêneros, situa-os em uma oposição onde os homens percorrem lugares públicos enquanto para mulheres o destino é o espaço doméstico:

> Cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. As mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, vêem ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, bem como todos os trabalhos exteriores que lhes são destinados pela razão mítica, isto é, os que levam a lidar com a água, a erva, o verde (como arrancar as ervas daninhas ou fazer a jardinagem), com o leite, com a madeira e, sobretudo, os mais sujos, os mais monótonos e mais humildes (2012, p. 41).

Em *Cinza de monturo*, ocorre essa mesma oposição, enquanto o marido sai todos os dias para cumprir as tarefas destinadas a ele, como pessoa pública, a esposa passa o dia inteiro dentro de casa cuidando dos filhos e dos afazeres domésticos. Com isso, a relação vai perdendo gradativamente a essência primeira devido às inúmeras situações de violência simbólica que a protagonista é submetida. As primeiras situações ocorridas são provenientes das insatisfações do marido em relações as mudanças ocorridas no corpo da esposa por causa das duas gestações.

> Ele chegando tarde. Os meninos dormindo cedo. Ela acordada no esperar. Ele cheirando a bebida, a perfume de mulher. Ela dizia, ele reagia. O que você

ISBN 978-85-64124-60-8

> queria, sua gorda? Ela se encolhia nas dobras do corpo. (ALMEIDA, 2017, p. 125).

Quando a protagonista reclamava do horário e da forma como o marido chegava em casa ele se dirigia a ela com insultos e culpando-a pela situação que vivenciavam. Cada insulto inferiorizava a esposa fazendo-a se auto culpabilizar pelo distanciamento do casal. A violência simbólica, nesse caso, evidencia-se no fato de que a relação de dominação desse casal é algo incorporado de uma forma tão natural que a mulher aceita passivamente tal situação. Nas palavras Bourdieu (2012, p. 47):

> A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto.

Apesar de todos os vestígios que afirmavam a infidelidade do marido, a protagonista mesmo recebendo seu desprezo esforçava-se em reconquistá-lo:

> Emagrecimento. Casamento. Dietas. Recompôs as refeições em light. Refez os lanches em diet. Elevador? Escadas. Esmerava-se por deixar os quilos longe. Ela diminuía. Busto, cintura, quadril. Ela falava das roupas folgadas. Ele não ouvia, não via, não comentava. Ele não reparava, ele era mesmo assim. Ela notava, aceitava. Mais se exigia no emagrecer. Um dia ele notaria? Aguardava (ALMEIDA, 2017, p. 125).

No entanto, as situações de subordinação falocêntrica não acabavam, a protagonista continuava no decorrer da narrativa sendo vítima das violências do marido. O quarto era o local da casa onde ocorriam mais frequentemente, porque o casal "segredo do leito são indivíduos concretos e singulares que se enfrentam e todos os olhares se desviam de seus amplexos" (BEAUVOIR, 1967, p. 184):

> A casa era uma casa para quatro. O pai, a mãe, o filho, outro filho. Os quartos eram pra dois: dois pequenos, dois maiores. Carros, bolas, bonecos, heróis. Infância no quarto dos meninos. Cama, almofadas, toalha molhada, cortina embolorada. Enfado no quarto dos pais. Fado?

Mesmo que a situação apaziguasse no leito conjugal, a supremacia masculina representada através da relação sexual se configurava em subordinação erotizada em que a mulher precisa, a todo custo satisfazer as vontades sexuais e inescrupulosas do companheiro. Ocorre nessa relação o que Bourdieu define como dominação social porque

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo — o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2012, p. 31).

Na narrativa, o desejo masculino como desejo de posse pode ser evidenciado na seguinte passagem:

> Ele gostava e gozava e dizia como queria. Ela tentava. O desejo dela caminhava ao encontro da virilidade em correnteza dele. Descompasso. Ela se recolhia. Ele se exercia em riste. Eles em dessintonia. Ele reclamava, acusava, ameaçava. Ela chorava. Fui moça pra casar, não aprendi a trepar (ALMEIDA, 2017, p. 126).

Assim, pode-se verificar também uma situação em que a dominação masculina e a violência simbólica predomina em toda a cena. O corpo que deveria ser o lugar sobre o qual a sexualidade é instaurada, onde ocorre as práticas eróticas, assim como as manifestações de desejos (BATAILLE, 1987), passa a ser uma mercadoria adquirida pelo homem através de um imperialismo caprichoso incitado pelo casamento (BEAUVOIR, 1967, 223). Virgínia Woolf (1997), descreveu atitudes parecidas com estas como sendo de um macho monstruoso, o qual é fruto de uma conspiração proveniente da sociedade:

> Inevitavelmente, nós consideramos a sociedade um lugar de conspiração, que engole o irmão que muitas de nós temos razões de respeitar na vida privada, e impõe em seu lugar um macho monstruoso, de voz tonitruante, de pulso rude, que, de forma pueril, inscreve no chão signos em giz, místicas linhas de demarcação, entre as quais os seres humanos ficam fixados, rígidos, separados, artificiais. Lugares em que, ornado de ouro ou de púrpura, enfeitado de plumas como um selvagem, ele realiza seus ritos místicos e usufrui dos prazeres suspeitos do poder e da dominação, enquanto nós, 'suas' mulheres, nos vemos fechadas na casa da família, sem que nos seja dado participar de nenhuma das numerosas sociedades de que se compõe a sociedade (WOOLF, 1997, p. 200 *apud* BOURDIEU, 2012, p. 8-8).

As místicas linhas de demarcação fixadas pelos homens na relação conjugal ultrapassam os limites da sala de estar chegando até domínios íntimos do quarto. Lugar que deveria operar momentos de cumplicidade e prazer, impera as demonstrações da virilidade masculina em detrimento do gozo sexual feminina. O que para a protagonista significava uma entrega total de prazer e afago para o marido era apena a prova de sua potência sexual. De acordo com Beauvoir (1967, p. 417), a mulher:

> Só consentem em se entregar a um homem em se acreditando profundamente amadas; uma mulher precisa de muito cinismo, indiferença ou orgulho para considerar as relações físicas como uma troca de prazeres em que cada parceiro encontra igualmente sua satisfação. O homem tanto quanto a mulher — e talvez mais — revolta-se contra quem o quer explorar. Mas ela é quem tem geralmente impressão de que seu parceiro a utiliza como um instrumento.

ISBN 978-85-64124-60-8

A protagonista de *Cinza de monturo*, depois de "quarenta e oito horas, meses, anos" vivendo um casamento de fachada, concluiu que não passou de instrumento nas mãos de seu marido, instrumento este que depois de ter adquirido "umas imperfeições" foi lançado no sótão e em seguida trocado por outro que, provavelmente, satisfaria seu ego masculino. Com a urna cinerária nas mãos contendo as cinzas do marido, conclui-se, que a simbologia presente nesse objeto representa tanto a morte do marido como reverbera sua própria morte existencial, visto que os episódios narrados sobre sua vida foram apenas de incompletude e de desejos colonizados: "Um dia. Ela cuidando de doar tudo o que era dele. Outro dia. Ela com o olhar vivo, mudando os móveis de lugar. A urna" (ALMEIDA, 2017, p. 126).

A urna representa também o fim de uma missão e começo de outra. Quando a personagem central dessa narrativa decide em um único dia se desfazer de tudo que era do falecido marido e em outro dia mudar os móveis de lugar. A urna representa essa missão que se inicia no momento em que todas as cinzas que estão dentro da urna são lançadas nas águas do lago e levadas pelo vento. Esse foi o último encontro que ela teve com sua morte existencial, a partir desse momento precisará renascer das cinzas.

CONCLUSÃO

"Nosso tempo é tempo de memória" (2003, s/d), partindo dessa afirmação de Lúcia Helena Vianna, pode-se concluir que as escritoras brasileiras através de diversas manifestações literárias, como os relatos memorialistas e as confissões retratam as diversas trajetórias de mulheres que dentro dos seus casulos existenciais e vivendo à mercê do domínio masculino encontram seu lugar nessa literatura, que, como afirmou Elaine Showalter é ao mesmo tempo o discurso de duas vozes , "que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante" (1994, p. 50 *apud* LIMA, 2014, p. 14).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

KIEFER, Charles. **Para ser escritor.** São Paulo: Leya, 2010.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia de gênero.** In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Tendências e impasses: o feminismo como crítico da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Lílian Almeida de Oliveira. **Meninas, jovens e velhas: personagens, tecidas na narrativa de Helena Parente Cunha.** Porto Alegre: PUC, 2014. Disponível em: http:<//tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2196/1/464724>.pdf. Acesso em 10 de out. 2017.

LIMA, Lílian Almeida de Oliveira. **Tear de fios, tecer de mulheres: o tecido narrativo de Helena Parente Cunha**. Salvador: EDUNEB, 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

MONTEIRO, Gisela. **Simbologia: urna cinerária.** Disponível em: <http://taphophilia.blogspot.com.br/2011/03/simbologia-urna.html>. Acesso em: 02 jan. 2018.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Gênero, patriarcado, violência. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

VIANNA, Lúcia Helena. **Poética feminista-poética da memória**. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys4/textos/lucia1.htm>. Acesso em 21 fev. 2018.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1928.

ISBN 978-85-64124-60-8

A ESCRITA DE CRISTIANE SOBRAL – IDENTIDADE, DESCONSTRUÇÃO E EMPODERAMENTO

Cristiane PESTANA (UFJF)
E-mail: cristianeveloso.78@gmail.com

RESUMO

O objetivo central deste estudo é observar como os poemas da autora rompem com os estereótipos associados à figura das mulheres negras e, na mesma intensidade, promovem autoestima, reconhecimento e empoderamento dessas mulheres. Muitos desses estereótipos foram reforçados por décadas pela Literatura brasileira, por isso é importante que a própria Literatura seja capaz de contribuir para a desconstrução de visões estereotipadas, racistas e preconceituosas da mulher negra. A voz da população negra foi silenciada na Literatura durante muito tempo. Se tratamento da mulher negra, o problema se torna ainda maior. Porém, a partir da militância fomentada pelo Feminismo Negro, muitas mulheres negras passaram de personagens estereotipadas para autoras de suas próprias histórias, ocupando assim um espaço que antes lhe fora negado. Para enriquecer o debate, utilizamos os suportes teóricos de Stuart Hall, Edouard Glissant, bell hooks, Sueli Carneiro, Nilma Lino Gomes e Eduardo Assis Duarte. A intenção é mostrar a relevância dos escritos de Cristiane Sobral para o combate ao racismo, para a construção de uma identidade feminina negra positiva, e, assim, promover uma nova visão de mulher valorizada, empoderada e feliz.

***PALAVRAS-CHAVE**: MULHER NEGRA; IDENTIDADE; VALORIZAÇÃO; EMPODERAMENTO.*

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo principal analisar parte da obra poética da escritora e atriz afro-brasileira Cristiane Sobral sob algumas perspectivas teóricas da diáspora e seus desdobramentos sociais. Além disso, investiga a relação de sua obra com o feminismo negro, seu engajamento político e seu discurso de afirmação de identidade, que visa combater os silenciamentos e apagamentos da cultura negra no Brasil.

A relevância do estudo da obra de Cristiane Sobral está pautada na originalidade de seus textos que mesclam crítica e suavidade e ainda possuem uma linguagem atual, fácil e motivadora. Os textos de Sobral transgridem as representações estereotipadas, privilegiando a beleza, a cultura e a intelectualidade das mulheres afrodescendentes.

A visão de uma mulher negra, sem estereótipos racistas, vem tentando conquistar seu espaço na Literatura através de escritoras como Cristiane Sobral, que tentam mostram a mulher negra como símbolo de luta e resistência. Os poemas de Sobral, mais especificamente, são a marca da voz feminina negra, que não aceitou o silenciamento de seu povo e a tentativa de apagamento de sua cultura. A construção dessa nova visão da mulher negra é urgente e a poesia é um campo fértil para tal. Para a professora e pesquisadora sobre Literatura afro-brasileira Zilá Bernd “a proposta do *eu lírico* não se limita à reivindicação de um mero reconhecimento, mas amplifica-se, correspondendo a um ato de reapropriação de um espaço existencial que lhe seja próprio” (1988, pg. 77). Através dos textos em que a mulher negra assume seu lugar de fala e de pertencimento, ela recupera sua história e sua imagem.

ISBN 978-85-64124-60-8

Para alcançar o objetivo proposto, que é de apresentar a escrita feminina negra de Cristiane Sobral e destacar sua relevância no cenário literário atual, discutiremos os estereótipos construídos e o imaginário gerado sobre a mulher negra na literatura brasileira, a partir das pesquisas de Eduardo Assis Duarte. Abordaremos a noção de identidade a partir do pensamento de Nilma Lino Gomes, Edouard Glissant e Stuart Hall. Sobre o papel da escrita afro-feminina temos como base os estudos de Nelly Richards, bell hooks, Miriam Alves, Sueli Carneiro e Zilá Bernd. Além de outros pensamentos que irão permear toda a pesquisa.

DESCONTRUINDO IMAGENS ESTEREOTIPADAS

É muito importante que a mulher negra seja retratada, na literatura contemporânea, de outras formas, e que fuja dos estereótipos que dominaram os escritos do século XIX e do início do século XX.

De acordo com o artigo *Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade* de Eduardo Assis Duarte os estereótipos impostos às mulheres negras nas obras clássicas da Literatura foram inúmeros. Duarte aponta que, em *O Guarani* de José de Alencar, podemos encontrar a mulher loura associada à figura angelical, ligada a Deus e ao céu, enquanto a mulata era vista como "moça morena, lânguida e voluptuosa" ligada aos prazeres terrenos. Tal comparação se dá no contraste entre as personagens Ceci e Isabel. (ALENCAR apud DUARTE, 2009, pag. 8).

Já em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, a figura feminina de Vidinha descrita como "uma mulatinha de 18 a 20 anos, (...) peito alteado, cintura fina, pés pequeninos, (...) lábios grossos e úmidos, os dentes alvíssimos..." (ALMEIDA apud DUARTE, 2009, pag.9), reforça o erotismo em torno das personagens mestiças. O abuso do sensualismo da mulata ganha força em *O cortiço*, de Aluízio Azevedo, encarnado na figura de Rita Bahiana, retratada aqui como "fruto dourado e acre dos sertões", o que pesquisador conclui ser uma dupla adjetivação que representa sedução e destruição. Na obra, o poder destrutivo da mulata "feita toda de pecado" acarreta mortes e desagregação da família. Duarte também compara as cenas de sexo entre Rita e o português Jerônimo com uma forma de estupro do homem pela mulher, referindo-se à descrição feita na obra "anjos (Jerônimo) violentados por diabos (Rita)".

Um detalhe muito pertinente observado por Duarte nas relações inter-raciais é que toda a intensa atividade sexual da mulata não envolve nem gravidez nem casamento. Rita Bahiana, ao contrário de outras personagens, descarta o casamento, pois o via como sinônimo de escravidão. Duarte observa que, o que poderia ser visto aqui como um traço feminista do discurso de *Azevedo*, indica apenas o fato da conveniência do sexo sem filhos, e, ainda, a reprodução de imagens cristalizadas de representação feminina, especialmente da mulher negra, desde o imaginário colonial. Para Duarte, o *Cortiço* reforça o pensamento hegemônico e o preconceito inserido na sociedade de seu tempo. Entram neste hall, também, as obras *Vítimas algozes* e *Escrava Isaura*.

É importante destacar que até aqui, os imaginários sobre o corpo da mulher negra se baseavam em valores construídos historicamente, mais precisamente a partir do processo de escravidão numa perspectiva superficial e inferiorizante.

Para escritora, professora e militante bell hooks, a escrita feminina é um meio possível para desconstruir essa visão equivocada sobre a mulher negra. Ela afirma que "o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação, fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas, que passariam de objeto a sujeito" (1995, p. 466). Para a autora, a reflexão e o posicionamento intelectual de mulheres negras, inspiram outras

ISBN 978-85-64124-60-8

mulheres negras, e este fato, tira essa mulher de uma posição de inferioridade, obscuridade e abnegação, na qual ela foi colocada pela sociedade racista e machista e a liberta.

O que corrobora com o pensamento de Cristiane Sobral, "Ao escrever procuro palavras como quem monta um quebra-cabeça, num exercício de imaginação e sensibilidade. Escrever é o meu grito de liberdade". (SOBRAL, 2011, p.123)

Compartilhando da mesma ideia sobre a relevância da intelectualidade na luta contra o racismo e a opressão impostos por um determinado segmento da sociedade, seja na literatura ou fora dela, Gayatri Chakravorty Spivak, crítica que ficou conhecida por seu livro *Pode o subalterno falar?*, afirma que a mulher negra intelectual tem uma missão muito importante, que é a de assumir a palavra sobre si mesma, não permitindo mais que a mulher seja "silenciada" (no sentido de ser falada pelo outro).

Para a escritora Miriam Alves, o trabalho intelectual das mulheres negras deve ser reconhecido como uma forma de ativismo, com o objetivo de posicionar-se politicamente frente ao processo de discriminação e exclusão dos afrodescendentes.

> Ao pensar a participação das mulheres negras na literatura afro-brasileira, é necessário refletir sobre o passado colonial, as condições de superexploração e a violência vivenciada por mais de três séculos e que perduram na contemporaneidade através da desigualdade de oportunidades e a discriminação racial velada ou ostensiva, revelando a forte dimensão racial que permeia a sociedade brasileira em todos os níveis. Essa sociedade acabou construindo categorias sociais ao longo do tempo, com base em diferenças físicas, ascendência genealógica, sexo (enquanto gênero) e cor da pele, fatores usados para predeterminar, ou seja, excluir ou incluir, pessoas na estrutura social, gerando esquemas de valoração que acabam influindo no pensamento cotidiano, na postura intelectual na representatividade do imaginário nas artes, em geral, e na literatura, em particular. (ALVES, 2010, p.60)

É, portanto, a partir de uma escrita comprometida com a causa afrodescendente, lutando e defendendo uma identidade particular, que Cristiane Sobral procura derrubar os estigmas e preconceitos presentes em nossa sociedade, particularmente no tocante ao imaginário da mulher negra brasileira. Seus poemas abordam questões peculiares do feminino negro, que vão desde a aceitação do cabelo até o livre uso de seu corpo e o seu papel social.

O PAPEL POLÍTICO E IDENTITÁRIO DA LITERATURA AFRO-FEMININA

A luta contra o racismo e o preconceito é um tema recorrente na literatura brasileira contemporânea, abrindo espaço para que escritores e pesquisadores busquem alternativas para reparar os danos causados pela escravidão e, concomitantemente, possam elevar a condição do negro afrodescendente e discutir sua identidade. A Literatura é um campo fértil para abordar tais questões, devendo portando ser provida de liberdade de expressão e criação, tratando de assuntos relevantes de forma séria e estética, despertando no leitor conhecimento e sensibilidade sobre os temas e também, promovendo prazer com a leitura.

> Se a literatura é um instrumento privilegiado para atingirmos a melhor compreensão de nós mesmos e dos outros, ela só realizará esta sua destinação se usar como matéria-prima a vivência fundamental de cada um que, no caso

ISBN 978-85-64124-60-8

> do negro, se traduz pela experiência essencial de ser negro em um mundo de brancos. BERND (1988, p.87)

Sendo assim, a partir dessa concepção de literatura como instrumento privilegiado para uma melhor compreensão de nós mesmos, é que estudaremos a obra poética de Cristiane Sobral, que busca nitidamente inspirar as mulheres leitoras a se conhecerem (ou se reconhecerem), aceitarem-se e se posicionarem diante desse mundo de preconceitos e racismo.

Para o teórico Edouard Glissant, a função dos artistas, escritores e poetas é a de revelar, através da Poética da Relação, o imaginário das humanidades, impedindo, assim, que esta seja conduzida a partir de modelos tidos como universais e válidos para todas as culturas.

Segundo o autor, "a questão atual colocada às culturas particulares é a de como renunciar à mentalidade e ao imaginário movidos pela concepção de uma identidade-raiz única, para entrar na identidade-relação" ROCHA (2003, p. 34).

A teoria da crioulização proposta por Glissant pressupõe a ideia de que o negro, nascido nas Américas, não é africano nem americano, mas sim um novo indivíduo, híbrido, dotado de particularidades únicas, porém composto por aspectos sócio-culturais comuns à sua cultura de origem. Isso confirma a visão de que não há uma identidade única, mas sim várias, que se confundem e se complementam, e, o mais importante, que estão sempre em movimento de transformação. Para HALL (2004, p.45) "dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas".

Diante disso, Glissant defende que, tornou-se urgente mudarmos a concepção e a vivência que temos de identidade. É neste ponto que, acredito estar inserida, a poética da autora Cristiane Sobral, que mescla aspectos da cultura tradicional africana com traços culturais/sociais brasileiros, dosando os ingredientes necessários na busca de romper paradigmas e constituir um novo imaginário sobre a mulher negra brasileira.

Alguns poemas de Cristiane Sobral retomam a África como fonte de inspiração e fortalecimento para a luta contra a desigualdade e o racismo, numa perspectiva nacionalista e de busca às raízes de origem, o que para alguns movimentos negros, ainda é necessário para tornar visível o que outrora fora suprimido.

Paul Gilroy, em seu livro O Atlântico Negro, alerta para o engodo do particularismo étnico, sem com isso negar a importância do reconhecimento da raça na construção social e cultural e na luta por igualdade. Ele afirma que o absolutismo étnico traz "perigos adicionais porque desconsidera o desenvolvimento e a mudança das ideologias políticas negras e ignora as qualidades inquietas e recombinantes das culturas políticas afirmativas do Atlântico Negro". GILROY (2012 p.85)

Porém, ainda se faz necessário emergir e resgatar os rastros culturais de nossa herança africana para se seja possível confrontar as culturas do dominante e do dominado, de forma a se fazer conhecer o lado desse sujeito, herdeiro dos escravos, estereotipado, extirpado e deixado à margem na sociedade e reconhecer que somos frutos do entrelaçamento dessas culturas. "Nesse quadro, indivíduos e grupos excluídos ou desprivilegiados procuram refúgio em identidades e culturas exclusivistas nas quais se sentem mais protegidos." VIANA (2005 p.297). Sobre como conceituar essa Cultura, Cevasco nos aponta em sua pesquisa que o conceito de cultura aponta para uma direção "onde o foco não é mais a conciliação de todos nem a luta por uma cultura em comum, mas as disputas entre as diferentes identidades nacionais, étnicas, sexuais ou regionais" CEVASCO (2003 p.24). Ainda sobre o termo Cultura e o resgate à uma cultura tradicional ou de origem, Glissant afirma que o sujeito está em perpétuo processo, "Ele não é ser, mas sendo" ROCHA (2005, p.33) e Hall também já dizia que a cultura é uma produção,

ISBN 978-85-64124-60-8

um processo contínuo de transformações, que necessita buscar "matéria-prima" nas tradições dos antepassados para construir o presente e o futuro:

> A cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma "arqueologia". A cultura é uma produção. [...] Mas o que esse "desvio através de seus passados" faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir à nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem por nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. [..] Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (Hall, 2003, p.44)

Cristiane Sobral possui poemas que abordam a temática do cabelo negro, cabelo este que aparece como fonte de resistência à imposição cultural e social do colonizador. Assumir o cabelo crespo é dizer não ao embranquecimento imposto por tanto tempo pela mídia, pela moda e pela sociedade. Alisar o cabelo e submeter o corpo à dor física de tal processo remete ao sofrimento dos castigos físicos da escravidão. Ao tentar modificar a natureza dos cachos, a mulher negra é levada a não aceitação de si mesma

Na construção de sua identidade, o negro, sobretudo a mulher negra, constrói sua corporeidade por meio de um aprendizado que incorpora um movimento tenso e dialético de rejeição/aceitação, negação/afirmação do corpo. Esse saber corpóreo é acompanhado de um conflito entre padrões estéticos de beleza corporal real e um ideal. "No Brasil, esse padrão é branco, mas o real é negro e mestiço" (GOMES, 2011, p.151)

As pesquisas de Nilma Lino apontam que, no processo de construção da identidade, o corpo pode ser considerado um suporte da identidade negra e do cabelo crespo como um forte ícone identitário. Características físicas como o cabelo e a cor da pele são elementos de destaque na construção dessa identidade negra. A importância desses, sobretudo do cabelo, na maneira como o negro se vê e é visto pelo outro está presente nos diversos espaços e relações nos quais os negros se socializam e se educam: a família, as amizades, as relações afetivo-sexuais, o trabalho e a escola.

O cabelo é um dos elementos mais visíveis e destacados do corpo, afirma Nilma. Em todo e qualquer grupo étnico, ele é tratado e manipulado, todavia, sua simbologia difere de um lugar para outro de acordo com os aspectos culturais, "Esse caráter universal e particular do cabelo atesta a sua importância como símbolo identitário" (GOMES, 2011, p.174).

Dentro do contexto dessa Literatura afro-brasileira, mais especificamente numa literatura afro-feminina, muitas mulheres afrodescendentes encontraram lugar para se manifestar e se fazer reconhecer, escrevendo sobre sua condição, seu papel na sociedade, seus desejos, suas experiências e suas percepções do universo, numa linguagem que lhes é própria. Da mesma forma, essas escritoras vêm tratando de demandas específicas deste segmento, o que vai ao encontro da afirmação de MOTT (2010, p.254) "a experiência interior de uma mulher negra, por razões sociais, nenhuma mulher branca ou homem, mesmo negro, tem".

Pensar a escrita feminina é pensar em todos os aspectos que a motivam e respaldam. Um exemplo é a violência física e simbólica sofrida pelas mulheres negras desde a colonização, isso sem falar nas desigualdades de oportunidades, subscritas nas relações de gênero e na discriminação racial velada e ostensiva. O sexo, na perspectiva do gênero, e a cor da pele são fatores utilizados como forma de exclusão, gerando critérios de superioridade e competência dentro das esferas sociais.

ISBN 978-85-64124-60-8

Ainda sobre a particularização e a necessidade de uma escrita feminina, Ana Paula Tavares afirma que é primordial que a mulher ocupe o cenário lírico não apenas como tema, mas como opção estética, como uma "gramática poética". Para complementar, Nelly Richard (2002, p.137) diz que "Não basta ser mulher (determinante sexual) para que o texto se carregue da potencialidade transgressora das escritas minoritárias", é preciso além disso, que o trabalho com a língua produza algo que realmente faça diferença e que se torne algo "próprio" do discurso da mulher. Para a autora, seria "como textualizar as marcas do feminino, para que a diferença genérico-sexual se torne ativo princípio de identificação simbólico-cultural" (RICHARD, 2002, p.137)

No poema de Cristiane Sobral, intitulado *Opção*, a autora exalta um novo tipo de mulher, diferente deste padrão que foi criado pela sociedade patriarcal, machista e preconceituosa. Exatamente o que diz Richards sobre uma literatura com temática feminina, assinatura feminina, alma feminina, o poema exalta uma mulher real, corajosa, feminina e, sobretudo, autêntica. Aqui, veremos uma mulher que escreve sobre mulheres e para mulheres.

> Creio nas mulheres que desafiam o medo
> Nas garotas decididas, vitoriosas escolhidas a dedo
> Creio no poder indiscutível do leite que escorre das mamas
> Gosto das meninas com laços de fita pelo jardim
> Do jeito especial de algumas moças fazendo pudim
> Gosto de quem é feminina e sabe escolher
> Toda moçoila devia saber fazer brigadeiro
> Garinas precisam relaxar com um gostoso banho de chuveiro
> Uma fêmea sabe que às vezes as coisas ficam difíceis e é preciso chorar
> Espero um dia poder ver:
> Mulheres desfrutando o sábio poder
> Gatas espertas conhecendo um infinito horizonte
> Além do universo das calcinhas
> Creio nas senhoras que conhecem o poder do conhecimento
> Nas raparigas que se recusam a acordar cedo e desfrutam o momento
> Porque há um turbilhão de mistérios a descobrir debaixo dos lençóis
> Gosto das senhoritas com calças curtas e cheiro de jasmim
> Do seu jeito único de sorrir, titubear e finalmente dizer sim
> Ah, gosto dos garfos, das facas, das colheres...
> E, sobretudo de montar uma mesa, com todos os talheres. (SOBRAL, 2011, p.32)

Porém, ainda percebemos muito preconceito com essa escrita feminina. A sociedade patriarcal, dentro e fora do universo afrodescendente, ainda domina com muita força, tentando, de várias formas, coibir o pensamento e as formas de expressão femininas.

Segundo Cristiane Sobral, em entrevista, ainda hoje e mesmo dentro de um segmento de militância, as autoras negras não têm muito espaço, geralmente é a maioria de homens negros a ter o direito de se posicionar frente às demandas sociais e políticas dessa classe. A maioria dos escritores que figuram no cenário literário são homens, e dentro do segmento da literatura afro-brasileira, não é diferente, e as mulheres negras são minoria.

Tal problema persiste, a ausência de protagonismo feminino nos meios acadêmicos e literários é real e precisa ser urgentemente trazida à discussão. De acordo com reportagem da Revista Exame de março de 2014, foram contabilizadas somente seis romancistas negras contemporâneas no Brasil. De acordo com a professora Fernanda Felisberto, sócia da Kitabu -

ISBN 978-85-64124-60-8

Livraria Negra, do Rio de Janeiro, este número já subiu para oito romancistas em 2017. A reportagem ainda observa que a presença da mulher negra na literatura, seja como autora ou como personagem, ainda é bem pequena, mostrando uma homogeneidade étnica que não condiz com a realidade brasileira.

A escritora e professora de Teoria da Literatura Lívia Natália Santos afirma que "a ausência de mulheres negras no cânone literário brasileiro pode ser justificada mais pelos processos de invisibilização e minoração do valor estético de seus textos que por qualquer questão relativa à sua potência criadora" (SANTOS, 2011, p.113)

Nelly Richard confirma tal situação, para a autora "é evidente como a tradição da literatura e seu cânone tendem a omitir ou marginalizar a produção feminina". A autora menciona ainda duas situações em que tal postura é mais amenizada: "quando a recuperam sob o subterfúgio paternalista do falso reconhecimento e, também, quando o mercado promove essa literatura como simulacro de uma "diferença" (RICHARD, 2002, p.128)

Ainda segundo Richard, muito além das questões de gênero, a literatura feminina é um discurso textual específico de uma classe, em que a ênfase deve ser voltada ao conteúdo de seus textos e não semente a uma categorização de diferença.

> Mais do que uma escrita feminina, conviria, então falar – qualquer que seja o gênero sexual do sujeito biográfico que assina o texto – de uma feminização da escrita: feminização que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/conteção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso majoritário. Qualquer literatura que se pratique como dissidência da identidade, a respeito do formato regulamentar da cultura masculino-paterna, [...] levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do "feminino". (RICHARD, 2002, p.133)

De acordo com a noção de campo literário da socióloga Andrea Borges Leão, "cada campo inventa uma noção de literatura e de escritor" (LEÃO, 2009, p.306). Tal afirmação dá suporte ao pensamento de Richards, e, também, à argumentação de Duarte na perspectiva de existir uma Literatura destinada especialmente à demanda afrodescendente, a qual se faz necessária para distinguir esta população da forma como vinha sendo feita na Literatura brasileira canônica.

Para Costa (2006), a realidade social é construída na linguagem, afirmação que se complementa com a fala de Eduardo Assis Duarte.

> E a configuração dessa diferença passa pelo trabalho com a linguagem, a fim de subverter imagens e sentidos cristalizados. É uma escrita que, de formas distintas, busca dizer-se negra, até para afirmar o antes negado. E que, também neste aspecto, revela o projeto de ampliação ao público leitor afro-brasileiro. (DUARTE, 2014, p.11)

A literatura pode ser definida, antes de tudo, como linguagem, construção discursiva marcada pela finalidade estética, afirma Eduardo de Assis Duarte. Porém, existem outras finalidades para além do aspecto estético que traduzem valores culturais, éticos, políticos e ideológicos. Para Duarte (2014), a linguagem é um dos fatores da diferença cultural no texto

ISBN 978-85-64124-60-8

literário e, sendo assim, é de fundamental importância para ressaltar marcas culturais perdidas, assim como aconteceu com os africanos escravizados que vieram para o Brasil.

A língua de um povo é o reflexo dele mesmo. É através dela que podemos nos expressar e nos posicionar a respeito de nós e de nosso lugar no mundo. A língua é uma expressão cultural, e a forma como a utilizamos pode representar algo muito profundo acerca do modo como nos relacionamos com essa cultura.

Desta forma, podemos observar o peso que possui a linguagem. Em cada uma dessas obras, o sentido atribuído aos signos carrega uma ideologia profundamente entranhada no imaginário da sociedade, muito difícil de ser contida ou reparada.

Portanto, se faz urgente repensar e reescrever a história dessa mulher negra, desfazendo traços culturais de marcas e estereótipos, que a condenam à marginalidade, à erotização exacerbada e à subserviência. De acordo com Sueli Carneiro, doutora em educação e fundadora do Geledés (Instituto da Mulher Negra) tal proposta é vista como um grande desafio:

> Coloca-se, portanto, como desafio, a necessidade de incidir sobre as construções culturais racistas que permanecem reproduzindo a imagem estereotipada das mulheres negras e sua desqualificação estética. É preciso confrontar o peso da hegemonia da brancura nessa desqualificação estética das mulheres negras, que tem impactado a sua empregabilidade e a sua possibilidade de mobilidade social, além de impactar negativamente a sua capacidade de disputa no mercado afetivo. Além da reconstrução de um imaginário sobre as mulheres negras, capaz não apenas de reverter essas imagens de controle que as aprisionam, faz-se necessária a formulação de propostas que permitam a circulação igualitária das imagens das mulheres recortadas pela raça. (CARNEIRO, 2015, p.8)

Para Sueli Carneiro, a visão equivocada construída socialmente e muito reforçada pela Literatura, pela mídia e outros veículos de imagens, refletem na forma como as negras são vistas e tratadas na sociedade, inclusive no campo profissional e afetivo. É por isso que escritoras como Cristiane Sobral são essenciais para reconstruir a visão e o imaginário das mulheres negras dentro e fora da literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir que os textos de Cristiane Sobral, bem como de outras escritoras afro-brasileiras, possuem uma linguagem própria, com uma temática específica, bem particular, que só pertence a elas. Uma linguagem áspera e bela ao mesmo tempo, que alia militância e estética e que promove reconhecimento nas leitoras. A partir do momento em que puderam se manifestar na sociedade, sobretudo através de seus textos, foi possível denunciar o machismo, combater o racismo, enaltecer a beleza, resgatar a identidade, reconhecer-se intelectualmente e mostrar que a mulher negra sabe fazer literatura.

A escrita feminina, em sua maioria, restaura rastros culturais e memórias perdidas, segue sim por um lado mais engajado e militante, procurando respaldo das teorias de Fanon, por exemplo. São textos em que a cor da pele e as marcas sociais de um processo civilizatório mal elaborado, estão explícitas no texto. A autora Miriam Alves, por exemplo, não abre mão do engajamento e palavras de denúncia e dor estão por todas as linhas de sua obra. Porém, algumas

ISBN 978-85-64124-60-8

delas optam por escrever poemas que falam de coisas simples como amor, natureza e, por alguns instantes, ou por alguns versos, encobrem a cor de sua pele por trás de belos apolíticos, é o caso de Jussara Santos, por exemplo. Muitos de seus textos podem ser lidos sem que o leitor perceba se a autora é negra ou branca.

Podemos observar neste trabalho que a autora Cristiane Sobral permeia por todas essas áreas, aborda vários temas, transita pelo engajamento e pelo texto apolítico sem perder suas características e sua beleza estética. Os textos de Cristiane Sobral são inspirados em experiências reais vividas pelos afrodescendentes, e são essas experiências, muitas vezes dolorosas, essas marcas, que trazem verdade ao texto, provocando sensações e desconforto, pois assim como aponta ROLNIK (1993, p.244) "as marcas são os estados vividos em nosso corpo no encontro de outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro". E na arte de escrever, quanto mais movido pelas marcas for um texto, maior é o seu brilho, afirma Rolnik.

A literatura de Sobral pode ser considerada uma literatura de minoria, pois rompe claramente com as temáticas "aceitáveis" da sociedade, trazendo à tona, linguagens e imagens não condizentes com o padrão. Sua autenticidade é o que agrega mais valor à sua escrita dentro de uma visão mais atual e moderna de Literatura.

Observamos, também, que a escrita afro-feminina contemporânea é uma resposta à Literatura de preconceitos e estereótipos, que vigorou muito tempo no Brasil. As pesquisas de Eduardo Assis Duarte nos dão alguns exemplos dessa descaracterização da mulher negra em clássicos da Literatura. Muitas dessas obras apresentam um comportamento racista e machista retratado na Literatura canônica por poetas e escritores importantes no cenário nacional.

Outro aspecto relevante da literatura afro-feminina são as demandas tratadas nos textos poéticos, as autoras mais antigas como Miriam Alves e Conceição Evaristo abordavam questões urgentes para sua época, como as marcas da escravidão, a necessidade de liberdade, o direito à família e à maternidade, os ensinamentos de seus ancestrais, dentre outras. Já as autoras mais contemporâneas como Mel Adum, Jenyffer Nascimento, Elizandra Souza e, sobretudo, Cristiane Sobral, falam sobre assuntos mais atuais como romper padrões estéticos de beleza, tomar posse de seu corpo, liberdade de expressão, obtenção de escolaridade, acesso à cultura e espaços culturais, relações de gênero, infertilidade, adoção, aborto e etc, porém o fazem, em sua grande maioria, respaldadas por uma ancestralidade, um sentimento de pertença, que não busca uma identidade outra, mas que se quer fazer presente no contexto social e cultural atual. É como se elas quisessem se constituir num novo espaço, abarcando antigos laços e criando novos. A cada luta vencida, as africanidades são emaranhadas a uma brasilidade, que vão se constituindo numa identidade fluida, sempre em transformação.

Restaurando aspectos de sua memória ancestral e produzindo sentido a partir de sua condição dentro do processo diaspórico, as mulheres negras vão tomando consciência de si próprias e se posicionando no meio social.

Diante disso, podemos concordar com o que defende Glissant, que se tornou urgente mudarmos a concepção e a vivência que temos de identidade. É preciso entender as transformações culturais e identitárias pelas quais passaram os afrodescendentes no processo diaspórico. Percebemos que, atualmente, há sim um resgate cultural ancestral, mas que é por nós ressignificado a todo momento. É neste ponto que acredito estar inserida a poética da autora Cristiane Sobral que mescla tudo isso de uma forma leve, dosando os ingredientes necessários para romper paradigmas e imaginários cristalizados e construir um novo olhar sobre a mulher negra brasileira.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ALVES, Miriam. **Brasil Afro Autorrevelado: Literatura Brasileira contemporânea**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/eav/article/viewFile/9948/11520. São Paulo, 2003.

Acesso em 06/2016.

_____. **Mulheres negras e poder: um ensaio sobre a ausência.** Disponível em http://articulacaodemulheres.org.br/wp-content/uploads/2015/06/TC-6-CARNEIRO-Suely-Mulheres-Negras-e-Poder.pdf Acesso em 06/2016.

CEVASCO, Maria Elisa**. Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DUARTE, Eduardo de Assis**. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade.** Terra Roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários, v.17, Londrina, 2009.
_____. Literatura Afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

_____. **Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso.** In: Gênero e representação: teoria, história e crítica. DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo Assis e BEZERRA, Kátia da Costa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. 2ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz – corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____. **O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes**. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2011v10n18p133 Acesso em 04/2016.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaide La Guardia Rezende... [et all]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HOOKS, Bell. **Intelectuais negras**. Revista Estudos Feministas. Rio de Janeiro, v.3, nº 2, p. 464 – 478, 1995.

LEÃO, Andréa Borges. **Como fazer uma sociologia da singularidade? Autoria e Campo literário**. In: ____Estudos de Sociologia. Araraquara, v.14, n.27, p.301-316, 2009. Disponível em: http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/viewFile/1940/1578 Acesso 04/2016.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. **Escritoras negras: resgatando nossa história.** In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.): Um tigre na floresta de signos – Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte. Mazza Edições, 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política.** Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROCHA, Enilce Albergaria. **A noção de Relação em Édouard Glissant**. Ipotesi-Revista de Estudos Literários. Universidade de Juiz de Fora v.6 n. 2, Jul/dez/2002. Juiz de Fora. Editora UFJF, 2003.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. In: Cadernos de Subjetividade. São Paulo, 1993, n.2, p.241-251.

SANTOS, Lívia Maria Natália de Souza. **Poéticas da diferença: a representação de si na lírica afro-feminina.** A cor da Letras: Revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana n.12. Feira de Santana, UEFS, 2011.

SOBRAL, Cristiane. **Não vou mais lavar os pratos.** Brasília: Dulcina Editora, 2011.

_____. **Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz**. Brasília: Ed. Teixeira, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VIANA, Arnaldo Rosa. **Multiculturalismo e Pluriculturalismo**. In: Conceitos de Literatura e Cultura. Org. FIGUEIREDO, Eurídice. Juiz de Fora/Niterói. Ed.UFF, Editora UFJF, 2005.

ISBN 978-85-64124-60-8

TO GROW UP IN THE DEEP SOUTH: TO KILL A MOCKINGBIRD COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO FEMININA

Cíntia SCHWANTES (UnB)
E-mail: schw@unb.br

RESUMO

Primeiro romance escrito por Harper Lee, *To Kill a Mockingbird* garantiu a sua autora um Prêmio Pulitzer. Narrada desde a perspectiva de Jean Louise Finch, uma menina na época dos acontecimentos, a obra se configura como um romance de formação feminina, uma vez que a narradora, involuntariamente envolvida em assuntos muito além de sua compreensão, precisa fazer uma série de julgamentos morais. Órfã de mãe, ela conta com a empregada negra, Calpúrnia como cuidadora, e precisa estabelecer quais serão os parâmetros pelos quais vai se guiar nas intrincadas relações inter-raciais do Sul dos Estados Unidos. Jean Louise acaba sendo engolfada nas hostilidades causadas pelas escolhas do pai, Atticus, e precisa decidir onde colocar sua lealdade. Igualmente, o romance pertence à escola denominada Southern Gothic, abordando as inequalidades sociais agravadas pela Grande Depressão e pelo racismo estrutural da sociedade sulista. No intuito de analisar o romance, que se configura como uma jornada de individuação, será utilizado o conceito de romance de formação feminina, a par com um aporte dos estudos de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: *SOUTHERN GOTHIC, ROMANCE DE FORMAÇÃO FEMININA, IDENTIDADE.*

To Kill a Mockingbird reconta, em retrospectiva, a vida da menina Jean Louise Finch, a quem todos chamam de Scout, durante três conturbados anos. Nesse intervalo de tempo, ela inicia a vida escolar, conhece Dill, o sobrinho da vizinha, com que ela e o irmão Jem passam a brincar nas férias, e principalmente acompanha o desenrolar de um julgamento no qual seu pai defende o acusado, Tom Robinson, um homem negro. Scout não tem memória da mãe, que havia morrido quando ela era muito pequena, e sua fonte de cuidados é a empregada negra, Calpúrnia, e especialmente seu pai, Atticus Finch.

A medida da diferença desse arranjo familiar é que as crianças chamam Atticus pelo nome. O mesmo senso de justiça que ele aplica em seu trabalho é trazido para as relações familiares: as crianças não sofrem castigos físicos; quando Jem e Scout brigam, Atticus ouve os dois lados. Calpúrnia, por sua vez, coloca Scout a copiar hinos religiosos, para mantê-la sob seus olhos e longe de problemas. Essa é outra medida de diferença: apesar da proibição de que os escravos aprendessem a ler, vigente na infância de Calpúrnia, ela fora ensinada, e por sua vez ensinara seus filhos, já nascidos livres, mas desprovidos de acessos à escolaridade. Assim, tanto o evento principal do romance, o julgamento de um homem negro acusado de estuprar uma mulher branca, quanto eventos menores e subsidiários à trama principal, apontam para as fraturadas relações raciais nos estados americanos do sul após a Guerra Civil. O romance se passa durante a Grande Depressão, que colocou mais tensão nas relações inter-raciais já eivadas de violência.

O romance é apontado, em razão dessa tematização da violência estrutural existente no sul americano, como fazendo parte de um corpo determinado de obras literárias. O Southern Gothic não pode ser entendido como uma escola, visto como autores distantes no tempo como Edgar Allan Poe, William Faulkner e Toni Morrison podem ser afiliados a ele. Jamais houve,

ISBN 978-85-64124-60-8

tampouco, um grupo coeso de autores que pudesse ser chamado de Southern Gothic. Os autores do Southern Gothic podem mesmo ser localizados dentro de outros grupos (como os Agrários, ou os Fugitivos). O que os torna a todos góticos é a adoção, em suas obras literárias, de convenções do gênero gótico, para expressar os conteúdos represados de sua cultura. Uma sociedade escravocrata que precise conciliar a existência de pessoas não livres em um país cujo ideal era exatamente a liberdade, terá necessariamente muitas contradições e muitas fraturas que precisará, de alguma forma, acomodar. *To Kill a Mockingbird*, assim como as outras obras alocadas no Southern Gothic, intentará desvelar essas fraturas.

A contradição entre os ideais igualitários propalados pela sociedade americana e a escravidão aparecerá nas obras do Southern Gothic através do uso de elementos do gênero gótico. As vítimas da imensa violência necessária para manter a escravidão, da violência endêmica na sociedade sulista, serão em grande medida desvalidas como as donzelas góticas. O vilão gótico será uma consubstanciação, em algumas personagens, de um sistema que desumaniza pessoas, que as condena a priori e as sujeita a vários tipos de violência, inclusive a do extermínio – linchamentos não eram estranhos à sociedade sulista, e atingiam a população negra desde o final da Reconstrução[21], os dez anos que se seguiram à Guerra Civil. Esse meio violento e ameaçador faz as vezes também do castelo gótico, que, originalmente, é conectado de forma próxima ao vilão.

Desde sua gênese, o gênero gótico funcionou como um canal de expressão para os temores, as incertezas, os medos de uma Europa em rápida mudança, que enfrentou em curto espaço de tempo a Primeira Revolução Industrial, a Revolução Francesa, a Segunda Revolução Industrial, as Guerras Napoleônicas, e a consequência mais imediata da industrialização, o processo de urbanização dos países europeus, com a visibilidade conferida à violência que veio em sua esteira. Até por apresentar emoções muito extremadas e excessivas, o gênero caiu no gosto de um público que tinha pouco acesso a bens culturais. Por isso, o romance gótico se disseminou rapidamente e se esgotou em uma quantidade enorme de atualizações em obras de minguada qualidade estética.

No entanto, o gótico permanecerá como uma opção a ser revisitada pela literatura nos períodos em que a narrativa realista parece não ter recursos suficientes para expressar as insanidades que eclodem nos grupos sociais, como as duas Grandes Guerras, por exemplo. Nas literaturas pós-coloniais, as convenções góticas serão de utilidade para expressar a violência colonial e suas consequências de longo prazo. Assim também com a violência aplicada na manutenção da escravidão nos estados do sul dos Estados Unidos. E mesmo ao final da Guerra Civil e consequente abolição da escravidão, as peculiaridades do país permitiram a sobrevivência de mecanismos escravistas por um período extremamente prolongado. Essa cisão brutal entre a crua realidade de uma sociedade escravagista e suas idealizações de si mesma gerou o Southern Gothic. Segundo Christopher Walsh,

> The old antebellum South was nothing but myth, and its narrative of a supposedly halcyon past concealed all manner of social, familial and of course racial denials and suppressions. All of these progressive cultural narratives naturally have their flipside and the Southern Gothic set to work by exposing their abuses and silences.[22]

21 NO PERÍODO CONHECIDO COMO RECONSTRUÇÃO (1863-1876), OS ESTADOS DA DERROTADA CONFEDERAÇÃO NÃO ELEGERAM SEUS GOVERNADORES (EMBORA CONTINUASSEM CONTANDO COM REPRESENTAÇÃO NO CONGRESSO). DESSA FORMA, O PODER EXECUTIVO ESTAVA NAS MÃOS DO GOVERNO FEDERAL.

22 WALSH, CHRISTOPHER. "DARK LEGACY": GOTHIC RUPTURES IN SOUTHERN LITERATURE. O VELHO SUL DE ANTES DA GUERRA CIVIL NÃO ERA NADA MAIS DO QUE MITO, E SUA NARRATIVA DE UM SUPOSTO PASSADO FELIZ ESCONDIA TODAS AS FORMAS DE NEGAÇÕES E SUPRESSÕES SOCIAIS, FAMILIARES E, CLARO, RACIAIS. TODAS ESSAS NARRATIVAS CULTURAIS PROGRESSIVAS NATURALMENTE TEM SEU REVERSO E O SOUTHERN GOTHIC TOMOU A TAREFA DE EXPOR SEUS ABUSOS E SILÊNCIOS.

ISBN 978-85-64124-60-8

Enfim, podemos afirmar que as obras do Southern Gothic, apesar de sua abrangência temporal e dos tênues laços que na verdade foram estabelecidos a posteriori, pela crítica, e não pelos próprios escritores, podem ser identificadas tanto por sua temática quanto pela forma como ela é elaborada. Elementos góticos são convocados para expressar os conteúdos reprimidos de sua cultura. Em *To Kill a Mockingbird* eles também estão presentes.

O romance se passa durante a Grande Depressão, em uma – imaginária, embora baseada na cidade natal de Lee, Monroeville – cidade de pequeno porte, Maycomb, no sul do Alabama, um dos estados que formam a região conhecida como Deep South. O colapso da economia americana que se deveu a uma hiperprodução industrial, levou a uma desregulação massiva da economia, e assim, embora se originasse nele, não se restringiu ao setor industrial. Ao contrário, a Grande Depressão atingiu ainda mais os estados do sul, cuja economia não havia se recuperado totalmente do desastre da Guerra Civil.

As distancias entre classes sociais nos antigos estados confederados haviam sofrido uma pequena diminuição, mais por forçado empobrecimento dos donos de grandes fazendas, que haviam financiado o esforço de guerra em troca de títulos do governo confederado, tornados papel sem valor pela derrota confederada, do que por qualquer dispositivo de distribuição de renda – na verdade, as leis Jim Crow[23] trabalharam no sentido de manter relações de trabalho semelhantes àquelas vigentes durante a escravidão, mesmo depois da abolição, assim que terminou o período da Reconstrução. Essa proximidade forçada, no entanto, agravou as tensões raciais. Ademais, durante a Grande Depressão, o desemprego atingiu duramente as populações rurais dos estados do sul.

Segundo Robin Kelley, em *Hammer and Hoe. Alabama Communists during the Great Depression*,[24] o New Deal foi pouco efetivo para proteger os trabalhadores rurais, que não estavam sob a cobertura das provisões legais instituídas no período e acabavam sendo despejados pelos donos das fazendas e recontratados como boias frias. De um modo geral, as providências instituídas pelas políticas de distribuição de renda durante o New Deal atenderam majoritariamente trabalhadores urbanos. Na chamada Dust Bowl (Ocklahoma, Arkansas e Texas), a migração para a Califórnia foi uma das soluções buscadas por uma população rural de meeiros que foram despejados pelos proprietários das fazendas, e por donos de pequenas propriedades rurais afetados pela seca e pela Depressão, incapazes de pagar empréstimos bancários. Em qualquer instância, trabalhadores rurais se encontravam fora do abrigo da maior parte das leis trabalhistas, não tinham sindicatos e essa desproteção os deixava indefesos frente à exploração do trabalho em uma escala não vista nas relações de trabalho nas cidades.

A parcela das populações rurais dos estados do sul formada por descendentes de escravos estava ainda mais desprotegida, uma vez que questões raciais se somavam às econômicas. Outro fator é que o governo federal pouco interferia nos estados do Sul terminado o período que se seguiu ao fim da Guerra Civil, conhecido como Reconstrução, pois, como estados federados, eles retomaram a possibilidade de se autogerir, o que incluía criar suas próprias leis. Assim, forças políticas e interesses econômicos do período Antebellum[25], que

23 Leis Jim Crow são um corpo de leis estaduais e mesmo municipais, criadas após o final do período da Reconstrução, que se seguiu à Guerra Civil e consequente abolição da escravatura. Seu aspecto mais famoso é a segregação: a população negra era forçada a ocupar espaços segregados em locais públicos, como transportes públicos e praças, e igualmente em estabelecimentos comerciais e escolas. Esse, no entanto, era o aspecto menos prejudicial das leis Jim Crow. O acesso ao voto era dificultado, e pessoas negras não participavam de juris. Ainda pior, leis específicas regiam os contratos de trabalho diferentemente se o empregado fosse branco ou negro. Cf Michael J.Klarman. From Jim Crow to Civil Rights: The Supreme Court and the Struggle for Racial Equality.

24 KELLEY, Robin. Hammer and Hoe: Alabama Communists during the Great Depression. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2.a ed. 1990.

25 O período Antebellum, como indicado, é o anterior à Guerra Civil.

ISBN 978-85-64124-60-8

continuaram presentes nos estados do sul, gradualmente retomaram posições de poder e agiram no sentido de instaurar uma ordem econômica que os favorecesse. Essa ordem, por sua vez, dependia da imposição de condições de trabalho, e mesmo de vida, muito desvantajosas para a população negra. A violência endêmica, necessária para tal imposição, contra essa população, que havia experimentado o pleno exercício da cidadania nos anos da Reconstrução, suscitou a maior migração interna da modernidade, a dos cidadãos negros que abandonaram os estados escravistas do sul e se dirigiram para os estados do norte. O fenômeno, conhecido como Great Migration, teve inicio em 1915 e se prolongou até 1960, levando um considerável contingente de pessoas a abandonarem seus locais de origem em busca de melhores salários, de maior empregabilidade e de mais segurança; enfim, de melhores condições de vida, fugindo da violência estrutural presente nos estados do sul, a qual o Estado pouco fazia para limitar, quando não participava de sua manutenção, como acontece na elaboração, aprovação e implementação das Jim Crow Laws.

É nesse contexto que se passa *To Kill a Mockingbird*. Embora não haja menção direta aos problemas levantados pela Depressão, uma vez que a narradora é uma menina, filha de um advogado, membro da classe média, ao abrigo dos efeitos mais ásperos da crise econômica, a dura condição da população negra é sutilmente apontada em alguns momentos da narrativa. Um deles ocorre após o julgamento de Tom Robinson, quando os membros da congregação negra levam uma grande quantidade de comida para a casa dos Finch, e Atticus expressa sua gratidão, mas pede que o gesto não seja repetido, em virtude das dificuldades econômicas que todos sofrem. Ele também aponta a Jem o fato de que a população rural (mesmo branca, pois no momento eles falam sobre os Cunninghams) sofre mais com a Depressão: "Os Cunninghmas são pessoas do campo, fazendeiros, e a quebra os atingiu com mais força." (p. 23). [26]

A dificuldade causada pela Depressão é destacada também quando Scout conta que os Ewell dependiam dos cheques da seguridade social, o que os coloca em uma posição francamente desprezível: os Cunninghams também são despossuídos, mas são orgulhosos demais para recorrer à seguridade, e isso diferencia os que são pobres simplesmente e os que são desprovidos de valor. Essa caracterização já prenuncia as ações vis que Bob Ewell tomará ao longo da narrativa.

Outro momento em que a falta de perspectivas econômicas é destacada ocorre durante o chá que tia Alexandra, a irmã de Atticus, que resolve ir morar com eles em Maycomb, oferece para as senhoras da sociedade local. Isso logo acontece após o assassinato de Tom Robinson, que teve grande impacto na população negra. As senhoras falam, como é esperável, de administração doméstica, e dentro desse tópico, das empregadas; todas se queixam do animo das mulheres negras que trabalham para elas. A senhora Merriweather afirma que nada pior que um negro emburrado e que só não despede sua empregada por que "há uma depressão e ela precisa de seu dólar e um quarto por semana sempre que possa te-los". (p. 266) "this depression is on and she needs her dólar and a quarter every week she can get it".[27] A falta de empatia que elas demostram em relação às pessoas que estão tão próximas contrasta com seu fervor cristão em relação a populações na África das quais apenas ouviram falar. Não é de estranhar que Scout não esteja particularmente interessada em se juntar a essa congregação:

> Não havia dúvida: eu deveria entrar nesse mundo logo, onde na superfície senhoras se embalavam de vagar, se abanavam gentilmente, e bebiam água gelada.
> Mas eu estava mais à vontade no mundo do meu pai. Pessoas como o senhor Heck Tate não prendiam você em armadilhas de perguntas inocentes para fazer gozação de você; até Jem não era muito crítico a não ser que você dissesse algo estúpido. As senhoras pareciam viver em horror dos homens, pareciam não

26 "THE CUNNINGHMAS ARE COUNTRY FOLKS, FARMERS, AND THE CRASH HIT THEM HARDEST." (P. 23)

27 ""THIS DEPRESSION IS ON AND SHE NEEDS HER DÓLAR AND A QUARTER EVERY WEEK SHE CAN GET IT" (P. 266)

ISBN 978-85-64124-60-8

> desejosas de aprova-los completamente. Mas eu gostava deles, havia algo sobre eles, não importa o quanto eles xingassem e bebessem e jogassem e mascassem; não importa quão desagradáveis eles fossem, havia algo sobre eles que eu instintivamente gostava... eles não eram –
> 'Hipócritas, Mrs Perkins, hipócritas desde o berço," a senhora Merriweather estava dizendo. (...)[28]

Essa hipocrisia, apontada por Scout apenas nas mulheres, de fato se estenderá a toda a população branca de Maycomb quando se trata da população negra. Apesar de Atticus provar acima de qualquer suspeita que Robinson era inocente, todos parecem concordar com a condenação (com honrosas exceções que apenas confirmam a regra). E essa hipocrisia exige a manutenção das mentiras brancas contadas pelos cidadãos de Maycomb, sua usurpação do castelo.

Não é apenas por ter como narradora autodiegética uma criança que *To Kill a Mockingbird* é um romance de formação. Na verdade, a narrativa trás suficientes elementos do gênero para ser assim considerado. O romance de formação ressurge na literatura ocidental logo após o Iluminismo e se liga à ascensão da burguesia como classe dominante. A partir de um *corpus* selecionado, Dilthey aponta os passos do enredo que compõe um romance de formação: a educação formal do protagonista, que impõe a necessidade de uma viagem, que de fato implica um afastamento do núcleo familiar, uma vez que a continuidade da educação implica estudar em algum estabelecimento de ensino em algum grande centro. Esse afastamento do núcleo familiar, por sua vez, impõe a necessidade de um mentor que ensine ao jovem protagonista desde regras de etiqueta até as verdades não ditas sobre a vida em sociedade. A educação formal abre os horizontes do protagonista, que faz escolhas profissionais, resultantes de encontrar sua verdadeira vocação, que implicam um conflito de gerações, uma vez que a escolha profissional não necessariamente agradará os pais da personagem. Assim, o enredo de um romance de formação segue uma trajetória mais ou menos linear, derivada da própria visão de mundo do período histórico em que ele foi retomado.

Segundo Bakthin, o *Bildungsroman* se caracteriza pelo fato de que as modificações no protagonista são o móvel das ações que compõe o enredo. Assim, podemos concluir que a mudança de gênero do protagonista, no romance de formação, implica mudanças na estrutura do romance. Dessa forma, a inclusão de elementos góticos, gênero que se opõe de diversas maneiras ao racional romance de formação, deriva da mudança no gênero do protagonista. O trajeto da formação feminina em uma sociedade dividida em gêneros será necessariamente diferente do trajeto da formação masculina, uma vez que os resultados esperados de ambos os processos formativos serão necessariamente diversos.

Tanto Annis Pratt quanto Marianne Hirsch afirmam que o romance de formação feminina terá, ao contrario da estrutura linear do romance de formação com protagonista masculino, uma estrutura circular. Isso se deve ao fato de que a formação feminina encontrará impasses, momentos de impossibilidade de prosseguir, uma vez que a protagonista feminina, como aponta Pratt, é educada para uma função de subalternidade, e não para ser uma pessoa

---

28 THERE WAS NO DOUBT ABOUT IT, I MUST SOON ENTER THIS WORLD, WHERE ON ITS SURFACE FRAGRANT LADIES ROCKED SLOWLY, FANNED GENTLY, AND DRANK COOL WATER.
BUT I WAS MORE AT HOME IN MY FATHER'S WORLD. PEOPLE LIKE MR. HECK TATE DID NOT TRAP YOU WITH INNOCENT QUESTIONS TO MAKE FUN OF YOU; EVEN JEM WAS NOT HIGHLY CRITICAL UNLESS YOU SAID SOMETHING STUPID. LADIES SEEMED TO LIVE IN FAINT HORROR OF MEN, SEEMED UNWILLING TO APPROVE WHOLEHEARTEDLY OF THEM. BUT I LIKED THEM. THERE WAS SOMETHING ABOUT THEM, NO MATTER HOW MUCH THEY CUSSED AND DRANK AND GAMBLED AND CHEWED; NO MATTER HOW UNDELECTABLE THEY WERE, THERE WAS SOMETHING ABOUT THEM THAT I INSTINCTIVELY LIKED... THEY WEREN'T —
"HYPOCRITES, MRS. PERKINS, BORN HYPOCRITES," MRS MERRIWEATHER WAS SAYING. (...)" (P. 266-267)

ISBN 978-85-64124-60-8

independente. Colocado o impasse, a protagonista poderá ascender a um outro nível de consciência através de uma epifania. Assim, até mesmo estruturalmente, o romance de formação feminina será diferente do romance de formação com protagonista masculino.

Não é incomum que o romance de formação feminina apresente elementos góticos. O romance gótico também guarda estreitas relações com seu contexto histórico, e os elementos do romance gótico foram rapidamente apropriados para expressar os terrores levantados pela violência da Revolução Francesa. Gênero altamente formulaico, o romance gótico apresenta elementos que servem perfeitamente para discutir as rápidas modificações nas relações entre as classes sociais. O castelo, símbolo do que foi usurpado do herói, ou encontra-se na posse do vilão ou é cobiçado por ele; a usurpação condiciona a manutenção de um segredo, o da origem do herói e legítima posse do castelo, e a heroína é presa da ambição do vilão, que ou deseja casar-se com ela (como forma de se apossar de sua fortuna, ou seu título) ou mata-la (com o mesmo objetivo). A manutenção do segredo gera tensões e dá ensejo a eventos sobrenaturais, ou bem para a revelação da origem do herói e posse legítima do castelo, ou então sobre os crimes cometidos pelo vilão para se apossar do castelo. Por ser o nódulo onde tantas paixões habitam, o castelo será necessariamente assombrado.

Em *To Kill a Mockingbird*, o castelo gótico pode ser entendido como a casa dos Radeys, a prisão de Boo, ou, em um entendimento mais amplo, a própria Maycomb, com o que Atticus chama de sua "doença", o racismo estrutural que é não obstante negado por seus habitantes, cristãos de diversas confissões que não julgariam correto tratar mal uma pessoa "de cor" mas que se julgavam não obstante superiores apenas pela cor de sua pele. Essa é uma trama paralela que se unirá à trama principal no final do romance, em um momento epifânico para Scout. A família Radley morava na casa em frente à dos Finch, e era composta de pai, mãe e um filho adolescente (o filho mais velho residia em outra cidade). Arthur – Boo – Radley se envolveu com más companhias que acabaram condenadas à cumprir pena no colégio industrial do estado. No entanto, o senhor Radley não aceita essa mancha no nome de sua família e ao invés se compromete a jamais permitir que Boo infrinja a lei novamente – o que ele faz proibindo o filho de jamais deixar a casa. Miss Stephanie, a vizinha fofoqueira, afirma ter visto Boo de sua janela, a altas horas da noite; embora Miss Maude rebata de forma bem-humorada, é a vizinha fofoqueira que se revela certa ao final do romance: Boo realmente vagava pela cidade à noite. O fato de que ele jamais era visto e as histórias contadas sobre ele exercem certa fascinação nas crianças cujo imaginário era alimentado por romances góticos e filmes de mistério.

Assim, não obstante ser um romance de formação, *To Kill a Mockingbird* apresenta sua cota de elementos góticos. Aqui, os elementos góticos cumprem a função de expor o background contra o qual se dá a formação de Jem e Scout. Não há dificuldade em apontar como a narrativa evidencia o processo de formação de Jem (suas mudanças de humor, o apetite voraz, o crescimento, o surgimento do primeiro pelo, o fato de que ele não deseja mais brincar na casa da árvore com Scout e Dill, e principalmente a modificação em sua visão de mundo, que se torna mais compassiva) mas o mesmo processo, enfrentado por Scout, pode ser mais difícil de divisar. No entanto, um evento de impacto tão profundo pode compor um processo formador, e principalmente um que não seja linear. Scout passa por um momento epifânico no final da narrativa, quando leva Boo até sua casa e se queda na varanda, imaginando o que ele teria visto desde aquele lugar, cumprindo na prática o que Atticus sempre lhe dissera ser necessário, tentar ver o mundo pelos olhos dos outros.

Quando a narrativa começa, Scout vai ingressar na escola. Ela conta seis anos e está entusiasmada, pois Jem gosta de frequentar a escola. No entanto, esse marco, que deveria ser de aprendizado formal, se torna um aprendizado informal, uma vez que ela acaba sendo posta de castigo pois a professora se sente confrontada pelo fato de que Scout já detém um conhecimento que não deveria ter, o de ler e escrever. Esse é seu primeiro aprendizado em diminuição, pois o fato de ela dominar um conhecimento acaba por depor contra ela. Ainda

ISBN 978-85-64124-60-8

assim, ela é apontada informalmente como porta voz da classe quando se trata de elucidar as questões da comunidade (a professora não é de Maycomb), o que afinal lhe vale mais castigos. Scout ocupa uma posição que é, de certa forma, hereditária, por ser filha do advogado local, Atticus Finch, também herdeiro de uma das famílias fundadoras a cidade, uma família de proprietários de terra, o que garante seu pedigree em uma sociedade tão dividia em classes.

Sua formação continua com a chegada de Dill, o sobrinho da vizinha, Miss Rachel, que a pede em namoro e ocasionalmente rouba um beijo quando Jem não está olhando. Ainda mais do que Jem e Scout, Dill, que tem acesso ao cinema e é ávido leitor, é fascinado pela figura do Boo Radley. É ele que inventa as peças de teatro que as crianças encenam, baseadas nos retalhos de informações que conseguem juntar sobre Boo.

Mas principalmente, Scout precisa aprender uma lição difícil, a de controlar seu gênio, uma vez que Atticus decreta que não quer que nenhum dos filhos brigue com ninguém que o insulte – o que acontece com assustadora frequência, quando ele aceita a incumbência de defender um homem negro, Tom Robinson, de uma acusação de estupro contra uma mulher branca. Ora ela era famosa por ter um pavio curto e punhos certeiros, e engolir sua raiva é um difícil exercício de contenção.

Mas não são apenas esses elementos de uma narrativa de formação que indicam o gênero da narrativa. O fato de Scout ainda ser uma criança ao final da narrativa não implica na ausência de uma trajetória de formação, mesmo porque ela conta os acontecimentos daqueles três anos desde uma perspectiva adulta, muitos anos após o ocorrido. Ademais, segundo Charlotte Goodman, a presença de dois protagonistas, um masculino e um feminino, em um romance de formação, constitui o que ela chama de “double male-female Bildungsroman”.

Nesse gênero, na infância, o par de protagonistas ocupa um espaço paradisíaco no qual estão em situação de igualdade, mas ao crescerem, as diferenças se farão notadas. Conforme afirma Claudia Johnson,

> Of all the societies that the children will ever encounter, this one [their house] is the most whole, therefore the most sane. Heart and head rule in harmony, inner and outer laws work in tandem, for there are no hidden agendas, no double standards, no dark secrets here. What Atticus has to say about race he will say in front of Calpurnia. When a child asks him something, he believes in answering truthfully. What Atticus preaches, he also practices: (…) It is with this wholeness of spirit that Atticus confronts the madness, just as he does a rabid dog in the street. But Atticus' code is a far remove from the realities of Maycomb, Alabama, as Jem senses after Tom Robinson's conviction (…)[29]

No entanto, Jem termina a narrativa decidido a seguir a carreira do pai (apesar do choque da condenação de Robinson, e mesmo por causa dele) enquanto Scout ainda luta com a evidencia de que seria obrigada a participar do mundo feminino, do qual ela de fato não gosta. E esse é mais um de seus aprendizados: com a vinda da tia Alexandra, ela passa a ter que seguir

29 De todas as sociedades que as crianças vão encontrar, essa [sua casa] é a mais inteira, portanto a mais sã. Coração e razão comandam em harmonia, as leis internas e externas trabalham em parceria, pois não há agendas ocultas nem padrões duplos, nem segredos obscuros ali. O que Atticus tem a dizer sobre raça ele dirá na frente de Calpúrnia. Quando uma criança lhe pergunta alguma coisa, ele acredita em responder com a verdade. O que Atticus prega, ele também pratica: (…) É com essa integridade de espírito que Atticus conforta um cão danado na rua. Mas o código de Atticus encontra-se muito distante das realidades de Maycomb, Alabama, como Jem percebe após a condenação de Tom Robinson. (…). JOHNSON, Claudia. The Secret Courts of Men's Hearts: Code and Law in Harper Lee's To Kill a Mockingbird. Studies in American Fiction, Volume 19, Number 2, Autumn 1991, p. 135

ISBN 978-85-64124-60-8

uma serie de regras que Atticus jamais impôs, de propriedade e bom comportamento, e mesmo de vestuário.

Jem conta com um mentor, Atticus, seu pai, cuja integridade, equilíbrio e compaixão ele tenta emular. Scout, por outro lado, conta com três grandes referencias: Jem, seu irmão mais velho e fonte de muitas de suas informações sobre o mundo adulto (por exemplo, é ele quem diz a Scout que o senhor Radley "comprava algodão", i.e., não fazia nada, e que era necessário conhecer os filhos do senhor Dolphus Raymond, crianças mestiças que se diferenciam de outras crianças mestiças que também eram filhas de homens brancos, frequentemente proprietários de terras, porque podiam ostentar sua filiação, para saber quem elas eram); Calpúrnia, que a ensinou a ler e escrever e impunha regras severas de comportamento, e Atticus, sua fonte maior de informações e de ideias, sua referência. O respeito que ele comanda não vem de qualquer imposição, mas da sua atenção às necessidades das crianças e sua disposição em ouvi-las e ajuda-las sempre que solicitado. Atticus pode exigir dos filhos que não briguem mesmo quando provocados porque ele sempre os atendeu, em primeiro lugar.

Outra referencia para as crianças – e especialmente para Scout – é a vizinha, Miss Maudie Atckinsons, amiga de juventude de Atticus e dona de um sólido bom senso. Miss Maudie demonstra um espírito inquebrantável quando sua casa é destruída em um incêndio, afirmando que a casa era grande demais e ao ser forçada a reconstruí-la, ela poderia abrir espaço para suas flores – Miss Maudie, de qualquer forma, passava mais tempo no jardim que dentro de casa. Por outro lado, não lhe falta senso de humor, como Scout percebe quando um grupo de Batistas passa pela frente da casa dela gritando citações das escrituras – eles a reprovam por passar tempo demais cuidando do jardim, o que é entendido como vaidade e portanto pecado – e ela responde com outras citações, chocando-os. Há de fato uma lição de moral nesse episódio, mas talvez não a que seria esperada: a de que a hipocrisia e o fanatismo podem encontrar abrigo em um local tão insuspeito quanto uma congregação religiosa.

É na noite do incêndio, quando Atticus tira as crianças de dentro de casa pois há a possibilidade de que o fogo se espalhe, que ocorre um dos encontros entre Scout e Boo, mas ela só o percebe a posteriori, quando vê o cobertor colocado sobre seus ombros para protege-la do frio da noite. Ela havia assumido que Jem a cobrira, mas ele não o fizera. Outro encontro de certa forma ocorre quando Dill tem a ideia de deixar um recado para Boo na varanda de trás da casa dos Radley. Quando percebem que foram detectadas, as crianças fogem e Jem precisa despir as calças, que haviam ficado presas no arame farpado da cerca para poder escapar. À noite, ele volta para procurar a peça de roupa e a encontra solta da cerca e remendada onde havia se esgarçado, provavelmente por ação de Boo. Outra interação com Boo acontece quando Scout encontra, no buraco da árvore em frente à casa dos Radleys, pequenos presentes (uma moeda, uma goma de mascar, bonecos esculpidos em sabonete) deixados lá, presumivelmente, por ele, para as crianças. No entanto, o irmão mais velho, que substituíra o pai após a morte dele, cimenta o oco da árvore, uma forma de impedir o único contato humano que Boo mantem. O novo senhor Radley, de quem Jem também afirma que "vende algodão", é um bom herdeiro daquele que Calpúrnia, normalmente prudente o suficiente para se abster de falar sobre "white folks", chama de mesquinho, e Miss Maudie compartilha essa opinião.

Os elementos góticos no romance ligam-se majoritariamente às peculiaridades das sociedades dos estados americanos do sul. Após passar a maior parte da trama inventando histórias sobre Boo Radley e tendo contato apenas indireto com ele, Scout finalmente encontra-se com ele, e Boo parece exatamente um personagem de romance gótico:

> Ele ainda estava encostado na parede. Ele estivera encostado na parede quando eu entrei na sala, os braços cruzados sobre o peito. Quando eu apontei, ele desceu os braços e apoiou as mãos contra a parede. Eram mão brancas,

ISBN 978-85-64124-60-8

> mãos doentias que nunca haviam visto o sol, tão brancas que se destacavam vividamente contra a fosca parede creme na luz fraca do quarto de Jem.
> Eu olhei de suas mais para suas calças caqui manchadas de areia; meus olhos viajaram de sua constituição magra para sua camisa denim rasgada. Sua face era branca como as mãos, exceto por uma mancha no queixo. Suas bochechas eram cavadas de tão magras, sua boca era grande, havia leves, quase delicadas indentações em suas têmporas, e seus olhos cinzas eram tão claros que achei que ele fosse cego. Seu cabelo era ressecado e fino, quase parecendo penas no topo de sua cabeça. (p. 310). [30]

Assim a cisão entre o mundo externo e o interno, provocada pelo acúmulo de segredos, apontada como uma das características góticas por Eve K. Sedgwick, só é superada mediante um acontecimento violento: Boo salva a vida de Scout e de Jem quando Bob Ewell tenta mata-los como vingança pelo fato de Atticus haver exposto no tribunal as mazelas da família – sua violência contra a filha e o fato de que ele havia rompido o tabu do incesto.

Além disso, e principalmente, no centro da narrativa está um julgamento por estupro, no qual um homem negro é acusado de estuprar uma mulher branca. Segundo Eugenia De la Motte, no coração do gótico encontra-se um crime que é também uma transgressão a um tabu – no caso, inicialmente, uma transgressão ao código sulista, o da conjunção carnal forçada, entre um homem negro e uma mulher branca. Mas o julgamento de Tom Robinson traz à luz muitas outras transgressões, como o rompimento do tabu do incesto e o fato de Robinson expressou pena por Mayella –como Scout afirma, ela ao menos tentava. Mas Scout poderia expressar pena por Mayella. Uma pessoa negra, homem ou mulher, não. Essa subversão da ordem social, na qual uma pessoa branca, não importa o quão pobre, ou mesmo vil, estaria sempre acima de uma pessoa negra, e portanto a pena demonstrada por Robinson configurava uma transgressão, lhe valeu uma condenação por um estupro que ele, como Atticus prova, além de qualquer dúvida, não poderia ter cometido: as marcas de espancamento que Mayella mostrara não poderiam ter sido causadas por ele, cujo braço havia ficado preso em uma descaroçadora de algodão na infância e pendia, inútil, dentro da manga da camisa.

O julgamento, naturalmente, mobiliza toda a cidade. A maior parte da população branca fica indignada como fato de que Atticus aceita defender um homem negro de tal acusação. Um linchamento é planejado (e acaba sendo frustrado pois Atticus passa a noite sentado na frente da cadeia e as crianças resolvem checar se tudo está bem – Scout não entende bem o que está acontecendo, mas como Jem decide ir, ela vai também). Atticus é chamado de "nigger lover", um insulto de peso, e isso é feito não apenas diante das crianças como também pelas senhoras de Maycomb, dentro da casa do advogado, uma flagrante quebra do protocolo de civilidade, que comprova como as paixões ficaram afloradas em torno do caso. A população negra, por sua vez, acompanha o processo com atenção e comparece em peso ao tribunal no dia do julgamento. O fato de que Atticus se empenhou na defesa de Robinson, ao invés de fazer uma encenação proforma, granjeia para ele o respeito e a afeição da comunidade negra, apesar do pouco sucesso conseguido. Afinal, os membros da congregação First Purchase (por ter sido a

30 HE WAS STILL LEANING AGAINST THE WALL. HE HAD BEEN LEANING AGAINST THE WALL WHEN I CAME INTO THE ROOM, HIS ARMS FOLDED ACROSS HIS CHEST. AS I POINTED HE BROUGHT HIS ARMS DOWN AND PRESED THE PALMS OF HIS HANDS AGAINST THE WALL. THEY WERE WHITE HANDS, SICKLY WHITE HANDS THAT HAD NEVER SEEN THE SUN, SO WHITE THEY STOOD OUT GARISHLY AGAINST THE DULL CREAM WALL IN THE DIM LIGHT OF JEM'S ROOM.

I LOOKED FROM HIS HANDS TO HIS SAND-STAINED KHAKI PANTS; MY EYES TRAVELED UP HIS THIN FRAME TO HIS TORN DENIM SHIRT. HIS FACE WAS AS WHITE AS HIS HANDS, BUT FOR A SHADOW ON HIS JUTTING CHIN. HIS CHEEKS WERE THIN TO HOLLOWNESS; HIS MOUTH WAS WIDE; THERE WERE SHALLOW, ALMOST DELICATE INDENTATIONS AT HIS TEMPLES, AND HIS GRAY EYES WERE SO COLORLESS I THOUGHT HE WAS BLIND. HIS HAIR WAS DEAD AND THIN, ALMOST FEATHERY ON TOP OF HIS HEAD. (P. 310)

ISBN 978-85-64124-60-8

primeira propriedade comprada com o dinheiro recebido pelos ex-escravos em seus trabalhos remunerados) esperavam muito menos: um linchamento, um julgamento sem justiça, um advogado de defesa de fancaria, coisas às quais a população negra estava habituada.

As crianças fogem da vigilância dos adultos e se esgueiram no tribunal. Chegam tarde, é claro, dada a necessidade de furtividade, e assim acabam sentadas na bancada dos negros – um espaço, de acordo com as leis Jim Crow, segregado. Jem está confiante de que Tom será inocentado – depois do impedimento da comunicação entre Boo e as crianças, essa é a sua lição sobre as duras verdades do mundo: o bem nem sempre triunfa.

O título do romance é retirado de uma passagem na qual Atticus admoesta as crianças, que haviam ganhado escopetas de presente de Natal, a que não atirem em cotovias, o que seria "um pecado". Como ele jamais usa esse termo, Scout pergunta por que, e Miss Maudie responde que as cotovias não incomodam ninguém e não fazem nada além de encantar as pessoas com sua melodia. Robinson e Boo são, metaforicamente, cotovias: eles tampouco fazem mal a ninguém e, no entanto, sofrem punições não merecidas. Exatamente para tentar impedir esse tipo de acontecimento, Jem decide ser advogado. Como Atticus lhe aponta, perder não significa que não devamos tentar: "Só porque estamos derrotados antes mesmo de começarmos isso não significa que não devemos tentar vencer." (p. 87) 31

Apesar da condenação, Atticus está confiante de que conseguirá uma absolvição na apelação, que seria julgada apenas pelo juiz Taylor, que já havia dado demonstração de sua posição ao designar para a defesa um advogado de família, e não criminal, como seria apropriado. Ademais, o advogado criminal era jovem e precisava de experiência. Por outro lado, Atticus era conhecido por suas posições moderadas e por sua integridade. A apelação, assim, não seria julgada por um júri movido por suas paixões. No entanto, em um momento de desespero, Robinson, pouco confiante na justiça dos brancos, que já havia falhado fragorosamente com ele, tenta fugir da prisão e é baleado na fuga. Mas nem sequer sua morte aplaca a fúria de Ewell, até porque seu agravo jamais fora o alegado estupro de sua filha (que como Atticus comprova, não acontecera) e sim a exposição sofrida na corte de justiça. O fato de que Ewell procura sua vingança não contra Atticus, conhecido como o melhor atirador de Maycomb, mas contra as crianças, muito mais desprotegidas, só confirma sua má índole – o que, indiretamente, confirma a bondade de Robinson, que saia de seu caminho para ajudar Mayella, por pena, e acaba sendo penalizado exatamente por seu bom coração.

Jem e Scout ainda tem uma última lição para aprender. A rígida moral de Atticus o obriga a se dispor a levar Jem a julgamento pelo assassinato de Ewell, mesmo sendo evidente que se tratava de um caso de legítima defesa. Quando o delegado, Heck Tate, um amigo de longa data, afirma que Ewell caíra sobre sua própria faca e a morte fora acidental, Atticus entende isso como uma tentativa de proteção em relação a Jem e a recusa firmemente. Tate precisa dizer claramente que está de fato protegendo outra pessoa, a que verdadeiramente protegeu tanto Jem, que tinha um braço quebrado, e Scout, para que Atticus aceite a piedosa mentira. Então, mentiras piedosas também tem seu lugar mesmo em um mundo de severas regras morais.

Em conclusão, os elementos góticos em To Kill a Mockingbird tem a função de demonstrar as formas pelas quais uma sociedade composta por pessoas majoritariamente honestas e tementes a Deus podem se tornar hipócritas e justificar o mau uso da justiça, quando suas assunções sobre a superioridade das pessoas brancas sobre as negras – algo que não deveria ser sustentado nem em termos religiosos e nem em termos morais – são postas em questão. O apreço à aparência sobre a essência, praticado exatamente pelas pessoas que

31 "SIMPLY BECAUSE WE WERE LICKED A HUNDRED YEARS BEFORE WE STARTED IS NO REASON FOR US NOT TO TRY TO WIN." (P. 87)

ISBN 978-85-64124-60-8

pregam que a vaidade é um pecado, é responsável pelas duas cabais injustiças perpetradas ao longo do romance.

Podemos igualmente afirmar que To Kill a Mockingbird é um romance de formação dupla: Jem passa por um processo progressivo de formação, bastante linear. Scout passa por um processo de formação feminina, circular: ao final da narrativa, ela se encontra no ponto do início, visto como, levantada a proibição de Atticus de usar violência, nada indica que ela não vá retornar ao hábito de bater nos colegas; continuará também utilizando a casa na árvore e retomando seu namorico com Dill sempre que ele retornar, por anos vindouros. Ela, no entanto, passou para outro patamar, tendo passado por tantas experiências e tendo aprendido onde deve colocar sua lealdade.

REFERÊNCIAS

ABEL, Elizabeth, HIRSCH, Mariane and LONGLAND, Elizabeth (eds). ***The Voyage In. Fictions of Female Development***. London: University Press of New England, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. ***Estética da criação verbal***. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BEST, Rebecca H. **Panopticism and the Use of "the Other" in *To Kill a Mockingbird*.** *The Mississippi Quarterly*; Mississippi State Vol. 62, Ed. 3/4, (Summer 2009): 541-552.

DARE, Tim. **Lawyers, Ethics, and To Kill a Mockingbird**. *Philosophy and Literature*. Vol. 25, Number 1, April 2001

ELLIS, Kate Ferguson. ***The Contested Castle. Gothic Novel and the Subversion of the Domestic Ideology***. Urbana: University of Illinois Press, 1989.

DeLAMOTTE, Eugenia C. ***Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth Century Gothic.*** Oxford: Oxford University Press, 1990.

FRAIMAN, Susan. ***Unbecoming Women. British Women Writers and the Novel of Development***. New York: Columbia University Press, 1993.

GOODMAN, Charlotte. **"The Lost Brother, the Twin: Women Novelists and the Male-Female Double *Bildungsroman*.**" *Novel: a Forum on Fiction.* Vol 17 Iss 1, 1983.

IZECKSOHN, Vitor. **Guerra Civil nos Estados Unidos: novo balanço da Reconstrução**. *Almanack* no.15 Guarulhos Jan./Apr. 2017.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-46332017000100346 Acessado em 11/05/2018

JOHNSON, Claudia. **The Secret Courts of Men's Hearts: Code and Law in Harper Lee's *To Kill a Mockingbird***. *Studies in American Fiction*, Volume 19, Number 2, Autumn 1991, pp. 129-139

KLARMAN, Michael J. ***From Jim Crow to Civil Rights: The Supreme Court and the Struggle for Racial Equality***. Oxford, Oxford University Press, 2004.

KELLEY, Robin. ***Hammer and Hoe: Alabama Communists during the Great Depression***. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2.a ed. 1990.

LABOVITZ, Esther K. ***The Myth of the Heroine: the Female Bildungsroman in the Twentieth Century***. New York: Peter Lang, 1986.

LEE, Harper. ***To Kill a Mockingbird***. New York: Harper Collins, 2002.

ISBN 978-85-64124-60-8

PRATT, Annis**. *Archetipal Patterns in Women's Fiction*.** Bloomington: Indiana University Press, 1981.

SANEY, Isaac. **The Case Against To Kill a Mockingbird**. In MANCINI, Candice (ed). *Racism in Harper Lee's To Kill a Mockingbird*. Detroit: Greenhaven Press, 2008

SEDGWICK, Eve K. ***The Coherence of Gothic Conventions.*** New York: Methuen, 1980.

SHACKELFORD, Dean. **The female voice in To Kill a Mockingbird: Narrative strategies in film and novel**. *The Mississippi Quarterly*; Winter 1996/97; 50, 1; Research Library

WALSH, Christopher. "**Dark Legacy": Gothic Ruptures in Southern Literature.** https://salempress.com/store/pdfs/southern_pgs.pdf Acessado em 11/05/2018

ISBN 978-85-64124-60-8

INVERSÃO DE PAPÉIS: JOGOS DE GÊNERO E IMAGINAÇÃO LITERÁRIA EM RACHEL DE QUEIROZ

Clovis Carvalho BRITTO (UnB)
E-mail: clovisbritto@unb.br
Paulo Brito do PRADO (Universidade Federal Fluminense)
E-mail: paulobritogo@yahoo.com.br

RESUMO

O artigo examina os jogos de gênero e a imaginação literária de Rachel de Queiroz (1910-2003). Utilizando fontes produzidas no começo da carreira da escritora ainda pouco exploradas em sua fortuna crítica propõe aproximações entre história da vida literária e história das mulheres a partir da análise dos embates no espaço literário brasileiro na primeira metade do século XX. O objetivo é destacar os impactos de seus papéis enquanto mulher indisciplinada nas confluências entre sua trajetória e a arquitetura de seus projetos literários em espaços marcadamente masculinos. Problematiza as estratégias da escritora ao inverter os papéis destinados às mulheres e reinventar espaços de liberdade no âmbito da profissionalização e da produção de repertórios sobre a diferença entre os sexos. Segundo Rachel de Queiroz é necessário administrar o indisciplinado, mostrar comportamentos pouco convencionais e denunciar situações marcadas pela violência, todavia isto precisa ser feito de forma estratégica (CERTEAU, 2009). Em suas imagens, as mulheres, suas diferenças e suas identidades geraram alguma "desunião e representaram um desafio à coerência" (SCOTT, 2008, p. 99). Apesar disso, Rachel demonstrou certa engenhosidade em administrar as políticas da história e do cotidiano no qual se inseria. Utilizou-se de táticas, estratégias e acumulou muitos paradoxos ao longo de sua trajetória. Ao conceber sua imaginação literária, selecionando intenções e gestualidades, produzindo matrizes discursivas ou tendências de pensamento (TELLES, 2013), a escritora explorou as imagens de "mulheres indisciplinadas". Ela imaginou personagens que amavam, flertavam, fumavam, abandonavam, apanhavam, matavam e morriam. Suas mulheres tinham o cotidiano pressionado por transformações imprevistas. Nesse aspecto, além de ser uma mulher que em suas memórias reescreve os fatos sob a ótica do feminino, sua literatura também privilegia a vida de outras mulheres, vozes na maioria das vezes silenciadas. (PERROT, 2005)

***PALAVRAS-CHAVE**: RACHEL DE QUEIROZ; HISTÓRIA DAS MULHERES; GÊNERO; LITERATURA.*

> *Há um ditado que diz: 'O papel leva tudo'. O mais certo seria dizer: 'O papel (no caso, o jornal) leva a tudo'. Todo o bem e todo o mal do mundo podem nascer de uma folha de diário. Um telegrama falsificado, uma frase apócrifa, já desencadearam guerras. E continuam desencadeando.*
> *Rachel de Queiroz (2004, p. 244)*

Na epígrafe, extraída da crônica "Uma simples folha de papel", escrita no Rio de Janeiro em 1990, Rachel de Queiroz (2004) chamou atenção para as potencialidades do papel e de seu manuseio no interior da atividade jornalística e escritural. Na prática, para Rachel, uma folha de papel pode levar a tudo. No caso do jornal, o papel, quando manuseado pela articulista, pode desencadear todo o bem e todo o mal do mundo, pode colocar em xeque a profissão daquela que nele escreve e oportunizar versões outras de temas naturalizados. Daí ser preciso, nessa trêmula serventia do papel e do jornal, hesitar num fraseado, trocar um verbo mais incisivo por outro mais ameno, polvilhar com sal de malícia qualquer flagrante inocente, descobrir interpretações sutis ou subliminares para o que seria apenas massudo e incolor.

ISBN 978-85-64124-60-8

Rachel exercita o que Natália Guerellus (2011) chamou de "conciliações". A escritora, por intermédio de romances, buscou as consonâncias: "Do tradicional ao moderno, sua escrita propõem conciliação" (p. 14). Deve ser por este canal que Rachel se inseriu na cena pública a partir de suas primeiras publicações em jornais cearenses, entre 1920 e 1930. Pensando nisto aventamos ter sido ela aceita entre o grupo de intelectuais daquela região porque sua figuração na cena pública "se justificava em nome de valores mais elevados, do bem da pátria e não implicava uma realização pessoal, embora para ela, sem dúvida, esse era um impulso importante" (TELLES, 2013, p.151).

Segundo Rachel de Queiroz é necessário administrar o indisciplinado, mostrar comportamentos pouco convencionais e denunciar situações marcadas pela violência, todavia isto precisa ser feito de forma estratégica (CERTEAU, 2009). É claro que em suas imagens as mulheres, suas diferenças e suas identidades, geraram alguma "desunião e representaram um desafio à coerência" (SCOTT, 2008, p. 99). Apesar disso, Rachel demonstrou certa engenhosidade em administrar as políticas da história e do cotidiano no qual se inseria. Utilizou-se de táticas, estratégias e acumulou muitos paradoxos ao longo de sua trajetória.

Ao conceber sua imaginação literária, selecionando intenções e gestualidades, produzindo matrizes discursivas ou tendências de pensamento (CHAGAS, 2003), a escritora explorou as imagens de "mulheres indisciplinadas". Ela imaginou personagens que amavam, flertavam, fumavam, abandonavam, apanhavam, matavam e morriam. Suas mulheres tinham o cotidiano pressionado por transformações imprevistas e isto as forçava seguir em frente porque a "vida é uma coisa que tem que passar, uma obrigação de que é preciso dar conta" (QUEIROZ, 2004, p. 117).

Rachel manejou poderes e constitui seu poder feminino, ainda que não tenha se solidarizado com os feminismos. É fulcral ver suas estratégias e suas personagens como reapropriações e desvios "dos instrumentos simbólicos que instituem a dominação masculina, contra o seu próprio dominador" (p. 24). Um exemplo disso é a metáfora da folha de papel. O papel nas mãos da escritora tem o poder de determinar a ordem das coisas no mundo. Tem o poder de deixar falar personagens convencionalmente tomadas como mudas ou incapazes de se pronunciar por si próprias. Nessas reflexões, Rachel de Queiroz nos faz aludir ao seu trabalho de eleição das mulheres e de suas diferenças. Suas personagens e o seu trabalho escritural deixam ver um temário de táticas e estratégias a fim de ocupar os vazios da história, forçar passagem, exercer algum poder ou se converter em vítima desse poder (PERROT, 2005; CERTEAU, 2009).

Rachel de Queiroz sabia o tamanho de sua responsabilidade, tanto que manejou o poder de que dispunha, fazendo-o exteriorizar-se pelo canal da caneta ou da tinta de sua máquina de escrever. Por meio de concessões, fosse dos pais ou de diferentes proprietários de jornais, ela produziu "mulheres de papel" (LACERDA, 2003). Rachel fabricou indícios que falavam das mulheres e que não eram aquelas representações estereotipadas insistentemente enfatizadas pelos homens de letras. Ao escrever literatura sobre mulheres, Rachel demonstrou outras formas de ser mulher e que não se limitavam aos modelos de feminilidade ditados por uma moral burguesa que imaginava a mulher submissa ao homem e aprisionada aos afazeres domésticos (TELLES, 2012).

Sua atividade escritural, suas ações, suas personagens, seus paradoxos e a reverberação de sua obra nos ajuda a "compreender de forma mais radical, o papel da história escrita na criação das identidades individuais e coletivas, de gênero e classe" (SCOTT, 2008, p. 113). O simples fato de escrever a inscreve na história. E se inscrevendo na história ela altera sua política, exige passagem por espaços onde antes não tinha sua agência reconhecida. Seu destemor e desembaraço literário permitem-lhe a construção de uma "tradição literária das mulheres" (DUARTE, 1998, p. 128).

ISBN 978-85-64124-60-8

Num contexto em que se convencionou esconder a palavra de mulheres atrás de pseudônimos masculinos, vez que não lhes era permitido "a incursão pelas letras, um espaço que se pretendia de domínio exclusivo dos varões" (p. 128), faz-se necessário entender a posição de destaque ocupada por Rachel de Queiroz. Além de ousar escrever e publicar, seu ponto de vista "imprime aos textos a marca de um duplo desrecalque, pois neles falam tanto a classe, quanto o gênero oprimido" (ASSIS DUARTE, 2005, p. 108).

Na literatura de Rachel falam também as diferenças nas mulheres, tema difícil de abordar, pois se a diferença das mulheres já gerava desunião, a diferença entre elas era questão difícil de compreender, quiçá de representar (SCOTT, 2008). A escrita de Rachel e sua imaginação literária são de certa forma "uma provocação aos padrões estabelecidos" (TELLES, 2012, p.57). Por mais que a escritora tenha reproduzido em sua literatura diferentes aspectos conservadores, não é possível exigir dela uma consciência tão refinada das questões de gênero já em 1930.

É preciso entender que "certos limites se deslocam mais do que outros, certas zonas resistem mais do que outras" (PERROT, 1998, p. 11). Deste modo, as movimentações de Rachel pelas fronteiras do gênero apresentam-se "como as figuras de um interminável balé" (p. 11). O fato de ousar escrever e eleger as mulheres como personagens constitutivas de sua imaginação literária é elemento suficiente para compreendê-la como alguém que rompeu com certas injunções do gênero. Sua escrita é uma recusa às clivagens de gênero em circulação pelo Brasil na década de 1930.

Rachel desde muito jovem escreveu e publicou poemas e crônicas. Com apenas 18 anos, Rachel criara diferentes pseudônimos: Rita de Queluz, Maria Rosalinda, Inocência, Ignez e Zé de Guignol. Esses "escritores fictícios" a permitiam publicar poesias, crônicas e opiniões em jornais do Ceará, sem que fosse facilmente identificada.

Em 18 de março de 1928, *O Ceará* trouxe nota indicando ser Rita de Queluz quem dirigiria e coordenaria a sessão "Jazz Band" do impresso. Esta era uma sessão literária que durante longo tempo o jornal mantivera em suas páginas "abrilhantada pela colaboração das mais encantadoras e admiradas penas do nosso meio beletrista [...]. A sua orientação está a cargo da inteligente e scintillante [sic] Rachel de Queiroz (Rita de Queluz), um dos mais promissores talentos femininos da geração nova"[32].

Em 1928, a sessão "*Jazz Band*" trazia o comentário de Rachel/Rita a respeito do uso de pseudônimos pelas mulheres escritoras, do exercício literário e da ousadia da escrita de autoria feminina:

> Li, já faz algum tempo, um escripto [sic] de uma moçoila que não teria talvez dezessete annos [sic]. Fala-nos de seu passado e faz desfilar ante os olhos pasmos de quem a lê o seu primeiro amor, o segundo, o terceiro, o quarto, que é seguido por um etc. abrangedor e significativo...
> Imagine-se o que não contará essa moça quando tiver para campo de reminiscências amorosas um longo passado de trinta annos! [sic] Talvez leve vantagem às divorciadas com que Roma escandalizou o mundo...
> Felizmente, creio que o numero de amores, já tão crescido para idade tão pouca, não passa de ficção literária, um mero true para obter effeito... [sic]
> A's vezes, vê-se na rua uma mocinha seria, vestida de branco, ar ingênuo de "Filha de Maria". Pergunta-se a alguém quem é.
> "É" fulana, uma menina muito inteligente, etc. etc. Collabora [sic] em "Verdes Mares".

32 SOB A DIRECÇÃO [SIC] DO TALENTO PRIMOROSO DE RITA DE QUELUZ VAE [SIC] SER RESTAURADO O "JAZ BAND" DO "O CEARA". O CEARA, FORTALEZA, ANO III, N.º 331, 18 MAR. 1928, P. 7.

ISBN 978-85-64124-60-8

> A gente se interessa.
> Folheia a revista indicada a cata do pseudonymo [sic] que nos foi complacentemente ensinado, Prompto [sic]. [...].
> Querem escrever?
> Porque não compreendiam receitas de doces,
> Ou não fazem a tradução das legendas de "La Conquete" ou de "Ouvrages des dames o desespero das pobres costureiras que não tiveram a ensinal-as [sic] a língua gaulesa de uma freira de Sion?...
> Os maridos affluirão [sic] aos cardumes, confiantes, encantados, mãos estendidas para as algemas da pretoria...
> Vistes bem que não é de vós que fallo [sic], ó mulheres de talento da minha terra?
> Procuro desimpedir-vos o caminho da multidão de medíocres que o congestiona, e da qual eu me sinto parte... [...].[33]

O papel que a leva a tudo encaminhou Rachel para fora da esfera privada. A princípio, sob o véu dos pseudônimos, ela conseguiu ainda muito jovem fazer com que suas opiniões e convicções escapassem para fora da folha em branco, tomando lugar na esfera pública. Sua escrita produziu a ponte entre as esferas e tornou possível seu trânsito por temas característicos do contexto político, social e econômico em que se inseria. Evidencia os gigantescos investimentos promovidos por Rachel e outras autoras no intuito de obter uma chance literária e tornar protagonistas da cena intelectual, construindo, nesses moldes, uma vida de artista na contramão - à margem das posições ao alcance dos homens - e problematizando a "amadora condição feminina" ou o *script* a elas pré-determinado (MICELI, 2005).

PAPÉIS DE MULHERES: LITERATURA COMO RESISTÊNCIA

Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza, Ceará, em 17 de novembro de 1910. Filha de Clotilde Franklin de Queiroz e Daniel de Queiroz, Rachel teve, conforme apontou Heloisa Buarque de Hollanda, uma "vida itinerante". (QUEIROZ, 1967; QUEIROZ, 2004; HOLLANDA, 2004). Durante a infância "dividiu-se num ir e vir entre a cidade e o campo, entre Quixadá e a Fazenda do Junco" (HOLLANDA, 2004, p. 287) e, após o casamento, acompanhou o marido em suas muitas transferências.

Em reportagem publicada no dia 31 de julho de 1941, o jornal Diretrizes afirmou que após seu casamento com o intelectual e funcionário do Banco do Brasil, José Auto, que Rachel deu início a uma "vida nômade, pois tendo de acompanhar o marido nas suas diversas transferências, andou de cima para baixo"34. Contudo é preciso considerar que esses deslocamentos não anularam a trajetória literária, plasmada no trânsito entre os mais variados lugares e regiões do Brasil.

Em sua infância e adolescência, Rachel viveu no Ceará, no Rio de Janeiro e em Belém do Pará. Embora todo este trânsito tenha se tornado parte constitutiva de sua trajetória, é a fuga da Fazendo do Junco, em 1915, que influenciou sua obra literária. Foram das memórias dos retirantes e fugitivos da grande seca deste ano que a "menina adolescente, [portadora] de uma imaginação larga, um poder de síntese admirável, um estilo forte e experimentado"35, teceu O Quinze, obra muito festejada e bastante polêmica por ser fruto da "imaginação literária" de uma

33 CHRONICAS.... O CEARA, FORTALEZA, ANO III, N.º 843, 1 ABR. 1928, P. 4.
34 RACHEL DE QUEIROZ. DIRETRIZES, REVISTA SEMANAL, RIO DE JANEIRO, ANO IV, N.º 58, 31 JUL. 1941, P. 5.
35 IDEM.

ISBN 978-85-64124-60-8

mulher. (TELLES, 2012) Com a publicação do romance, seguido do prêmio Graça Aranha em 1931, Rachel de Queiroz viu seu nome ser projetado e "espalhado por todo o Brasil, analisado e aceito pela crítica mais exigente"36.

Apontamos a necessidade de observar esta "aceitação" com certo cuidado. Embora O Quinze tenha sido muito bem recebido pela crítica, sua "aceitação" não blindou a autora dos efeitos da dominação masculina: subalternização, desprezo e misoginia. Como o espaço literário e intelectual era/é caracterizado pelo sexo masculino e que se responsabiliza "pela formação de cânones literários [costumeiramente excludentes da] mulher como produtora de cultura" (DUARTE, 1998, p. 128), Rachel precisou elaborar estratégias para contornar a misoginia e a violência simbólica que pairava sobre o ambiente intelectual brasileiro de fins da República Velha (SOIHET, 1989).

A violência simbólica foi elemento constitutivo de sua trajetória intelectual e profissional. Em diferentes momentos, Rachel utilizou sua escrita, muito caracterizada por personagens do sexo feminino, fortes, duras e ríspidas, como um mecanismo de resistência aos conflitos de gênero, resultantes de sua entrada em um espaço convencionalmente representado pelo protagonismo masculino (DUARTE, 1998). Sua imaginação literária e seus personagens "convivem com o empenho em abalar a ordem falocêntrica, agravada entre nós pelos ecos ideológicos oriundos da casa grande e das muitas senzalas" (ASSIS DUARTE, 2005, p. 110).

Rachel de Queiroz foi vítima da crítica literária masculina inúmeras vezes. E esta crítica em grande parte utilizou, como mecanismo de invalidação de sua literatura, a dúvida e a crença de que as mulheres não eram capazes de abstrair sua intelectualidade. Nesse aspecto, a conquista de Rachel significou uma exceção, pois ler, escrever e pensar não era encarado como uma atividade feminina. Quando as mulheres tentavam exercitar a escrita, se chocavam com diferentes obstáculos, uma vez que ao "se contemplarem no espelho, o que viam eram imagens-máscaras que os textos de homens desenharam para elas" (TELLES, 2012, p. 62).

Para muitos, O Quinze tratava-se de livro produzido por homem. Um dos exemplos mais clássicos da desconfiança masculina é a dúvida levantada por Graciliano Ramos e que mesmo diante da fotografia de Rachel insistiu em atribuir o romance ao "sexo barbado". (HOLLANDA, 2004; GUERELLUS, 2011). Porém é possível observar estas desconfianças em outras publicações. Em 2 de agosto de 1930, na sessão "Balcão Florido", a revista Fon-Fon publicou o texto "Letras femininas". Nessa matéria foi exibidaa fotografia de Rachel de Queiroz e um texto comentando a obra combinando-a a alguns elementos constitutivos de sua trajetória. O documento deixou evidente o alarde e a surpresa que causou Rachel de Queiroz, "aos dezenove annos, [sic] idade em que a mulher, geralmente não gosta de pensar" ter escrito e publicado O Quinze, "um livro de sensibilidade e observação, profundo e forte, singelo e amargo como todos os dramas angustiantes da vida"37.

Segundo a revista, tal fato fora encarado com certo exotismo e excentricidade, pois, não eram comuns mulheres jovens se preocuparem com a reflexão e a intelectualidade. Era preciso considerar que "escrever um bom romance é ainda mais difficil [sic]". A matéria concluiu que ninguém seria "capaz de acreditar que [O Quinze fosse] escripto [sic] por uma jovem que não [contava] ainda vinte anos". Porque se tratava, "com effeito [sic], de uma obra digna do successo [sic] com que, certamente, a consagrará a opinião de todo o Brasil que lê e sabe apreciar devidamente os bons livros"38. A imagem de que a "obra digna de successo [sic]" não poderia ter sido escrita por uma mulher remetia à ideia de que às mulheres cabia apenas se enveredar timidamente pelo universo da poesia, por textos romanceados e/ou "aguados".

36RACHEL DE QUEIROZ. DIRETRIZES, REVISTA SEMANAL, RIO DE JANEIRO, ANO IV, N.º 58, 31 JUL. 1941, P. 5.
37BALCÃO FLORIDO. LETRAS FEMININAS. FON-FON, RIO DE JANEIRO, ANO XXIV, N.º 31, 2 AGO. 1930, P. 38.
38IDEM.

ISBN 978-85-64124-60-8

Rachel, mesmo iluminada pelos holofotes de câmeras e pelo assédio da imprensa, não teve sua produção plenamente considerada. Apesar de festejada entre alguns escritores brasileiros de sua época, havia um comentário ou outro questionando sua capacidade intelectual e até a sua sexualidade.

O fato de ser mulher era razão suficiente para duvidarem de sua capacidade intelectual em imaginar personagens que colocariam em xeque a virilidade masculina. Sobre isto, Durval Muniz apontou que o processo de virilização das mulheres foi acompanhado da sensação de "enfraquecimento dos homens, que não foram capazes mais de atualizar os antigos modelos de comportamento masculino, contribuindo para a ruína das famílias e das propriedades" (2001, p. 97). Talvez esteja ai parte do medo que o trabalho intelectual e pensamento político de Rachel provocaram entre muitos homens.

Utilizando personagens e se comportando de forma pouco convencional ao seu sexo, Rachel demonstrou "como o gênero opera inexoravelmente até no mais abstrato e no menos representativo dos trabalhos e nos padrões aplicados para julgá-los" (SMITH, 2003, p. 19). Em suma: sua imaginação literária legou papéis que noticiam e denunciam os silêncios da história: as mulheres. As "mulheres de papel" tecidas por Rachel contam uma versão que a história e suas políticas pretenderam manter trancadas nos quartos e alcovas. Sem seus registros, essas mulheres continuariam "anarquivadas" (DUARTE, 2007) e dispersas em um universo de memórias inabitadas.

Em suas memórias, colhidas e editadas pela irmã Maria Luiza de Queiroz, Rachel contou como sua formação intelectual havia sido influenciada pela mãe e pelo pai. Segundo a escritora, essa influência a havia ajudado a exercer, ainda muito jovem, diferentes papéis: professora, escritora, jornalista, tradutora, intelectual e mulher atuante e influente, pelo menos no Ceará.

A visibilidade que O Quinze recebeu após sua segunda edição e premiação foi crucial em sua trajetória. A recepção favorável do livro converteu-se em uma de suas credenciais mais importantes, responsável, inclusive, por lhe permitir figurar entre grupos literários fortemente caracterizados pelo protagonismo masculino.

Rachel era a única mulher que integrava o denominado "romance de 1930", composto por José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Érico Veríssimo e Jorge Amado. Temos a impressão de que seu cuidado na composição da trama de O Quinze, somado as mais variadas publicações e seu comportamento um tanto "diferenciado" para aquilo que se convencionou entender como "conduta feminina" do período, ofereceu-lhe condições para operar, no jogo de gênero, diferentes estratégias e táticas.

Pelo que nos legou, por suas experiências e por sua predisposição em atuar como jornalista profissional, ingressar no mundo da política, militar no Partido Comunista e participar do movimento trotskista (GUERELLUS, 2011) podemos reconhecê-la como uma "exceção", ainda que obedecesse a certas "regras" ditadas por injunções de gênero. Regras estas que vão aparecer ao longo de sua trajetória quando se negou a reconhecer os feminismos ou no momento em que apoiou a ditadura militar em 1964 (GUERELLUS, 2011).

Embora fosse uma exceção, uma mulher "diferenciada", Rachel não acreditava no feminismo, muito pelo contrário, afirmava ter "horror das feministas; [pois] só chamavam-na de machista. [Ela achava] o feminismo um movimento mal orientado. Por isso, sempre [tomou] providências para não servir de estandarte para ele" (QUEIROZ, 1997, p. 26). Mesmo assim sua relação com as sufragistas já vinha sendo especulada como mecanismo para desprestigiá-la desde os anos 1920.

Em matéria de 30 de março de 1928, Rachel foi evocada como "sufragista" de forma que tal atitude representasse desprestigio a "mulher honrada" (SOIHET, 1989). A condução das relações de Rachel ao comunismo e ao sufrágio caminhava de modo que ofendessem a honra

ISBN 978-85-64124-60-8

sexual das mulheres militantes (SOIHET, 2013). Seu comportamento era danoso "a autoridade moral da Igreja e do Estado, a inviolabilidade e a reputação pública da família, a autoridade paterna privada, a integridade individual ou o patrimônio familiar" (CAULFIELD, 2000, p. 59). É por esta razão que uma carta contrária às suas publicações no jornal O Ceará fora remetida ao seu pai:

> Na secção A's Quintas, do O Nordeste de hontem [sic], um pae [sic] depois de aconselhar sua filha a não ler as revistas cariocas, diz o seguinte:
> - Mas papae [sic] acha que uma revista elegante do Rio seja capaz de causar grandes males?
> - Grandes e muitos. A má leitura é de uma nocividade fulminante. Muitos jovens que ahi [sic] andam hoje escandalizando o próximo não foram aprender muito longe os seus modos. Quer uma prova? Ahi [sic] está a literata Rita de Queluz. [...]
> - Tornou-se, então, bolchevista?
> - Ou bolchevista ou sufragista, ou o que seja, o certo é que esta fazendo destempero em literatura, sacrificando a formosura da sua alma, que é a formosura mais linda da mulher. Si assim age com o intuito de se mostrar, maior ainda o desastre. Para a mulher sobressair-se nas lides literarias [sic] o terreno é amplo e ella [sic], si tem talento, se pode jazer notada sem precisar de recorrer aos processos repugnantes do atheismo [sic] e do combate às crenças catholicas [sic].[39]

Tal critica havia sido produzida pelo jornal católico O Nordeste, uma oposição de O Ceará. Como as lideranças políticas e oligárquicas se opunham ao controle católico sobre a população, era bastante comum explodir conflitos do gênero que tentavam impedir, por exemplo, as mulheres de "sair" para exercer suas influências junto às portas do poder (PERROT, 2005). Em suas memórias, Rachel lembrou como se organizou o conflito e de que forma seu pai se comportou diante da referida oposição à sua atividade literária.

Enquanto O Nordeste tecia críticas a família que autorizava "uma jovem pura" escrever para "O Condenado", (como chamavam O Ceara), seu editor Ibiapina escreveu ao pai de Rachel explicando que, a fim de protegê-la das "maledicências", não publicaria mais nenhum texto assinado pela jovem ou por seus pseudônimos. A reação de Daniel, pai de Rachel, foi rápida. "Do Junco, respondeu que não, estava tudo bem, e se O Nordeste continuasse a falar mal, podia deixar com ele" (QUEIROZ, 2004, p. 31).

Autorizada a escrever, Rachel seguiu publicando seus poemas e crônicas e logo espraiou sua produção para outros jornais da região. A persistência em escrever e publicar reforçou ainda mais seu caráter emancipado e liberalizado. Rachel persistiu fortemente atrelada à emancipação e sua obra continuou inspirando medo, insegurança e irritação nos leitores pouco tolerantes à mulher que lhes afigurava.

Em investigação sobre a obra de Rachel, Osmar Pereira Oliva (2014) apontou uma chave de análise para a atividade intelectual da escritora, para suas personagens e para o silêncio da crítica no que tangencia sua obra. Segundo o estudioso, as personagens de Rachel "rompem com o modelo tradicional e patriarcal de família e escolhem um modo de vida divergente do que é comumente aceito na sociedade brasileira do início do século XX". Porém, toda a "liberdade de escolha e poder de decisão não é suficiente para garantir a felicidade para nenhuma delas, o que nos conduz à seguinte reflexão: de que valem o feminismo e o socialismo se a mulher continua infeliz?" (p. 414). De certa forma, Osmar Oliva perseguiu a interpretação de Heloisa

39 GROSSERIAS INÉDITAS NA IMPRENSA CEARENSE. O CEARÁ, FORTALEZA, ANO III, N.º 841, 30 MAR. 1928, P. 1.

ISBN 978-85-64124-60-8

Buarque de Hollanda (2002) que destacou ter sido Rachel menosprezada pela crítica por conta do medo que sentiam dela, de seu posicionamento emancipado, de sua imaginação literária e de suas personagens muito contrárias às regras do gênero e da dominação masculina.

Conforme informações encontradas nos jornais O Ceará (1928), A Esquerda (1928), A Razão (1929) e na revista O Cruzeiro (1957), Rachel utilizou por algum tempo uma variedade de pseudônimos. "Rita de Queluz", utilizado para publicar seus primeiros escritos, aguçou nossa atenção, por serem suas iniciais "R" e "Q" quase um anagrama de seu nome. Tal coincidência nos estimulava perguntar: já teria Rachel consciência de seu talento? Já previra ser adiante uma das escritoras mais celebradas do Brasil, ou tinha dimensão de sua visibilidade in tempore?

MULHERES DE PAPEL: A RESISTÊNCIA NA LITERATURA

"Peregrino talento joven [sic] e culta, Rita de Queluz merece dignamente a admiração de todo o nosso meio. [...] Não estando no tempo inquisitorial, vivemos um regime de liberdade de crenças em que, portanto, o intellectual [sic] pode e deve ter o direito de externar as suas opiniões."[40] Com esse pensamento, um grupo de intelectuais cearenses assinou um manifesto em defesa dos posicionamentos de Rachel de Queiroz / Rita de Queluz na imprensa dos anos 1920. Doze homens emprestavam sua assinatura para defender não apenas a liberdade de expressão daquela cujo direito estava sendo ameaçado, mas a liberdade de gênero.

Segundo Michelle Perrot (2005), mulheres muito "ativas" e atuantes assustavam os homens. Sobre isto, a historiadora apontou que o protagonismo feminino, a saída delas para trabalhar, manejar máquinas, desempenhar funções naturalizadas como masculinas, colocava em xeque a "virilidade" masculina. O discurso da "virilidade" era o "discurso sobre a natureza feminina" (p. 225). Mulheres que contrariavam esta ordem, as naturalizações e injunções do sexo, provocavam medo e insegurança e, por esta razão, eram combatidas, apagadas e silenciadas na genealogia dos escritores dignos de crédito. Não por acaso, Rachel de Queiroz reconhecia a literatura como uma atitude de revanche:

> 'E ignorando a ocasião da estranha empresa pasma da turba feminil'. Santa Rita Durão: 'Caramuru'. [...]
> Vem de longa data – Narcisa Amalia, Francisca Julia, Julia Lopes de Almeida bem o attestam [sic] – o pendor das brasileiras para as bellas [sic] letras. [...]
> Dado, pois, o caracter [sic] inteiramente infenso, dos nossos troncos ethnicos [sic] a toda e qualquer relleidade [sic] literária, só se explica a inclinação do brasileiro para os exercícios intelectuais, por um extraordinário fenômeno de revanche.
> Temos de exibir literatura com abundancia e qualidade suficiente [sic] para desmentir a desoldora [sic] fama de escuridão mental de nossos avós, ou relega-la ao canto escuro onde se somem todas as pequeninas misérias da humanidade...[41]

Nesse aspecto, compreendemos que a trajetória de Rachel, sua profissionalização, suas ações, suas personagens e o ato bastante subversivo da escrita feminina afrontaram o cenário masculino no qual se inseria. Suas personagens pareciam ser uma representação do que a

40 AS GROSSERIAS DO ÓRGÃO CATHOLICO PROVOCAM PROTESTO. O CEARA, FORTALEZA, ANO III, N.º 843, 1 ABR. 1928, P. 10.

41CHRONICAS... O CEARA, FORTALEZA, 1 ABR. 1928, P. 4.

ISBN 978-85-64124-60-8

própria escritora tomara como posicionamento feminino. Não falamos aqui de uma "virilização" ou "masculinização" de suas personagens e nem mesmo da escritora. Era uma mulher que tomara para si o desejo de exteriorizar outras experiências, de viver a vida do modo como escolhera, mesmo que isto contrariasse a ordem ditada por um mundo conjugado no masculino.

Conforme sublinhou o jornal A Razão, em 22 de maio de 1929, um grupo de mulheres intelectuais se despontava no Ceará, representado pelas escritoras Adília de Albuquerque Moraes, Suzana de Alencar Guimarães, Adelaide e Judith Amaral, Alba Valdez, Henriqueta Galeno, Elvira Pinho, Maria Cavalcante, Stella Rubens Monte e Rachel de Queiroz.42 Esse fato atesta que Rachel encontrou um cenário mais favorável a expressão literária de autoria feminina e, desde muito jovem, soube mobilizar os trunfos em busca de sua profissionalização, embora ainda enfrentando muitos percalços, segundo relatou a escritora Adília Moraes:

> Quando attendendo [sic] á nímia gentileza do illustre [sic] Diretor d'esta folha, assumimos, desde o inicio, a direção de sua pagina litteraria [sic], era desejo nosso que fosse ella [sic], em sua mór [sic] parte, colaborada pelo elemento feminil.
> Matinas verias, impediram-nos de realizar esta aspiração, logo em começo. – Há grande desanimo entre as intelectuaes [sic] conterrâneas: - a indifferença [sic] d'uns a ironia de outros, o descaso de terceiros, diminuem e represam os surtos de intelligencia [sic], que, bafejados por uma orientação segura, se encaminhariam para nobres e profícuos fins.
> Foi procurando despertal-as [sic] do letargo em que entorpecem os brilhos do espirito, que nos propusemos a visital-as [sic], a todas convidando-as a erguerem suas vozes que não podem calar-se n'uma epocha [sic] em que, de sul a norte do Paiz [sic], nossas irmãs se agremiam para pugnar e vencer.
> Após trocarmos idéas [sic] com distinctissimas [sic] patrícias, já obtiveramos [sic] o apoio indispensável d'estes phenomenos [sic] de inteligência [sic] precoce que são Susana de Alencar e Rachel de Queiroz.[43]

Indisciplinada, Rachel não aceitou se calar ou mesmo ficar nas sombras da história. Em 1930, no mesmo mês em que publicou *O Quinze*, tornou-se membro fundadora da Academia de Letras do Ceará, agremiação literária que ostentava cinco mulheres entre seus quarenta sócios.[44] Todavia, frequentar espaços então interditos às mulheres era motivo para escândalos: "era um dos escândalos que eu causava em Fortaleza, mocinha, frequentando o café dos literatos. [...] Uma moça sozinha num meio quase que só de homens, alguns da minha idade, outros mais velhos". (Queiroz, 2004, p. 38)

Na mesma década, Rachel de Queiroz se mudou para Alagoas integrando a chamada "Roda de Maceió", composta por intelectuais como Aurélio Buarque de Hollanda, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. A independência que foi conquistando ao longo de sua trajetória reverberou em algumas mulheres representadas por sua imaginação literária, marcadas pela explicitação de uma memória no/do feminino e da conquista de uma voz pelas mulheres do sertão.

A partir do exame dos papéis que integram os acervos pessoais da escritora[45] centramos as análises em sua trajetória, na arquitetura de seus projetos literários e no modo como

42 A MENTALIDADE FEMININA CEARENSE. A RAZÃO, FORTALEZA, ANO I, N.º 61, 22 MAIO 1929, P. 2.
43 VALORES DESPREZADOS. A RAZÃO, FORTALEZA, ANO I, N.º 59, 19 MAIO 1929, P. 3.
44 ACADEMIA DE LETRAS DO CEARÁ. A RAZÃO, FORTALEZA, 11 JUN. 1930, P. 7.
45 O ACERVO PESSOAL DE RACHEL DE QUEIROZ ESTÁ ACOMODADO NO MEMORIAL RACHEL DE QUEIROZ, EM QUIXADÁ-CE, E NO INSTITUTO MOREIRA SALLES, NO RIO DE JANEIRO-RJ.

ISBN 978-85-64124-60-8

representou as mulheres sertanejas ao ponto de se tornarem tipos ideais. Dessa forma, visualizamos como a obra de Rachel desconstrói e afirma tensões tradutoras de configurações hierárquicas de poder a partir dos gestos de lembrança e esquecimento.

Para tanto, nos respaldamos na pista deixada por Heloísa Buarque de Hollanda (2002) quando destacou que as imagens femininas dos romances de Rachel de Queiroz são paradigmas de um Brasil arquetípico e familiar, tornando, de certo modo, uma voz dissonante ao realizar em seus escritos uma profunda identificação do universo feminino com o universo de um poder regional quase histórico.

Ainda sobre o universo feminino de Rachel, Lígia Chiappini (2002) apontou que seus livros tratam de mulheres, mesmo quando os protagonistas são homens. Nesse aspecto, demonstra como sua fortuna crítica tem destacado uma dupla particularidade em suas narrativas, da mulher associada à região e, por sua vez, à nação (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001; 2011). Aponta, assim, interessantes indagações em torno dos limites e possibilidades representadas pelas mulheres de Rachel e o modo como as construções de gênero se relacionariam com a construção da região, que Brasil se cobre e se descobre a partir do sertão e de que forma suas personagens perpassam outras vozes, presenças, quereres e poderes.

Nesses termos, as protagonistas de Rachel de Queiroz revelariam, no dizer de Maria de Lourdes Barbosa (1999), papéis, formas de ação, práticas de resistência, recusa, transgressão e sujeição, oferecendo um painel valioso do lugar do feminino em busca da sua realização pessoal. Analisando o perfil das personagens Conceição, Noemi, Guta, Dôra e Maria Moura, conclui que "as protagonistas avançam tentando encontrar explicações que dêem sentido a esse caminhar e, assim, vão repassando sua experiência às suas sucessoras" (p. 103).

Pensamos que ao eleger mulheres de forte personalidade e ao agir de forma bastante liberal, Rachel colocou o dedo na ferida mais profunda da dominação masculina. Ela apontou o "calcanhar de Aquiles" dos homens. Temendo a perda da virilidade e insatisfeitos com a possibilidade de atomização da identidade masculina em inumeráveis tipos de masculinidades, os homens reagiram contra diferentes manifestações femininas que tentavam questionar as políticas do gênero.

O protagonismo das mulheres incomodava e gerava diferentes problemas, pois "ainda que o 'homem' pudesse se passar por um sujeito humano neutro ou universal, o caso da 'mulher' é difícil de articular ou representar, porque sua diferença gera desunião e representa um desafio à coerência" (SCOTT, 2008, p. 99). Isto evidencia um sistema de dominação pautado em uma "norma masculina e universal" que ignora as demandas das mulheres e a própria capacidade de terem reconhecida sua individualidade. Nesse sentido, "as mulheres são o sexo que não é 'uno', mas múltiplo" (BUTLER, 2015, p. 31).

Esta multiplicidade de identidades foi apropriada por intelectuais e homens muito interessados em apagar as demandas das mulheres, ignorar suas agências, individualismos, identidades e torná-las impossíveis de serem representadas ou definidas enquanto sujeitos sociais, enquanto indivíduos pensantes. É pensando nisto que entendemos ter sido bastante assustador aos homens do círculo intelectual de Rachel observar seus diferentes papéis na esfera pública e a diversidade dos papéis de mulheres representados por suas personagens.

Nesse aspecto, além de ser uma mulher que em suas memórias reescreve os fatos sob a ótica do feminino, sua literatura também privilegia a vida de outras mulheres. Em outras palavras, seria uma escrita comprometida com os "silêncios" da história. (PERROT, 2005) Desse modo, compete aproximarmos das lições de Ligia Chiappini (2002) quando concluiu que seria interessante problematizar os limites e as possibilidades apresentadas pelas mulheres de Rachel a partir do exame das intersecções entre o constructo histórico-social de gênero e o constructo da região e da nação. Nesse sentido, sublinha que denota uma leitura singular na medida em que "suas heroínas saem do útero, da região e da casa grande para ganhar a rua, e mais que a

ISBN 978-85-64124-60-8

rua, a estrada, chegando às pensões das cidades, às suas escolas, lendo, estudando e escolhendo livremente parceiros e profissões." (p. 175)

A vida e obra de Rachel de Queiroz se mesclam, deslocando os diferentes papéis de mulheres no Brasil do início do século XX. As confidências depositadas nas folhas em branco contribuíram para a reinvenção de espaços de liberdade, dinamitando os diques de chances restritas da mulher no âmbito da criação literária e ampliando os repertórios sobre a diferença entre os sexos e entre o mesmo sexo. Talvez, por isso, ao rememorar os embates iniciais enfrentados em função de suas "mulheres de papel", a escritora tenha confidenciado: "Moça não podia ler cena de sexo. Não se usava, era um escândalo dos diabos. [...] Quando eu escrevi *João Miguel* foi uma mulher lá em casa dizer a mamãe: 'Clotilde, você não acha que *João Miguel* tem cenas muito cruas para Rachelzinha ter escrito?". Rachel de Queiroz concluiu suas memórias sublinhando a resposta de sua mãe: "Pois é, se não fosse ela que tivesse escrito essas cenas eu não deixava que ela lesse...' Mamãe falou de gozação, mas a mulher saiu muito consolada". (QUEIROZ, 2004, p. 35)

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **Limites do mando, limites do mundo: a relação entre identidades de gênero e identidades espaciais no nordeste do começo do século**. *História: questões e debates,* Universidade Federal do Paraná, n.º 34, 2001.

ASSIS DUARTE, Eduardo. **Classe e gênero no romance de Rachel de Queiroz**. *In*: DUARTE, Eduardo Assis. *Literatura, política, identidades:* ensaios. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

BARBOSA, Maria de Lourdes Leite. ***Protagonistas de Rachel de Queiroz*: caminhos e descaminhos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

BUTLER, Judith. ***Problemas de gênero:* feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015

CAULFIELD, Sueann. ***Em defesa da honra:* moralidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000.

CHAGAS, Mario de Souza**. *Imaginação museal*: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

CHIAPPINI, Lígia. **Rachel de Queiroz: invenção do Nordeste e muito mais**. *In*: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil*: identidades e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002.

DUARTE, Constância Lima. **A história literária das mulheres, um caso a pensar**. *Revista Miscelânea,* Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", v. 3, 1998.

DUARTE, Constância Lima. **Arquivo de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada**. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,* Universidade de Brasília, n.º 30, 2007.

GUERELLUS, Natália de Santanna. ***Rachel de Queiroz:* regra e exceção**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **As crônicas de Rachel de Queiroz**. *In*: COUTINHO, Fernanda (Org.). *Rachel de Queiroz*: uma escrita no tempo. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. ***Biografia***. *In*: QUEIROZ, Rachel de. *Melhores crônicas de Rachel de Queiroz*. São Paulo: Global, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **O *éthos* Rachel**. *Cadernos de Literatura Brasileira.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.º 4, 2002.

LACERDA, Lilian de. ***Álbum de leitura:* memória de vida, histórias de leitores**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MICELI, Sérgio. **Relegação social e chance literária**. *In*: ELEOTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance*: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos – 1890-1930. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

OLIVA, Osmar Pereira. **Rachel de Queiroz e o romance de 30: ressonâncias do socialismo e do feminismo.** *Cadernos Pagu,* Universidade Estadual de Campinas, n.º 43, 2014.

PERROT, Michelle. ***Mulheres públicas***. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PERROT, Michelle. ***As mulheres ou os silêncios da história****.* Bauru, SP: Edusc, 2005.

QUEIROZ, Rachel de. **A mulher de Lampião**. *In*: FERREIRA, Vera; ARAUJO, Germana Gonçalves de (Org.). *Bonita Maria do Capitão:* centenário de Maria Bonita 1911-2011. Salvador; EDUNEB, 2011.

QUEIROZ, Rachel de. ***Cadernos de Literatura Brasileira,*** nº 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

QUEIROZ, Rachel de. ***O quinze***. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

QUEIROZ, Rachel de. ***Melhores crônicas de Rachel de Queiroz***. São Paulo: Global, 2004.

QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luíza de. ***Tantos anos***. São Paulo: Arx, 2004.

SCOTT, Joan Wallach. ***Género e historia****.* México: FCE, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

SMITH, Bonnie G. ***Gênero e História:* homens, mulheres e a prática histórica***.* Bauru, SP: EDUSC, 2003.

SOIHET, Rachel. ***Condição feminina e formas de violência:* mulheres pobres e ordem urbana**, 1890-1920. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SOIHET, Rachel. ***Feminismos e antifeminismos*: mulheres e suas lutas pela conquista da cidadã plena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

TELLES, Norma. ***Encantações:* escritoras e imaginação literária no Brasil**, século XIX. São Paulo: Intermeios, 2012.

ISBN 978-85-64124-60-8

O PÁSSARO VOA E A POESIA ECOA: UM ESTUDO SOBRE O SILENCIAMENTO DA POESIA ERÓTICA DE GILKA MACHADO

Carla GUIMARÃES (UnB)
E-mail: carlacristinabrasil@gmail.com
Thais SILVA (UnB)
E-mail: thaisdasilva.unb@gmail.com

RESUMO

Neste trabalho trataremos o silenciamento da poesia erótica feminina do início do século XX, através da análise de poemas de Gilka Machado que trazem como foco a temática da mulher e sua relação com a natureza. Gilka, mulher negra de origem pobre, foi a primeira a publicar poesia erótica no Brasil. Ela escreveu o erótico porque queria liberdade e, para tanto, fez de sua poesia adubo, com o objetivo de ampliar e dar visibilidade a representatividade feminina, em seu século. Por isso, "negava mordaças à sua escrita, à sua arte", diz Jamyle Rkain, organizadora da edição "O corpo feminino, os anseios e o gozo da mulher eram ferramentas de libertação para ela na escrita". Se hoje o cenário da poesia erótica escrita por mulheres cresce consideravelmente, cabe proclamarmos a importância que Gilka exerceu na difusão desse tipo de poesia, já nas primeiras décadas do século XX. Para tanto, partiremos do conceito de erótico proposto por Georges Bataille (1987) e dos estudos feministas de Angélica Soares (2000) para trabalharmos a representação da cena erótica tendo a mulher como sujeito protagonista, promovendo uma desconstrução estereotipada do feminino e masculino, além de uma ruptura da ideologia falocêntrica.

***PALAVRAS-CHAVE**: GILKA MACHADO; POESIA ERÓTICA; FEMININO.*

INTRODUÇÃO

O silenciamento da poesia erótica feminina do início do século XX, na poesia de Gilka Machado é o objetivo principal deste trabalho. Para tanto, nos concentraremos nas análises de dois poemas que trazem como foco a temática da mulher e sua relação com a natureza. Por meio dos poemas, apresentaremos de que modo a construção do elemento erótico na poesia de Gilda está associada aos elementos naturais, espaço onde a mulher projetará todas as suas ânsias e angústias em face de uma sociedade que a silencia, seja nos aspectos políticos, morais ou sexuais.

Nos cinco livros que publicou – Cristais partidos (1916), Estados da alma (1917), Mulher nua (1922), Meu glorioso pecado (1928) e Sublimação (1938) é possível ver o aflorar dos contornos de uma poesia simbolista, que carregava em si uma construção personalíssima. Demonstrando em seu percurso através de sua poesia, questões que vão muito além dos parâmetros estéticos do texto, mas, nos apresentam seu lugar enquanto mulher engajada em questões políticas e sociais de sua contemporaneidade. E, a partir desses elementos, podemos identificar que a representação do feminino, em sua obra, perpassa todos esses espaços e nos apresenta uma poesia vibrante.

Contudo, apesar da excelência de sua poesia e do reconhecimento dos seus pares na época, como Jorge Amado que declarou apoio a candidatura da poetisa, na Academia Brasileira

ISBN 978-85-64124-60-8

de Letras, após a modificação do regimento que a partir de então permitiria a eleição de mulheres. Ela rejeitou, e com isso seu o nome foi perdendo força ao longo dos anos, muitas vezes estando à parte da tradição do cânone, ou, quando muito, presente nas notas de rodapé dos compêndios de literatura brasileira. Quando lembrada, seu nome associa-se à poesia erótica, excluindo toda a amplitude de sua obra:

> Estreei nas letras vencendo um concurso literário num jornal, A Imprensa, dirigido por José do Patrocínio Filho. Logo depois, um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido elaborados por uma matrona imoral (...). Aquela primeira crítica surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos (MACHADO, 1978, p. IX).

E é por essa associação que trazemos alguns questionamentos que pretendemos desenvolver neste trabalho são eles: qual seria a razão do apagamento de Gilka no cânone? Seria possível uma escritora trabalhar com o erotismo na sua poética em pleno século XX? E como o conceito de erotismo é construído em sua obra? Dividiremos essas questões em dois momentos, primeiramente trabalharemos com a questão do cânone e o lugar de Gilka Machado, e em um segundo momento a partir das análises dos poemas supracitados desenvolveremos os conceitos que envolvem a poesia erótica na obra de Gilka.

GILKA MACHADO E O CÂNONE: O SILENCIAMENTO DA MULHER NA LITERATURA

Começaremos este trabalho com uma antiga explanação, que ainda se encontra no centro das discussões acadêmicas, o cânone. Apresentaremos aqui alguns questionamentos sobre seu papel na literatura contemporânea, pois, entendemos que se faz necessário trabalhar e repensar em que medida evidenciamos, principalmente, na literatura contemporânea um espelho dos cânones e de que forma essa reflexão prejudica autoras como, Gilka Machado.

É importante ressaltar que se no nosso cânone não é possível encontrar referências femininas de destaque, assim como são com as referências masculinas, repensar de que forma essa ausência impactará no trabalho dessas novas mulheres, a dizer as da literatura contemporânea, é um dos nossos objetivos, neste trabalho, uma vez que as mesmas não encontram modelos para se basear.

Iniciaremos nosso percurso, não falando do cânone mas apresentando o quanto o desenvolvimento da poesia feminina do início do século 20 acaba por mostrar sua forca justamente alguns anos depois com o ápice do movimento feminista no Brasil, a partir dos anos 70.

A organização dos movimentos das mulheres mostra seus efeitos a partir da redemocratização do país, principalmente, com a do voto democrático em 1985. E com eles as pesquisas entre gênero e literatura, mesmo que com bastante resistência em algumas universidades. Apesar disso, desde meados dos anos 1980 é possível verificar o crescente número de estudos sobre o assunto “tendência arqueológica – ou seja, o trabalho de recuperação de atores e dados históricos silenciados pela literatura canônica (...)”. (HOLLANDA, 2003, p. 18).

ISBN 978-85-64124-60-8

Com isso nós temos o movimento que irá influenciar a recepção, ainda que tardia, das obras de Gilka que é desenvolvimento do movimento feminista e, portanto, no afastamento do cânone. Para Castro (1997, p. 10), o feminismo deve reafirmar-se como "[...] um movimento social que se originou da ousadia libertária, contra cânones, reivindicando a materialização no imediato de utopias, o investimento em desidentificações – identificações".

Dessa forma, identificamos que conforme já apresentado, apesar do eco contrário a escrita feminina provocada pela ausência ou desprestigio do olhar do cânone para a mulher na literatura, o impacto de muitas escritoras, principalmente, do início do século XX , será retomado pelo movimento feminista.

No caso, de Gilka e sua poesia erótica será importantíssimo, pois, uma vez que no debate literário a questão do gosto e da argumentação estética salutarmente refutem unanimidades ou consensos, no que tange o gênero erótico há diversos preconceitos que acabam por diminuir o papel de algumas escritoras que optam por escrevê-las.

Por fim, acreditamos que a forma mais eficaz de contribuirmos para evitar essas distorções é lermos os textos produzidos por mulheres a partir de suas singularidades temáticas e estéticas, buscando nessa literatura o diálogo entre linguagem, inovação e experiência histórica que caracteriza toda obra.

POESIA ERÓTICA E O ECOFEMINISMO

Neste momento, trabalharemos com as bases que apresentam a importância deste projeto, ou seja, o erótico e o ecofeminismo. Ambos conceitos serão desenvolvidos de maneira que consigamos construir o elo entre os mesmos na poesia de Gilka Machado. Ademais, faz-se necessário demonstrarmos do lugar que partimos para análise da obra de nossa autora.

Dessa forma, iniciaremos nosso estudo partindo da conceituação proposta pelo escritor Georges Bataille ao conceito de erotismo. Para ele, o termo se configura como o "desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco" (BATAILLE, 1987, p. 21).

Bataille aponta o princípio do erotismo como parte interior da vida do homem, se diferindo da sexualidade animal no que tange a consciência do homem. No erotismo, o homem coloca o seu ser em questão. Nem toda atividade sexual humana se constitui como erótica, ela o é quando não se coloca como um simples impulso natural ou destinado ao fim único da reprodução. O autor ainda acrescenta que:

> O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. O erotismo dos corações é mais livre. Ele se separa, na aparência, na materialidade do erotismo dos corpos, mas dele procede, não passando, com frequência, de um seu aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes. Ele pode se desligar inteiramente daquele, mas isto são exceções, justificadas pela grande diversidade dos seres humanos. (BATAILLE, 1987, p. 10)

Uma vez que o erotismo surge como uma característica que valoriza a interioridade humana, e torna-se um meio de questionamento, pois rompe com uma ideia de isolamento do

ISBN 978-85-64124-60-8

ser, é plausível afirmar que a literatura erótica traz uma reflexão válida de construção identitária e de redimensionamento das relações sociais.

A afirmação dada por Baitelles de que o erotismo traz consigo um traço de desequilíbrio ou uma perca do sujeito no ato de refletir, traduz na poesia erótica de Gilka Machado o próprio desequilíbrio das relações entre homens e mulheres fixados pela moral sexual, ditada muitas vezes pela perspectiva, cristã e pelo patriarcalismo.

Analisemos, portanto, a poesia46 de Gilka a fim de elucidarmos melhor as colocações propostas

No poema "Ânsia azul", Gilka expõe sua qualidade de poeta simbolista. Em um poema permeado por uma atmosfera de delírio, o eu-lírico, uma mulher, anseia sua tomada de fala para cantar as belezas da natureza "quem dera que, numa ode,/como numa redôma, / eu pudesse contêr o intangivel thezouro/ da vossa luz, da vossa côr, do vosso arôma!".

A sinestesia se faz presente para evocar a sensação de bem-estar no convívio do natural. Luzes, cores, perfumes, zumbidos promovem o prazer deveras místico que a natureza proporciona " ao vêr a Natureza toda em festa, do seu pagode abrir as portas, par em par, o meu sêr se manifesta/ desejos de cantar, de vibrar, de gosar!". Esta se torna uma Deusa na visão do eu-lírico, um templo de adoração.

Na idealização do contato com a natureza, o corpo atinge o sublime. Consegue alçar voos, numa analogia de liberdade à figura do pássaro "Aves/ Quem me déra têr azas, para acima pairar das cousas rasas/ das podridões terrenas". Se na efabulação do natural o pássaro ganha asas, no plano físico do eu-lírico, o pássaro encontra-se enjaulado, engendrado. O espaço de liberdade da natureza é uma antítese à condição de aprisionamento do corpo de mulher "Ai! Antes pedra sêr, insecto, verme ou planta, / do que existir trazendo a forma de Mulher!", que rejeita a sua máscara social, tida como uma fantasia de vestal.

É interessante que no poema predomina a figura sublime da manhã, numa conjetura, podemos associar essa hora do dia ao período que a figura masculina sai de casa ao trabalho, enquanto a mulher é mantida no encarceramento físico e social de seu lar, sonhando com sua fuga pela manhã.

Situação semelhante compartilha o poema "Aspiração". Novamente, Gilka compõem um poema repleto de desejos reprimidos "Eu quizera viver tal qual os passarinhos:/ cantando á beira dos caminhos,/cantando ao Sol, cantando aos luares,/cantando de pezar, cantando de prazer,/sem que ninguém ouvidos desse aos meus cantares", que expressam sua vontade de fuga.

Contudo, nesse poema Gilka recorre ao uso de um elemento comum na linguagem poética: o tempo verbal no pretérito-mais-que-perfeito, repetindo exaustivamente "quisera". Tal uso frequente no poema cria um sentimento de frustração do eu-lírico pela incapacidade de poder realizar suas ânsias.

Aqui, novamente evoca-se o desejo de convívio com o natural e o gozo que isso lhe causa em contraste com o sufocamento da vida social "Eu quizera viver dentro da natureza; / suffoca-me a estreiteza / desta vida social a que me sinto preza.", mas Gilka Machado vai além dessa mera oposição. Ao utilizar o pretérito-mais-que-perfeito, modo que indica um acontecimento anterior de outra ação passada, o eu-lírico está se remetendo a um passado ocorrido que perdeu seu lugar.

46 POEMAS DO LIVRO CRYSTAES PARTIDOS (1915), REEDITADOS EM 1918 NO LIVRO POESIAS (1915-1917). GRAFIA DA ÉPOCA.

ISBN 978-85-64124-60-8

Essa ideia intensifica-se quando o desejo de liberdade casa com a ideia de transcender os limites da existência. Ao entoar "Eu quizera viver /sem a forma possuir do humano ser; /viver, como os passarinhos,/ uma existência toda de carinhos,/ de delicias sem par../ Morte, que és hoje todo meu prazer,/fôras, então, meu unico pezar!". O eu-lírico explora uma sensação corpórea cuja morte (a fuga) regressaria a uma vida antes conhecida, ou então imaginada, ansiada.

No plano das efabulações, esse regresso atemporal alia-se a uma ideia de retorno a um estado primitivo, um mundo natural, onde "a humanidade, livremente unida, / gosasse a natureza, a liberdade e o amôr", distante do aprisionamento social, alheios às regras e seus senhores "tão sómente sujeita ás leis da Natureza,/ tão somente sujeita aos caprichos do Amôr".

Quando dissemos, anteriormente, que o poema causa um sentimento de frustração está na experiência uma vez perdida, a qual se tem ciência que não será recuperada, por meio do uso do futuro do pretérito "E eu cantaria, então, a liberdade do ar, /e cantaria o som, a côr, o arôma,/a luz que morre, a luz que assoma,/ cantaria, de maneira incomprehendida, / toda a belleza indefinida/ que a Natureza expõe e a gosar me convida".

Gilka demonstra nesse poema uma aspiração que sai do ambiente apenas pessoal e atinge uma realidade coletiva, de caráter humanitário. Seu desejo legítimo de unir a humanidade pelo ideal natural vai de encontro a uma sociedade que oprime e aparta a mulher, onde até mesmo a poesia se torna objeto de silenciamento "Eu quizera viver cantando como as aves, /em vez de fazer versos, / sem poderem, assim, os humanos perversos/ interpretar / perfidamente o meu cantar". Sentimento este que Gilka conhece muito bem.

Poesias como "Ânsia azul", e "Aspiração" expressam o desejo profundo de fuga do eu-lírico (mulher) perante sua posição estática e subserviente em sociedade. A vontade de escapar dessas amarras sociais encontra espaço no refúgio da natureza, lugar onde a liberdade expande sua semântica ao aspecto sexual.

O gozo da poetisa se dá no desfrute da vivência natural, numa perfeita simbiose entre a mulher e a natureza. O corpo que se encontra morto no espaço social eleva-se e atinge o sublime nessa fusão. O erótico na poesia de Gilka é construído na fusão dessas sensações. Dessa forma, tudo ganha mais intensidade e a tomada de voz é restaurada, porque é nesse espaço que a mulher se tem como igual.

Tal análise ganha respaldo nas pesquisas desenvolvidas na esteira do ecocriticismo, o ecofeminismo, que partilha de "uma convicção geral de que há ligações importantes entre a opressão das mulheres e a destruição e mau uso da natureza não humana no seio de culturas dominadas pelo homem" e que a "opressão compartilhada entre mulheres e natureza numa cultura ocidental predominantemente masculina e não uma identidade essencial e biológica que constrói uma proximidade especial entre elas." (ARMBRUSTER apud SOARES, 2009, p.4).

Os levantamentos da ecocriticismo apontam que as relações entre seres humanos e o meio ambiente passam pela mediação das relações sociais, infiltrando-se também na literatura, uma vez que, como disserta Glotfelty, esta "não flutua acima do mundo material em algum éter estético, ao invés disso, tem um papel num sistema global imensamente complexo, no qual energia, matéria e ideias interagem" (1996 apud SOARES, 2009, p.1). Assim, a ecocrítica expande sua noção de mundo para incluir a ecosfera.

Ao passo que o ecofeminismo, segundo Gaard & Murphy (1988):

> Baseia-se não apenas no reconhecimento das ligações entre exploração da natureza e a opressão das mulheres ao longo das sociedades patriarcais. Baseia-se também no reconhecimento que essas formas de dominação estão

ISBN 978-85-64124-60-8

> ligadas à exploração de classe, ao racismo, ao colonialismo e ao neocolonialismo. (*apud* Soares, 2009, p.1)

O que se percebe, acima de tudo, é que o ecofeminismo trabalha numa linha de desafio constante a derrubada de padrões das ideologias dominantes e da hierarquia da cultural ocidental. Ao trazer esse panorama para a literatura erótica de autoria feminina, notamos que tal movimento se relaciona ao erotismo no sentido de conscientização da ruptura de paradigmas opressores ao radicalizar um modo de vida libertário, através dos desejos e anseios sexuais femininos antes resguardados por um sentido de moral construído.

Para Angélica Soares (2000), a representação da cena erótica tendo a mulher como sujeito protagonista promove uma desconstrução estereotipada do feminino e masculino, além de uma ruptura da ideologia falocêntrica. Tal leitura remete o leitor à constituição de uma "relação erótica ressingularizada", isenta da construção cultural que se firmou, e acrescentada à ideia do equilíbrio ecológico:

> A criação e a divulgação pela mulher de uma poesia radicalizadora de modos libertários de vivência conjunta do prazer integram a consciência ecológica no sentido mais globalizante, visto que as imagens do corpo livre para o gozo e uma harmonia com a natureza contrapõem-se aos mecanismos repressores da subjetividade e, consequentemente, da sociedade. (SOARES, 2000, p. 129).

Soares também discorre que:

> A constância de uma escrita do corpo em interação com a Natureza, pela criação de imagens que decorrem de um processo de transformação, permuta e cumplicidade, leva-nos a uma leitura ecológica do desejo, que será feita na proposta de Félix Guattari, segundo a qual o equilíbrio global só será alcançado através do inter-relacionamento das três ecologias (do meio ambiente, do social e da subjetividade). Isto porque as imagens poéticas remetem simultaneamente, para uma interação Homem/ natureza e para relacionamentos interpessoais mais humanitários. (SOARES, 2000, p.120)

Tendo como base leituras tão atuais e a análise dos poemas, percebe-se que Gilka mostra-se vanguardista ao revelar na sua poesia todo um trabalho de conscientização da necessidade de quebra de preceitos opressores, introduzindo o erotismo como meio de transformação social àquilo que é inerente e natural ao ser humano. O equilíbrio, em sua poética, está no amor natural e o desequilíbrio no meio social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta apresentada, neste trabalho, demonstra não só o silenciamento da poesia erótica feminina do início do século XX, mas também a importância dos movimentos feministas enquanto forças que ampliaram e trouxeram os nomes de escritoras como Gilka Machado para a cena literária.

Através da análise de poemas de Gilka conseguimos trazer os ecos dessa poesia que possui como foco a temática da mulher e sua relação com a natureza. Sua poesia mostra-se

ISBN 978-85-64124-60-8

vanguardista na introdução do erotismo como meio de transformação social àquilo que é inerente e natural ao ser humano, realizando, assim, a conscientização da necessidade da quebra de preceitos opressores.

Dessa forma, o equilíbrio, em sua poética, está no amor natural e o desequilíbrio no meio social. Demonstrando que a partir de conceitos como o ecofeminismo irá apresentar e fortalecer a derrubada de padrões das ideologias dominantes e da hierarquia da cultural ocidental.

Por fim, o pássaro voa e a poesia ecoa por meio de uma poesia erótica que provoca a ruptura do cânone ao apresentar um novo panorama da literatura que privilegia os desejos e anseios sexuais femininos antes resguardados por um sentido de moral construído.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges**. O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana- Porto Alegre: L&PM, 1987.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil**. In: SÜSSEKIND, F., DIAS, T. e AZEVEDO, C. (org.) Vozes Femininas – Gênero, Mediações e Práticas de Escrita. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003

SOARES, A.M.S. **Vozes femininas da liberação do erotismo** (momentos selecionados na poesia brasileira). Revista Via Atlantica, São Paulo, v.4. 2000. P.118-129

_____. **Apontamentos para uma crítica literária ecofeminista.** 2009. (Apresentação de trabalho/ Simpósio)

http://expressaomulher-em.blogspot.com/2012/09/gilka-machado-brasil.html. Acesso em 15 jul. 2018

ISBN 978-85-64124-60-8

VERACIDADE E VEROSSIMILHANÇA N'O MUNDO DE AISHA

Antonio BARROS NETO (UnB)
Email: toninho3rd@gmail.com

RESUMO

O livro reportagem *O mundo de Aisha: A revolução silenciosa das mulheres no Iêmen*, de Ugo Bertotti e Agnes Montanari, traz uma compilação das histórias de várias mulheres no Iêmen, como explicita o próprio subtítulo. A partir da adaptação de diversas entrevistas, os quadrinistas recontam as histórias pessoais de perda e opressão pela qual passaram as entrevistadas. Habilmente entrelaçadas aos quadrinhos, fotos ao final de cada história acrescentam às narrativas um elemento de dolorosa verdade, trazendo não apenas a verossimilhança à obra, mas a colocando no âmbito da veracidade. Um fenômeno que só se consegue a partir da junção de duas linguagens pictóricas, fotografia e quadrinhos, cuja justaposição intensifica os efeitos desejados pelos autores. Para fazer essa análise, utilizarei principalmente da base teórica de Scott McCloud, que em suas obras *Desvendando os Quadrinhos* e *Fazendo Quadrinhos*, mostra uma análise detalhada das histórias em quadrinhos como linguagem pictórica, e a importância da composição da imagem, aplicável também à fotografia. Além disso, terá presença análise de Rildo Cosson em *Fronteiras Contaminadas*, cujo trabalho com o romance-reportagem não apenas se aplica a obra de Bertotti e Montanari, mas também auxilia a definir a sutil diferença entre verossimilhança e veracidade. E teremos a obra de Pierre Bourdieu, que em *A dominação masculina*, aborda questões relevantes de gênero.

***PALAVRAS-CHAVES**: VERACIDADE, VEROSSIMILHANÇA, MISOGINIA, HISTÓRIAS EM QUADRINHOS*

Quando se lida com textos de não ficção, uma das preocupações do autor é como abordar os eventos sendo mostrados. A maneira como se escreve uma cena, ou como se descreve um personagem não apenas tem que servir ao tom da história, mas também refletir um certo nível de “fidelidade” com os elementos sendo descritos e abordados no texto. Mas, isso não quer dizer que o autor tenha que apenas descrever eventos e fatos da maneira mais distante e fria possível. Em muitos casos, as ferramentas e técnicas que bem servem aos dramas e às fantasias podem muito bem servir a relatos históricos e repassar com bem mais eficiência as emoções pelas quais os personagens passaram naquele evento.

É nessa fronteira que uma obra como O Mundo de Aisha, do quadrinista Ugo Berttotti e da fotógrafa Agnes Montanari, se encontra. Um romance gráfico47 de Berttotti baseado em um relato fotográfico de Montanari, O Mundo de Aisha é uma série de entrevistas que contam as histórias de diversas mulheres que vivem no Iêmen moderno. O ponto em comum dessas histórias são as relações que essas mulheres têm com o Niqab, o véu negro que permite que se veja apenas os olhos, e a tradição e os valores que há por trás do hábito.

47 TRADUÇÃO DIRETA DO TERMO EM INGLÊS GRAPHIC NOVEL, USADO PARA QUADRINHOS QUE SAEM DO FORMATO TRADICIONAL DE UMA REVISTA MENSAL DE FICÇÃO. É MUITO USADO PRINCIPALMENTE PARA OBRAS QUE TEM COMO MERCADO PRINCIPAL AS LIVRARIAS NOS ESTADOS UNIDOS AO INVÉS DO MERCADO DIRETO DOS QUADRINHOS. APESAR DO NOME, NÃO É NECESSÁRIO QUE SEJA UM ROMANCE/NOVEL PROPRIAMENTE DITO.

ISBN 978-85-64124-60-8

O Mundo de Aisha é composto por três narrativas gráficas. Isso quer dizer que suas histórias são contadas na linguagem das histórias em quadrinhos (HQs), com imagens e textos se auxiliando para demonstrar de maneira única os relatos de cada protagonista. As imagens aqui vão além de simples ilustrações e são parte essencial do texto e da mensagem. Entender como essas imagens se relacionam é tão importante quanto entender o diálogo entre as personagens.

Escrevendo na linguagem dos quadrinhos, Berttoti adapta as entrevistas de Montanari em contos que mostram com maestria o contraste presente na vida dessas mulheres de uma maneira muito simples: com a HQ completamente em preto e branco, a sombra negra dos véus se torna extremamente destacada, e a forma oculta do Niqab se torna mais evidente, principalmente em contraste com o branco da arquitetura e dos homens, como se vê na figura 1. O impacto visual desse contraste, algo complicado de se passar simplesmente descrevendo, é uma das características mais fortes da obra. E para trazer ainda mais próximo da realidade, Berttoti se aproveita do trabalho de Montanari e utiliza as fotografias, tiradas durante as entrevistas que ela realizou, como quadros durante a própria narrativa, trazendo a esses contos um peso ainda maior.

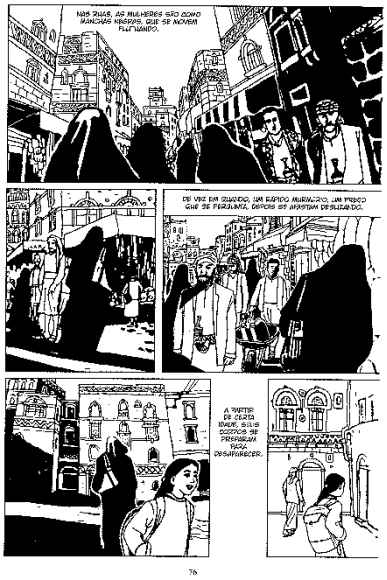


FIGURA 1 - O CONTRASTE ENTRE O PRETO E O BRANCO REPRODUZ O IMPACTO VISUAL QUE SE TEM AO VER O MOVIMENTO DOS NIQAB NO MEIO DA MULTIDÃO

Mas ainda se trata de uma narrativa que alia elementos ficcionais a uma reportagem (um romance-reportagem, portanto) e ela é escrita na forma dos quadrinhos, configurando uma narrativa gráfica. Tendo em vista o tema abordado, faz-se necessário lidar aqui com a já citada fronteira: Aonde termina a criatividade de Bertotti e começa a realidade das personagens? Aonde as escolhas de Bertotti influenciaram – terão elas alterado – a narrativa dos eventos que se passam? Essas alterações são – ou não – relevantes? Em outras palavras: o quanto da obra de Bertotti e Montanari é verídico, e o quanto é verossímil.

Para determinar a diferença, nos basearemos em Walter Mignolo (2001), para quem a veracidade é um comprometimento com fatos reconhecidos pela comunidade do leitor (ou no caso da obra analisada, da comunidade das próprias entrevistadas), estando este mesmo comprometimento sujeito a erro. Este erro ocorre quando os eventos descritos pelo autor do texto não são reconhecidos pela comunidade, o que gera desconfiança em relação ao que o autor proclama verídico. Para mitigar essa desconfiança, o texto deve suportar o ônus da prova. É necessário apresentar as evidências de que aqueles acontecimentos são verídicos, evidencias que sejam aceitas pela comunidade. Deste modo, um texto que se pretenda verídico, mas que falhe em apontar as evidencias para tal, fica configurado como sendo uma mentira, e é neste momento desprezado pelo leitor.

Por outro lado, um texto ficcional não tem esse comprometimento com os fatos da comunidade do leitor, e sendo assim, não é passível de erro. Não importa se o fato realmente aconteceu, mas que faça sentido ele ter acontecido, de acordo com a própria lógica do texto e o contexto em que está inserido. É esse o conceito de coerência interna, e é isso que vai tornar o texto verossímil. O compromisso da ficcionalidade é para com a própria coerência interna. Assim, evita-se o ônus da prova. Em um texto ficcional, seja ele um conto fantástico ou um relato do cotidiano, não importa se os fatos ocorreram ou não, ou se aqueles personagens existiram ou não. Se forem coerentes com o mundo que o texto criou, o leitor há de aceita-los facilmente

ISBN 978-85-64124-60-8

como parte da narrativa, sem a necessidade de questionar se tal fenômeno seria realmente possível de ocorrer na realidade, ou não.

Em histórias como as mostradas em O mundo de Aisha, se espera um certo nível mínimo de ficcionalidade, mas não a ponto de invalidar os fatos que tendem a ser verídicos. Detalhes menores, como o número de pessoas na rua, ou as roupas usadas pelos personagens, estão completamente a mercê das escolhas do autor, mas se determinado evento foi impactante para aquela comunidade, como uma visita de um presidente, o autor está preso a simplesmente se ater ao que aconteceu e desenhar de acordo. Aqui se tem a grande diferença de quando se trabalha a veracidade e verossimilhança em uma HQ ou romance gráfico, e quando se trabalha em um texto em prosa: Na HQ, é necessário trabalhar a questão estética e visual das cenas. Saber como o ambiente é construído e como as pessoas se portam ou se movimentam, o que elas vestem, detalhes que muitas vezes podem ser omitidos na prosa pelo simples fato de que fica a cargo do leitor montar a cena mentalmente de acordo com o que está escrito. Todas essas decisões também acabam influenciando um aspecto importantíssimo: como cada quadro vai se relacionar com o anterior.

Para analisar essa relação, é necessário um método que nos auxilie a analisar precisamente as imagens e sua interação com as palavras na missão de passar a mensagem para o leitor. Para isso, vamos utilizar a teoria que Scott McCloud desenvolveu em Desvendando os Quadrinhos, de 1996. McCloud comenta em sua tese que o simples fato de ter que montar a cena em sua mente resulta em esforço mental por parte do leitor. Esse "esforço" é a base do conceito que McCloud usa para definir um método de análise da narrativa dos quadrinhos, que, por ser composta de ambos imagens e texto, exige uma leitura diferenciada daquela das narrativas em prosa. Para McCloud, o segredo da narrativa das HQs está nas transições quadro-a-quadro, a manifestação deste "esforço" na página de uma HQ. O criador organiza os quadros na página "justapostos de maneira deliberada". É o leitor que, no processo de leitura, vai relacionar um quadro com o outro. É justamente esse ato de relacionar um quadro com o outro que McCloud chama de "conclusão". E ele divide as conclusões em seis tipos de transições diferentes, de acordo com o nível de esforço que cada um requer: Momento-a-Momento, Ação-a-Ação, Elemento-a-Elemento48, Cena-a-Cena, Aspecto-a-Aspecto, Non-Sequitur.

Momento-a-momento é a mais direta das transições: temos diferentes momentos de uma única ação de um único sujeito, com mínima variação de um quadro para o outro. É bastante utilizado para efeitos de "câmera lenta" ou nos quais, literalmente, pouco tempo se passou entre um quadro e outro.

Ação-a-Ação é o mais utilizado e mais identificado com os quadrinhos: aqui temos um único sujeito em mais de uma ação. É a transição base de qualquer história.

Elemento-a-Elemento, como o próprio nome indica, apresenta uma alternância de elementos diferentes. É bastante utilizado em diálogos, em que cada quadro foca em um personagem diferente.

Cena-a-Cena, como o próprio nome diz, é a transição entre cenas. Juntamente com o Ação-a-Ação, é uma das transições estruturais de qualquer história. Sendo uma das mais facilmente identificadas, ocorre quando há uma mudança drástica de ambientes, sendo caracterizada por uma grande distância entre os dois momentos, seja ela física ou temporal.

[48] Nos originais em inglês, McCloud nomeia essa transição como subject-to-subject. Em Desvendando os Quadrinhos (M.Books), traduziu-se como Tema-a-Tema. Mas, em Desenhando Quadrinhos (M.Books), como Sujeito-a-Sujeito. Como nenhum dos termos é realmente descritivo da transição, optou-se por traduzir para Elemento-a-Elemento, uma vez que essa tradução leva em conta a gradação do nível de conclusão necessário.

ISBN 978-85-64124-60-8

Aspecto-a-Aspecto se diferencia das outras pois aqui, o tempo não passa. Os quadros são utilizados para fazer com que o olhar do leitor "ande" pelos detalhes da cena. Essa conclusão é bastante utilizada para definir o clima geral e sua ambientação.

A sexta transição é a Non-Sequitur, que é a "ausência" de qualquer relação direta entre os quadros. Utilizada sobretudo nos quadrinhos independentes e experimentais, nesta última categoria, a relação entre os quadros fica praticamente "escondida" do leitor, que precisa ter noção do contexto que a obra está inserida e o que ela está apresentando para entender o porquê daquela sequência de quadros. Em alguns casos extremos, até mesmo conhecer obras anteriores do mesmo autor se faz necessária para o entendimento da transição.

Usando essas transições como base, McCloud analisou vários autores consagrados, como Eisner, Kirby, Hergé e Tezuka; e chegou a algumas conclusões interessantes: como já dito, Ação-a-Ação e Cena-a-Cena são essenciais para a narrativa. Pode-se até tentar criar uma história sem elas, mas será algo extremamente experimental, uma exceção à regra. As duas são as estruturas básicas da narrativa nos quadrinhos, principalmente nos dramas e aventuras que em geral são relacionados à linguagem. Elemento-a-Elemento é o mais utilizado depois das duas, mas não tão essencial. Aspecto-a-Aspecto é praticamente marca do mangá japonês: é nesse estilo de HQ que a transição parece ser a mais comum, enquanto os comics americanos contam apenas com uma forte presença das três principais (Ação-a-Ação, Elemento-a-Elemento e Cena-a-Cena). Nos quadrinhos europeus, as transições estão mais equilibradas entre si, sem uma predominância tão grande da Ação-a-Ação como nos americanos, provavelmente devido a maior variedade de gêneros no mercado. Non-Sequitur é realmente o mais raro de se ver, e quase marca dos quadrinhos independentes e experimentais.

Uma segunda característica importante para a análise de uma história em quadrinhos é a relação entre a imagem e o texto, que é o que define a natureza hibrida da linguagem das Histórias em Quadrinhos. Aqui, McCloud divide essa relação em 6 tipos diferentes: Especifica de Texto, Especifica de Imagem, Especifica da Dupla, Interseccional, Paralela, Montagem e Interdependente.

Em Específica de Texto, o texto faz todo o trabalho, sendo a imagem um pouco mais que uma mera ilustração. Já em Específica de Imagem, a Imagem carrega todo o significado, cabendo ao texto apenas os fenômenos impossíveis de descrever visualmente, como sons (as famosas onomatopeias são os exemplos mais clássicos desse tipo). Em Especifica de dupla, texto e imagem passam a mesma mensagem, com o objetivo de reforça-la. Esse recurso é muito similar ao que acontece nos livros de alfabetização. Atualmente, se vê muito pouco deste último tipo, sendo mais comum encontrar em HQs das décadas de 40 e 50.

Na combinação Interseccional, as palavras expandem o significado da imagem, em geral lidando com conceitos que não tem como ser exprimidos diretamente para o leitor. Já na combinação Paralela, texto e imagem aparentemente não tem relação um com o outro, sendo bastante utilizada para preparar o leitor para eventos de cenas futuras na história (muito similar à narração em off no cinema).

Na Montagem, o texto é integrado à imagem. Essa combinação é bastante utilizada nos títulos das histórias, e era o efeito preferido de Eisner, que constantemente escondia o título da HQ The Spirit nas cenas introdutórias de suas histórias.

E por último temos as combinações Interdependentes, em que a mensagem é passada tanto pela imagem quanto pelo texto, em tal nível de cooperação que a remoção de um dos dois, tornará a mensagem incompreensível. Este último tipo ainda foi dividido em 2 tipos diferentes: o tipo 1, em que a figura é o centro da mensagem. E o tipo 2, em que as palavras tem mais importância. Mas o próprio McCloud observa que, durante a produção de uma obra, a definição da relação entre palavras se dá de maneira instintiva pelo artista; no entanto, esta classificação é bastante útil para momentos de bloqueio criativo.

ISBN 978-85-64124-60-8

A partir dessas informações, já podemos fazer uma análise mais profunda da obra de Bertotti e Montanari.



FIGURA 2- PÁGINAS 6 E 7 DA OBRA. AO SIMPLESMENTE ABRIR A P. PRESENÇA QUE O VÉU TERÁ PELO RESTO DO ROMANCE.

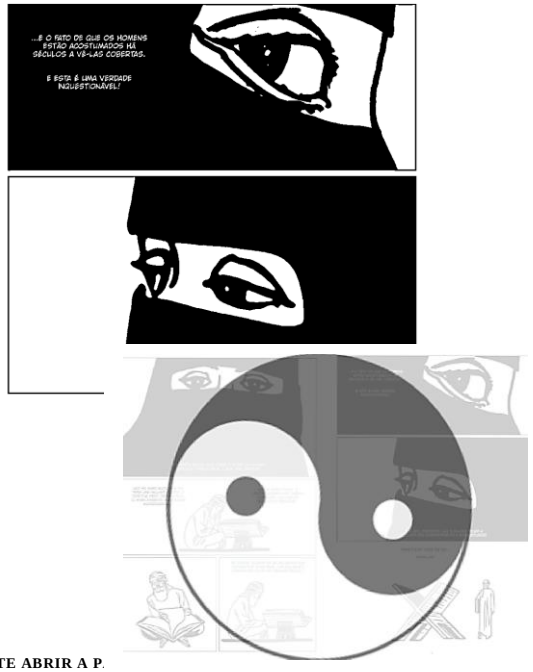


FIGURA 1- SOBREPOSIÇÃO ENTRE O LAYOUT DAS PÁGINAS COM O T'AI-CHI TAOÍSTA.

A obra começa com uma pequena introdução ao amago da discussão sobre o uso do niqab: a interpretação dos textos sagrados quanto ao assunto. A primeira transição, entre os dois primeiros quadros da página 6, é elemento-a-elemento, marcando o impacto entre a figura feminina com a masculina. Os 3 quadros com o sábio na página 6 podem ser considerados momento-a-momento. Na página sete, temos um aspecto-a-aspecto, já que o olhar do leitor está simplesmente se movendo pelo rosto da personagem até voltarmos para o sábio, dessa vez indo embora, em mais uma conclusão elemento-a-elemento. Texto e imagens se combinam principalmente de forma paralela, apesar da narração do primeiro quadro poder ser considerada especifica de dupla, uma vez que está simplesmente definindo o que é um niqab. Essas decisões dão um ritmo mais pautado, mais regular, quase didático e contemplativo para o texto. A página também é um bom exemplo de como uma mensagem pode ser passada através da imagem em si, e não apenas através do texto.

Quando vistas as duas páginas juntas, da maneira que se vê quando se abre o livro, nota-se que os quadros se dispõem de maneira similar ao símbolo oriental do t'ai-chi. Este símbolo não é originário nem do país dos autores, nem do país das entrevistadas, mas extremamente conhecido ao redor do mundo e torna disposição interessante, pois representa a dualidade complementar entre todas as coisas, entre elas, a relação entre o feminino e o masculino, com o feminino representado pelo Yang, a parte escura do símbolo, e o masculino sendo parte do Yin, a parte clara. O layout das páginas acaba complementando a mensagem, reforçando um

ISBN 978-85-64124-60-8

ponto repetido durante as histórias: que as atitudes mostradas na obra são tomadas em nome da harmonia e da paz na cidade e na família.

A primeira história é sobre Sabiha, e talvez seja a que mais dependa das habilidades de Bertotti para contar uma história verossímil. Sabiha se casou com 12 anos, e desde então usa o niqab, mas depois de mais velha, começou a ter um hábito considerado reprovável: ao raiar do sol, abria a janela e via a paisagem, sem usar a peça, sentindo o vento no rosto. Mas também sob o risco de ter sua face vista por pessoas que não fossem seu marido ou parentes.

Quando seu marido descobre esse hábito, ele a espanca, avisando ela que deveria parar de fazer isso, para não trazer desonra a família. Mas essa necessidade de liberdade é algo vital para Sabiha, que durante a história, constantemente relembra os tempos de infância, quando não precisava esconder o rosto, tendo como um bom exemplo desse contraste, a página 24, mostrada na figura 5. Enquanto a infância é bem clara, iluminada e cheia de detalhes, a vida adulta tem sombras carregadas, que escondem não apenas a própria Sabiha como o próprio mundo ao redor dela.

A história de Sabiha acaba também sendo a mais dramática da obra, pois termina de maneira bastante trágica: depois de mais uma vez surpreender Sabiha sem niqab na janela, o marido pega uma AK-47 e atira em nela, o que acaba a deixando paraplégica. Ela acaba sendo levada para um hospital dos Médicos sem Fronteiras pela mãe e pelo pai, e volta a viver com eles, que passam a cuidar dela. Os filhos permanecem com o pai e a família dele. A história termina com a chegada de Montanari no hospital, para fazer uma reportagem. Ela vê Sabiha e a mãe e pergunta sobre a história, que a médica comentar ser uma situação deveras comum. É aqui que entram as fotos tiradas pela própria Montanari, que trazem para a obra a veracidade que aumenta ainda mais o impacto da narrativa.

Essa história é a que tem maior presença de transições ação-a-ação, principalmente nas cenas em que o marido de Sabiha ataca a esposa. No último quadro da página mostrada na figura 4, temos um bom exemplo de combinação interseccional, com a narração intensificando a reação mostrada na imagem. É também esse tipo de combinação usada na chegada de Montanari no hospital (figura 6). Todas essas características são sinais de uma maior dramatização dos eventos, possivelmente devido à distância do próprio Bertotti em relação aos fatos.



FIGURA 3- O CONTRASTE ENTRE SABIHA CRIANÇA, BRINCANDO COM O IRMÃO, E SABIHA ADULTA, PEGANDO ÁGUA PARA A

ISBN 978-85-64124-60-8



FIGURA 1 - AS FOTOGRAFIAS DE MONTANARI SÃO UTILIZADAS COMO QUADROS, TRAZENDO A HISTÓRIA MAIS PRÓXIMA DOS FATOS, CORROBORANDO SUA VERACIDADE

Sabemos que as fotos são verídicas, pois há paratextos que indicam terem sido tiradas por Montanari. Mas a história de Sabiha não são apenas as fotos, e sim todos os eventos que levaram a elas. Esses eventos são mostrados de maneira mais dramática, com Bertotti escolhendo ângulos e momentos específicos da história de Sabiha para melhor passar a mensagem pretendida. Os desenhos são escolhidos de forma a manter uma coerência narrativa, ao mesmo tempo que demonstram com certa exatidão o local em que ocorrem. Apesar de não ter sido uma testemunha, Bertotti consegue passar a ideia de que aqueles eventos podem ter ocorrido daquela maneira, ou de que eventos similares possam ocorrer naquela região, sem necessariamente ter o ônus da prova da veracidade, já que este é o trabalho das fotos de Montanari.

A segunda história é diametralmente oposta a história de Sabiha. A história de Hamedda é de alguém que conseguiu superar o preconceito e "ganhar" o direito de não usar o niqab.

Narradora da própria história, Hamedda é uma empresária de sucesso, dona de diversos restaurantes e hotéis na região de Shibam-Kawkaban, na província de Amran, a 45 quilômetros da capital do Iêmen, Sanaa. Órfã que se casou aos 13 anos de idade, sua história começa na guerra civil do Iêmen, em que deu pouso para soldados republicanos para que pudesse ganhar dinheiro para sustentar a própria família, pois o marido, 40 anos mais velho, não o fazia. Depois da Guerra (e da morte do marido, subentende-se), abre um restaurante que acaba virando ponto turístico na cidade. Todo esse caminho foi acompanhado de preconceito e ofensas, a ponto de chegaram até a matar o burro que ela usava para fazer as comprar para o restaurante. As coisas só se acalmaram depois de uma visita do presidente do Iêmen, que veio agradecer o apoio que ela deu aos soldados durante a guerra (pelo menos é o que ela suspeita). A partir daí ela começou a ser considerada uma mulher respeitável. Abriu outros restaurantes, e inclusive um hotel. Em nenhum momento ela usou o niqab, pois como a própria coloca "Como alguém pode respirar com o niqab se estiver carregando um saco pesado?".



FIGURA 1- TRANSIÇÃO CENA-A-CENA MOSTRANDO O PRESENTE (FOTOGRAFIA) E O PASSADO (DESENHO). É INTERESSANTE NOTAR QUE, MESMO DEPOIS DE TANTO TEMPO. ELA AINDA USA APENAS

Em contraste com a história de Sabiha, que tem um ritmo bem mais dramático, aqui a história é contada através de transições cena-a-cena e bastante combinação dupla entre texto e imagem, uma vez que Bertotti está simplesmente repassando as palavras de Hamedda. Assim, o ritmo fica bem mais lento, bem mais próximo de um relato ou de uma memória, com os grandes pulos de tempos e espaço típicos desse tipo de texto.

ISBN 978-85-64124-60-8

É nesse tipo de história que o texto de Bertotti acaba se aproximando mais de uma reportagem do que um romance, motivo pelo qual é apropriado discutir O mundo de Aisha como sendo um romance-reportagem, bem inserido no gênero quadrinho jornalístico.

Em Fronteiras Contaminadas (Editora UnB, 2007), Rildo Cosson defende que para melhor compreendermos o fenômeno do romance-reportagem não podemos aborda-lo por uma visão puramente literária ou puramente jornalística. É preciso respeitar a singularidade da interação entre literatura e jornalismo que se manifestou no gênero, suas peculiaridades, e observar o fenômeno por completo, tendo em mente o contexto histórico-temporal em que ele se manifestou.

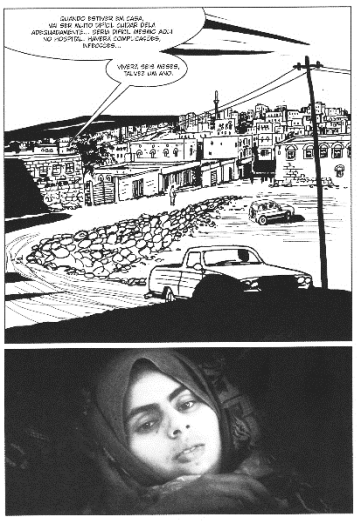


FIGURA 1 - O ULTIMO QUADRO DA HISTÓRIA TRÁS O ROSTO DE SABIHA

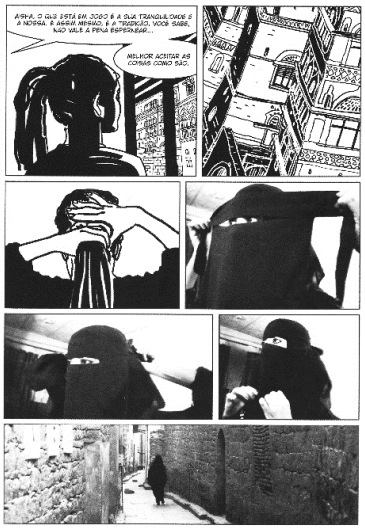


FIGURA 1 - ESSA PÁGINA TRAZ UM PARALELO ENTRE A PRIMEIRA VEZ QUE AISHA COLOCOU O NIQAB E O MOMENTO ATUAL, REPRESENTANDO PELAS FOTOGRAFIAS. UM BOM EXEMPLO DE AÇÃO-A-AÇÃO DENTRO DA OBRA

Em quadrinhos, o romance-reportagem se constituiu no simples fato ilustrar a cena. Como já comentado, Bertotti tem a função de trabalhar artisticamente as imagens, escolhendo os melhores ângulos e momentos para repassar a mensagem da melhor maneira possível para o leitor. Se formos comparar com o trabalho de um repórter tradicional, é o equivalente a escolher as palavras certas para levar ao leitor a mensagem pretendida. Assim como ocorre na prosa, o artista precisa ter o cuidado de se manter na tênue fronteira entre o fictício e o factual. Ele tem liberdade o bastante para focar e destacar as emoções sentidas, mas não pode destacar ao ponto de distorcer os acontecimentos ao redor. Ele pode trabalhar sob as regras da mera verossimilhança, mas não pode contradizer a veracidade dos fatos ocorridos. Se isso acontecer, o texto deixa de ser um relato de fato e se torna uma mentira, que será rejeitada tanto pelo público, quanto pelos personagens mostrados. Em quadrinhos, isso acaba se traduzindo em diminuir o número de transações ação-a-ação e elemento-a-elemento, pois ambas são marcas bastante fortes das histórias de ficção e fantasia.



FIGURA 1 - ESSA PÁGINA CONSISTE EM APENAS TRANSIÇÕES MOMENTO-A-MOMENTO E ASSIM, SE APROXIMA DA MANEIRA COMO MEMÓRIA FUNCIONA, TRAZENDO RELAÇÃO DIVERSOS MOMENTOS CUJO ÚNICO PONTO EM COMUM É A

O uso de Momento-a-momento também acaba sendo reduzido, mas ele também acaba sendo utilizado de uma maneira mais interessante: Na figura 9, a princípio pode-se analisar as transições como sendo cena-a-cena, devido a grande distância temporal. Mas essa distância é irrelevante para a narrativa, tendo Hamedda como único ponto em comum e relevante na página. Logo, os quadros não mostram cenas diferentes, mas momentos diferentes na vida de

ISBN 978-85-64124-60-8

Hamedda. Assim temos a transição momento-a-momento sendo utilizada para mostrar vários momentos do mesmo indivíduo, mesmo que não seja uma única ação especifica. Esse uso traz um ritmo mais lento e permite ao leitor absorver mais do personagem, além de melhor refletir o ritmo do tempo psicológico típico da memória: em uma lembrança, a história pode variar entre os mais diversos tempos e locais, sem nenhuma regra visível, a não ser a presença e a emoção do próprio narrador.

É a terceira história que traz a personagem título do livro: Dividida em 10 capítulos, a história começa com a fabula de criação da cidade de Sanaa, aonde as personagens vivem, e depois segue Aisha, desde o primeiro hijab que escolheu, quando se viu convencida a usar o niqab, até chegar ao encontro de Aisha com Montanari, que leva ao início aos trabalhos do próprio livro. Além de Aisha, alguns capítulos focam em outras personagens: Housssen, mãe de Aisha; Ghada, uma amiga que também trabalha como restauradora; Ouda, a professora de inglês que também trabalha como tradutora; e Fatin, a cabelereira da Aisha.



FIGURA 1 - DENTRO DA ÁREA RESERVADA A MULHERES NA MESQUITA, HÁ MUITO MENOS SOMBRAS QUE NOS AMBIENTES EXTERNOS MOSTRADO ATÉ AGORA. TAMBÉM É ONDE AS MULHERES TEM MAIS LIBERDADE EM NÃO

Cada história mostra como cada personagem lida com o que se espera de uma mulher na sociedade Iemenita: Aisha, a protagonista, lida com um desejo de mudança, mas sem perturbar a tranquilidade da família. Houssen é mostrada como sendo bastante tradicional, mas que não rejeitará a mudança quando ela chegar. Ghada é alguém constantemente dividida entre dois mundos. Ouda consegue fazer o melhor de uma situação ruim. E Fatin é alguém que sobreviveu a uma das piores situações. Todas essas histórias acabam se encontrando de certa forma em Aisha, e formando o mundo ao redor dela e o que ela conhece da sociedade Iemenita.

Aqui o tipo Elemento-a-Elemento passa a ter muito mais destaque, já que boa parte da história são conversas entre as personagens, o que acaba ditando o ritmo da narrativa. Combinação especifica do texto (falas) e interseccionais (narrações) são as mais presentes, em um texto que se coloca bem entre a dramatização da história de Sahiba e o relato verídico da história de Hamedda.

Assim, Bertotti acaba fazendo um bom trabalho em fazer algo verossímil, fazendo justiça às personagens, suas opiniões e personalidades, e ao tema que se propôs a trabalhar. As fotos e a anotações de Montanari também provem a força necessária para trazer ao texto um bom tom de veracidade, que traz a um leitor estrangeiro o peso de deixar claro que o que acontece nessas páginas acontece com pessoas reais e vidas reais.

REFERÊNCIAS

BERTOTTI, Ugo**. O mundo de Aisha: a revolução silenciosa das mulheres no Iêmen.** São Paulo: Editora Nemo, 2016. Fotografias: Agnes Montanari.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora LTDA, 2005.

_____. **Desenhando Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora LTDA, 2008.

ISBN 978-85-64124-60-8

COSSON, Rildo. **Fronteira Contaminadas**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**.

MIGNOLO, Walter.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 3 – LÍNGUAS AFRICANAS E AFRO-BRASILEIRAS EM DEBATE: DESCRIÇÃO, POLÍTICAS LINGUÍSTICAS E ENSINO

ISBN 978-85-64124-60-8

DO SILÊNCIO À INDIFERENÇA: AS DIRETRIZES CURRICULARES PARA A EDUCAÇÃO ESCOLAR QUILOMBOLA

Adelmir FIABANI (Universidade Federal da Fronteira Sul)
E-mail: adelmirfiabani@hotmail.com

RESUMO

Em 1888, o Estado, derrotado pelo movimento abolicionista e resistência cativa, decretou o fim da escravidão no Brasil. Cem anos após, em 1988, por ocasião da promulgação da Constituição Federal, o Estado assumiu o compromisso de titular as terras dos remanescentes das comunidades de quilombos. Em 2012, foi homologada a Resolução do Conselho Nacional de Educação nº. 08, definindo as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola na Educação Básica. Após cinco séculos da presença africana no Brasil, o Estado reconheceu o direito que todos os estudantes têm de saber sobre a história, cultura, religiosidade, e, sobretudo, os saberes das comunidades quilombolas. Não se trata de uma norma restrita aos estudantes que residem em comunidades quilombolas, mas um direito de toda a população brasileira. Esta comunicação pretende debater sobre as referidas diretrizes e como estão sendo seguidas nas escolas. Para implementação das Diretrizes Curriculares para a Educação Escolar Quilombola faz-se necessário uma pedagogia própria, respeito à diversidade, valorizar os saberes, tradições e costumes das comunidades. A história das comunidades, muitas vezes, não está registrada nos livros, mas isso não quer dizer que não exista. Ela está nas falas, nos silêncios, na memória dos mais velhos, que passará para as gerações subsequentes se a escola permitir, se os professores acreditarem em outras histórias, além da 'oficial'. Não é tarefa fácil romper com a tradição eurocêntrica cristã de educação, mas não podemos retroceder, pois está é uma conquista de todos, resultado obtido após intensos debates e muita luta do movimento social negro brasileiro.

***PALAVRAS-CHAVE**: DIRETRIZES. EDUCAÇÃO. QUILOMBOLAS.*

INTRODUÇÃO

A Constituição Federal de 1988 registra três grandes conquistas para a população negra brasileira: o Artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, que assegurou o direito à propriedade das terras pelas comunidades remanescentes dos quilombos; a criminalização do racismo; a defesa da cultura afrodescendente. No entanto, trinta anos após a promulgação da Carta Magna, não há muito o que comemorar. Menos de 10% das terras pertencentes às comunidades negras foram tituladas; práticas racistas ocorrem todos os dias; a Lei 10.639/03 ainda não está sendo cumprida em muitas escolas.

A Educação passou a ser um "direito de todos e dever do Estado e da família". Está deverá promovê-la e incentivá-la com a colaboração de toda a sociedade, "visando ao pleno desenvolvimento da pessoa". Não resta dúvida que se trata de um grande avanço, porém nem toda a sociedade está sendo contemplada. Ainda se percebe que o racismo, o preconceito e discriminação racial afastam da escola estudantes de determinado segmento social. Alunos negros conseguem acesso à escola, mas nem todos concluem os estudos.

A evasão escolar dos negros não se deve somente ao fator econômico. O racismo e a discriminação são decisivos no processo de exclusão do estudante negro. Conforme Henrique Cunha Júnior (2008, p. 238), "mesmo quando o racismo não é expresso abertamente, as crianças

ISBN 978-85-64124-60-8

e jovens afrodescendentes passam por um linchamento psicológico nas escolas". Ou seja, na escola ocorrem agressões, xingamentos e abusos que destroem a autoestima das crianças, no entanto, são tratadas com simplicidade e descaso por grande parte dos educadores. "Esses racismos são sempre negados, disfarçados, ignorados ou escamoteados" (2008, p. 235).

Segundo Cavalleiro (2012) e Silva (2003), o racismo e o preconceito determinam na criança autorrejeição, rejeição ao seu outro igual, rejeição por parte do grupo; desenvolvimento de baixa autoestima, com ausência de reconhecimento da capacidade pessoal, timidez, pouca ou nenhuma participação em sala de aula; ausência de reconhecimento positivo de seu pertencimento racial; dificuldade de aprendizagem; recusa em ir para a escola e exclusão escolar.

Para as crianças quilombolas, o problema é maior. Além do racismo, preconceito e discriminação, não há espaço no currículo para a diversidade, os saberes da comunidade e as tradições, portanto, não se sentem representados e, muitas vezes, passam a crer que são 'inferiores'. A questão da terra, fundamental para a comunidade, é vista como algo problemático, tenso, pois, no mesmo ambiente, estão alunos quilombolas e filhos de fazendeiros. Não raro, os professores dessas escolas tomam partido nas discussões e expõem o pensamento conservador sobre a propriedade da terra.

Do silêncio à indiferença é o título deste artigo que aborda questões relacionadas às Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola. Uma conquista do povo negro que passa por um processo 'silencioso' de aniquilamento, ou seja, um silenciamento programado, devidamente articulado: suprime-se os investimentos, fecha-se a escola, acaba-se com a identidade quilombola.

UM DIVISOR DE ÁGUAS NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA

Em 2003, o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva promulgou a Lei 10.639, que torna obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira. O conteúdo programático deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil (BRASIL, 2003).

A Lei 10.639/03 é um marco divisório na Educação brasileira, resultante da luta do Movimento Social Negro pela sua inclusão, de forma efetiva da população negra na escola. Trata-se de norma que pretende tornar o sistema de ensino mais democrático, desconstruir a referência eurocentrista sobre os valores civilizatórios dos diversos grupos étnico-raciais, sobretudo, as populações de origem africana. A referida Lei causou tencionamento no âmbito escolar, pois questionou o currículo, a metodologia e a eficácia do sistema de ensino no Brasil. Enquanto uma parcela dos educadores enalteceu a conquista, outra parte silenciou.

Em 2007, foram criadas as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-raciais, que melhoraram significativamente o texto da Lei 10.639/03 e orientaram novas práticas e posturas pedagógicas. Segundo a educadora Ana Beatriz Sousa Gomes e Francisca Maria do Nascimento Sousa (2011, p. 55), as referidas diretrizes,

> objetivam subsidiar a consolidação de uma mudança na estrutura curricular que favoreça uma prática pedagógica comprometida com a diversidade cultural. [...]. Este documento corrige conceitos e abordagens das políticas de reparações; reconhece e valoriza os indivíduos e as ações afirmativas; contextualiza a educação nas

ISBN 978-85-64124-60-8

> relações étnico-raciais; apresenta as determinações para a inclusão da história e cultura afro-brasileiras e africanas e suas implicações e repercussões pedagógicas, incluindo a formação do professorado.

Posteriormente, em 2012 foram aprovadas as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar quilombola, que organizou o ensino ministrado em escolas quilombolas e receptoras de alunos remanescentes de quilombo. As diretrizes fazem "pensar a questão da aprendizagem, do desenvolvimento e do ensino e de garantir ao currículo escolar toda a memória, tradição, história de luta e resistência pela terra dessas comunidades" (EVARISTO, 2012).

Tais Diretrizes são inovadoras. Trata-se de ações que garantem a formação inicial e continuada dos professores, projeto político pedagógico que considere as especificidades dos quilombolas, currículo diferenciado, material didático produzido em conjunto com a comunidade, educação voltada ao etnodesenvolvimento e para o desenvolvimento sustentável e efetivação de professores oriundos do referido grupo social. Para este artigo abordaremos a questão da terra - tão cara para os quilombolas -; o sentido do quilombo no passado e no presente; formação inicial e continuada dos professores e os saberes.

A QUESTÃO DA TERRA

Conforme preconiza o Artigo 68 do ADCT o Estado é responsável pela emissão dos títulos das terras quilombolas. Estima-se que existam mais de 4.500 comunidades negras espalhadas em todo território. Boa parte delas, reconhecidas e certificadas pela Fundação Cultural Palmares; outras em processo de reconhecimento. No entanto, há um número considerável que ainda não se organizaram e não aparecem em dados oficiais. As comunidades negras rurais tituladas não alcançam 10% das que foram reconhecidas, ou seja, somente 175 terras quilombolas foram regularizadas (CPISP, 2018).

A maioria das terras quilombolas sofreu processo de redução em relação à área inicial. Muitas comunidades estão assentadas em meia dúzia de hectares, espaço suficiente somente para as residências, às vezes, cercadas por plantações de soja, eucaliptos, Pinus elliottii, criação de gado e projetos estatais. A regularização esbarra, quase sempre, na burocracia do Estado, pois há muitos interesses em jogo, sobretudo, de especuladores, fazendeiros, dos representantes do agronegócio, multinacionais e pequenos proprietários que adquiriram áreas em territórios quilombolas. Os processos abertos não evoluem no ritmo desejado pelas comunidades, consequentemente, os sujeitos contrários à titulação das terras 'ganham tempo' e continuam a usufruir das propriedades.

Estudos apontam para a redução do número de famílias que moram nas comunidades. Em outras situações, diminuição do núcleo familiar dá-se pelo êxodo rural. Ou seja, a falta de terra, o 'estrangulamento' econômico, a inexistência de projetos geradores de renda leva os jovens a buscar emprego nas cidades, sobretudo, onde ainda há postos de trabalho. No Rio Grande do Sul, por exemplo, o governo federal contabilizava 3.605 famílias pertencentes às comunidades negras. No entanto, a pesquisa de 2006 revelou haver 1.956, representando um encolhimento de 54,3% (FIABANI, 2015, p. 157).

As comunidades negras são tituladas de forma "coletiva e indivisa", ou seja, o território titulado não pode ser desmembrado. Segundo o INCRA (2013), esta medida "se dá em proveito da manutenção desse território para as futuras gerações", pois a terra que, "uma vez reconhecida, não será vendida quer na sua totalidade, quer aos pedaços". Na verdade, as

ISBN 978-85-64124-60-8

comunidades reivindicaram a titulação coletiva para se autoproteger, visto que o Estado não consegue conter o ímpeto do capital especulativo e do agronegócio. Nesse sentido a titulação coletiva impede a fragmentação da propriedade e futuro desaparecimento da comunidade.

Segundo Almeida (2005), as comunidades negras reivindicam como suas 5% do total dos 850 milhões de hectares do território brasileiro. Para Benedito Souza Filho (2008, p. 17), "pode-se imaginar a preocupação em transferir para os quilombolas esse volume de terras, o que representaria a exclusão de uma fatia significativa do estoque de terras disponíveis nas transações de compra e venda". Segundo Souza Filho,

> a regularização dos territórios quilombolas implicaria a retirada do mercado de terras de um volume expressivo. Se existe muita terra em jogo, que justifica o interesse de muitos em evitar que sejam transferidos aos quilombolas, existe também outras áreas, que não muito diferente daquelas de interesse de setores privados, interessam ao Estado.

No atual sistema capitalista, para o mercado especulador, as terras das comunidades negras representam a possibilidade de expansão do agronegócio. O Estado perde com a titulação, na medida em que estas terras saem do mercado e deixam de gerar tributos quando transacionadas. A terra tem um significado especial para as comunidades quilombolas. Ela é a garantia de sua reprodução física, social, econômica e cultural. Não tem sentido comercial e de negócio.

As comunidades reivindicam a terra para produzir alimentos. A primeira Chamada Nutricional Quilombola, publicada em 2006, revelou que a produção agrícola está presente "em 94% das comunidades estudadas. [...]. Parte relevante desta produção agrícola é voltada para subsistência". O referido diagnóstico mostrou que "70% das comunidades tinham a agricultura como principal meio de sobrevivência" (Cadernos de Estudos Desenvolvimento Social em Debate, 2008, p. 31).

Para as comunidades negras, a terra é muito mais que fonte de alimentos. O território quilombola "é um espaço de produção e reprodução da vida e dos costumes". Ou seja,

> seus modelos de organização, as manifestações culturais, suas riquezas naturais, as formas de produzir e de se relacionar com a natureza, suas tecnologias para lidar com terra, seus modelos de gestão, não só das terras, mas do conjunto de coisas existentes nesses territórios, o significado que têm seus entes queridos, seus deuses e suas crenças (Cadernos de Estudos Desenvolvimento Social em Debate, 2008, p. 9).

A terra da comunidade é o espaço de preservação da história, onde se projeta a identidade étnica e solidariedade coletiva. Lá são encontradas as ervas medicinais e aquelas usadas em rituais. Para as comunidades que praticam religiões de matriz africana, a terra, as matas, os rios são locais de oferendas.

A FORMAÇÃO INICIAL E CONTINUADA DOS PROFESSORES

ISBN 978-85-64124-60-8

Investir na formação inicial e continuada dos professores que atuam ou irão atuar em escolas quilombolas é de fundamental importância. As universidades prepararam, até o início do século XXI, profissionais habilitados para a homogeneização das culturas, com reduzido espaço para a diversidade. Aliás, as tentativas de introdução da diversidade étnico-cultural na produção teórica sobre o processo de formação de professores começam a aparecer com mais destaque a partir dos anos 90 (GOMES; GONÇALVES E SILVA, 2011, p. 11).

A formação de professores é um processo complexo e não comporta um conceito unívoco. Vários autores discorreram sobre o tema (GARCIA, 1995; MONTEIRO, 2001; NÓVOA, 1995; FREIRE, 1978). Em suma, devem-se proporcionar momentos de reflexão sobre o fazer pedagógico dos professores e suas concepções de mundo. Refletir sobre conceitos cristalizados na formação inicial ou pré-conceitos, elaborados ao longo da sua experiência docente baseados em valores e conhecimentos, que muitas vezes, reforçam a discriminação racial.

Segundo as Diretrizes Curriculares para a Educação Escolar Quilombola, a formação docente inicial/continuada visa preparar o professor para a desconstrução de afirmativas seculares e a formulação de novos conceitos a partir de outros paradigmas. Em outras palavras, questionar a educação uniétnica e eurocêntrica. "Superar a visão estática, conteudista, limitada ao domínio de métodos e técnicas de ensino ainda presente na formulação de cursos e outras atividades da mesma natureza" (GOMES; GONÇALVES E SILVA, 2011, p. 13).

QUILOMBOS E QUILOMBOLAS

O professor que pretende atuar ou atua em escolas quilombolas deverá apropriar-se da história do quilombo. Saber que no Brasil Colônia, Gaspar Barleu, Rocha Pita, Ernesto Ennes e outros consideraram o quilombo um ato nocivo à sociedade, por este motivo deveria ser destruído. Os quilombolas foram considerados elementos perniciosos, nocivos à sociedade. Compreensível esta posição da sociedade escravista, pois o quilombo rompeu com a ordem vigente.

Na década de 1960 e 70, autores ligados ao pensamento marxista definiram o quilombo como expressão máxima da luta de classes. O quilombola saiu da condição 'coisa' e passou a ser sujeito, que negou a escravidão e buscou a liberdade de forma incessante. O cativo resistiu e antecipou o fim da escravidão, corroendo o sistema por dentro, através das fugas, formação de quilombos, assassinato de senhores e feitores, sabotagens de ferramentas, destruição de propriedades escravistas e outras formas de protesto (COSTA, 1982; MAESTRI, 1988; MOURA, 1959; GORENDER, 2001).

A história oficial negou o quilombo e também omitiu parte da história do negro. O sociólogo Gilberto Freyre, com a obra Casa-grande e Senzala, colaborou para criação do mito da democracia racial, fato que serviu para encobrir o racismo no Brasil. Com as novas Diretrizes Curriculares para Educação Escolar Quilombola, os professores terão que repensar antigos conceitos e metodologias utilizadas na escola tradicional, também rever o pretenso mito da democracia racial.

O quilombo continua sendo expressão de luta dos trabalhadores escravizados, um contraponto à sociedade escravista. No quilombo, o trabalho livre mostrou que outra sociedade era possível, sem violência, sem fome e exploração de um ser humano por outro. O quilombo também representa o sentido de resistência, de negação à especulação fundiária. Para as comunidades negras, a terra quilombola tem sentido de vida, de reprodução dos costumes, de referência e de liberdade. Esta nova história precisa ser compreendida pelo docente a fim de estabelecer outra forma de diálogo com o aluno.

ISBN 978-85-64124-60-8

OS SABERES

As Diretrizes Curriculares para a Educação Escolar Quilombola indicam que a construção do projeto político-pedagógico "deverá pautar-se na realização de diagnóstico da realidade da comunidade quilombola e seu entorno, num processo dialógico que envolva as pessoas da comunidade, as lideranças e as diversas organizações existentes no território". O projeto político-pedagógico incluirá "os conhecimentos tradicionais, a oralidade, a ancestralidade, a estética, as formas de trabalho, as tecnologias e a história de cada comunidade quilombola" (BRASIL, 2012).

Os saberes das comunidades são importantes para os alunos quilombolas e devem constar no currículo. No entanto, de nada adiantará a inovação se os professores não corresponderem à nova realidade. Schulman (2005) citou quatro fontes principais da base de conhecimento para o ensino: a) formação acadêmica para ensinar a disciplina; b) materiais e contexto do processo educativo institucionalizado; c) a pesquisa, englobando a escolaridade, organizações sociais, a aprendizagem humana, ensino e desenvolvimento, e outros fenômenos culturais que influenciam o trabalho dos professores; d) a sabedoria decorrente da própria prática. Na mesma direção, Tardif (2002) identificou e definiu os diferentes saberes presentes nos fazeres docente: a) saberes disciplinares; b) saberes curriculares; c) saberes profissionais (incluindo os das ciências da educação e os da pedagogia); e) saberes experienciais.

Neste sentido, o professor deverá estar aberto ao novo, "tanto no que se refere aos saberes profissionais específicos quanto na efetivação desses saberes nas práticas docente dentro da escola na comunidade quilombola". Na organização do currículo, "devem contemplar os saberes locais, a cultura e a identidade, compreender os saberes, dizeres, fazeres, assim como no desenvolvimento de espaços pedagógicos que propiciem a valorização da pertença quilombola, que possibilita aos alunos conhecerem suas origens" (CASTILHO et al, 2017).

Até meados do século XXI, não havia espaço para os saberes populares nos currículos das escolas. O currículo tradicional fora construído com base no conhecimento científico, onde o que se originava da Europa seria superior e representava o universal da humanidade. Na verdade este modelo aprisionava o os valores culturais dos povos originários e africanos no compartimento da incivilidade, portanto incompatíveis com os ideais de progresso e desenvolvimento implantados pela escola europeia.

Segundo Jurjo Torres Santomé (1995, p. 163), “as culturas ou vozes dos grupos sociais minoritários e/ou marginalizados que não dispõem de estruturas importantes de poder continuam sendo silenciadas, quando não estereotipadas e deformadas, para anular suas possibilidades de reação”. Dessa forma, o Estado agiu em relação aos negros e indígenas, quando impôs um currículo europeizado nas escolas em detrimento aos saberes dos povos tradicionais.

Para Alfredo Wagner Berno de Almeida (2008, p. 14), os “conhecimentos tradicionais” e de “saberes locais” vão muito além da relação ervas medicinais e doenças.

> Eles não se restringem a um mero repertório de ervas medicinais. Tampouco consistem numa listagem de espécies vegetais. Em verdade, eles compreendem as fórmulas sofisticadas, o receituário e os respectivos procedimentos para realizar a transformação. Eles respondem a indagações de como uma determinada erva é coletada, tratada e transformada num processo de fusão.

ISBN 978-85-64124-60-8

Em relação às comunidades negras, os 'conhecimentos tradicionais' e 'saberes locais' foram decisivos para a continuidade do grupo. São conhecimentos relacionados ao uso da terra, plantio, armazenamento, alimentação e interação com a natureza; uso de ervas medicinais, raízes, sementes e folhas para a cura das doenças das pessoas e dos animais; saberes ligados aos rituais e religiões; expressões corporais e seus sentidos, símbolos e gestos; leitura dos fenômenos naturais; experiência de vida, de organização, resistências, silêncios.

Os saberes são passados de uns para os outros, geralmente dos mais velhos aos mais jovens. Aprende-se pela observação e participação em trabalhos coletivos ou rituais religiosos. A presença de parteiras, benzedeiras, pais-de-santo, rezadeiras, curandeiros(as) é muito recorrente nas comunidades negras.

Os moradores das comunidades negras acumularam conhecimentos relacionados ao solo e suas qualidades, aqueles próprios para uma ou outra cultura, os meses bons para o plantio, colheita, retirada da madeira e armazenagem dos grãos. Em algumas comunidades observam-se as fases da Lua para as atividades agrícolas. A pesca, o extrativismo, as atividades criatórias também beseiam-se em conhecimentos tradicionais.

As comunidades negras destacam-se também pelo conhecimento das plantas com propriedades curativas. Chás, emplastos, pomadas, infusões e xaropes são algumas formas de uso das plantas medicinais. Os rituais, as formas de ministrar os remédios, as porções adequadas, época certa de colheita das plantas, formas de amazenamento são experiências que fazem dos povos quilombolas um segmento diferenciado. Recorrem a estes recursos pessoas da comunidade e de fora dela.

Dados relativos ao ano de 2006 apontaram que, "em 73% das comunidades há presença de benzedeiras, cuja função principal consiste na atenção e cuidados com a saúde da comunidade, utilizando das rezas, orações, ervas e plantas como elementos de cura e bem-estar". Quanto às parteiras, "43% das comunidades possuem parteiras tradicionais. Elas cumprem um papel importante em relação às práticas de atenção à saúde". Também "acompanham as mães no pós-parto" (Cadernos de Estudos Desenvolvimento Social em Debate, 2008, p. 34).

Os saberes religiosos, sejam eles referentes às religiões de matriz africana ou judaico-cristãs, são muito vastos e marcantes nas comunidades quilombolas. Os rituais, os cânticos, as procissões, as rezas, as cores, os assentamentos, as oferendas, enfim, todo arcabouço do sincretismo religioso brasileiro está presente e preservado nas comunidades quilombolas. Também são importantes as crenças e saberes utilizados para as doenças da 'alma'. Segundo Heron Lisboa de Oliveira (2014, p. 184), "o benzimento e simpatia também são práticas tradicionais culturais que vem da oralidade das gerações anteriores. [...] Há benzimentos para picadas de aranhas, para 'feridas' na pele, para temporais que se aproximam e até para espantar cobras no verão, entre outros tantos".

As Diretrizes Curriculares para Educação Escolar Quilombola referem-se aos saberes. Como descrevemos acima, são muitos os conhecimentos que deverão compor o currículo das escolas. O ponto nevrálgico da questão está na forma de como o professor abordará esta temática e, como a escola reagirá frente aos questionamentos advindos de concepções eurocêntricas/conservadoras de currículo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As comunidades negras estão passando por momento muito delicado. O Estado praticamente interrompeu o processo de titulação das terras quilombolas. Também cortou os

ISBN 978-85-64124-60-8

investimentos e encolheu as políticas sociais. Se não bastasse, a crise econômica e de valores em que o país está mergulhado atingiu profundamente as camadas pobres da população, sobretudo, as comunidades remanescentes de quilombos.

Em 2003, o Presidente Lula promulgou a Lei 10.639, símbolo máximo da luta do movimento social negro em busca da desmistificação da inferioridade racial e cultural da população negra e por uma pedagogia antirracista. No entanto, os efeitos da referida Lei não surtiram o impacto esperado. Muitas escolas não a cumpriram e, em outras, parte do professorado não aderiu às mudanças propostas. Em suma, houve um silenciamento, ou seja, um comportamento racista - individual e institucional.

As Diretrizes Curriculares para a Educação Escolar Quilombola também são revolucionárias, vieram para dar voz e vez aos quilombolas e romper com a lógica eurocentrista de currículo. Da mesma forma que a Lei 10.639, as Diretrizes passam por processo de esquecimento, indiferença e negação. Não bastasse, o Estado fecha escolas em áreas quilombolas.

Em Cachoeira, estado da Bahia, a Escola Almerinda Pereira da comunidade quilombola do Engenho da Cruz, foi fechada pela prefeitura. Segundo Maria de Totó, presidente da Associação de Quilombolas do Tabuleiro da Vitória, o poder público inviabilizou o ensino. "Não dão condições para que a escola funcione. Prejudica e muito as escolas da zona rural e dos Quilombos. É um desrespeito total com a nossa educação" (GUIMARÃES, 2018).

Percebe-se que o Estado aniquila aos poucos até decretar a morte da escola, consequentemente da história, da tradição, dos saberes e do ser quilombola. Do silêncio à indiferença resume o pensamento da elite branca e do Estado frente às Diretrizes Curriculares para Educação Escolar Quilombola. Identidades são silenciadas. Se não bastasse a interrupção do processo de titulação das terras, o Estado interrompe também projetos coletivos, sonhos e semeia a desesperança.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **"Os quilombos e o mercado de terras".** In: PORANTIM, Ano XXVI, Nº 272, Brasília-DF, Jan/Fev-2005.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. [Org.]. **Conhecimento tradicional e biodiversidade: normas vigentes e propostas**. 1. vol. Manaus: Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura da Amazônia/Fundação Ford/Fundação Universidade da Amazônia, 2008.

BARLEU, Gaspar. **Histórias dos feitos recentes praticados durante oito anos no Brasil.** São Paulo: EdUSP; Belo Horizonte: Itatiaia. 1974.

BRASIL. Ministério de Educação e Cultura. **As Diretrizes Curriculares para a Educação Escolar Quilombola**. Brasília. 2012.

CADERNOS DE ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO SOCIAL EM DEBATE. N. 9 (2008). Brasília, DF: Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome; Secretaria de Avaliação e Gestão da Informação, 2008.

CASTILHO, Suely Dulce de et al. **Saberes e fazeres docentes relatados/vivenciados em uma escola quilombola de Itambé, em Mato Grosso**. EVENTOS ACADÊMICOS. UFMT, 2017.

CASTILHO, Suely Dulce de. **Quilombo Contemporâneo: educação, família e culturas**. Cuiabá, EDUFMT, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

CAVALLEIRO, Eliane dos Santos. **Do silêncio do lar ao silêncio escolar: racismo, preconceito e discriminação na educação infantil**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

COSTA, Emília Viotti da. **Da senzala à colônia**. 2ª ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1982.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. **Me chamaram de macaco e eu nunca mais fui à escola.** In: GOMES, Ana Beatriz Sousa; CUNHA JÚNIOR, Henrique. [Ogrs]. Educação e afrodescendência no Brasil. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

ENNES, Ernesto**. As guerras nos Palmares: Subsídios para a sua história**. 1. vol. Domingos Jorge Velho e a "Tróia Negra". 1687-1709. São Paulo: CEN, 1938.

EVARISTO, Macaé Maria. **2º Seminário Nacional de Educação Escolar Quilombola.** Brasília. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?optio>. Acesso em: 06 dez. 2012.

FIABANI, Adelmir. **Os Novos Quilombos: luta pela terra e afirmação étnica no Brasil [1988-2008]**. 1. ed. Palmas: Nagô Editora, 2015.

FREIRE, Paulo. **A pedagogia do oprimido.** São Paulo: Paz e Terra, 1978.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala**. 41ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GARCIA, Carlos Macedo. **"A formação de professores: novas perspectivas baseadas na investigação sobre o pensamento do Professor**". In: NÓVOA, Antônio. [Coord]. Os professores e sua formação. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

GOMES, Ana Beatriz Sousa; SOUZA, Francisca Maria do Nascimento. **Introdução conceitual: educação para as relações étnico-raciais**. In: GOMES, Ana Beatriz Sousa; FERNANDES, Gildásio Guedes; OLIVEIRA, Cleidinalva Maria Barbosa [Orgs.]. Educação para as Relações Étnico-Raciais. Teresina: EDUFPI, 2011.

GOMES, Nilma Lino; GONÇALVES E SILVA, Petronilha Beatriz. [Orgs.]. **Experiências étnico-culturais para a formação de professores**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

GONÇALVES E SILVA, Petronilha B.; CÂMERA, Engels; MONTEIRO, Hilda. **Multiculturalismo e Ensino Fundamental: da pesquisa à sala de aula**. São Carlos: UFSCar-Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, 2001.

GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

GUIMARÃES, Cristóvão. **Escola Quilombola é fechada em zona rural de Cachoeira**. In: https://www.criativaonline.com.br/index/noticias/id104248/escolaquilombolae fecha danazonarural_de_cachoeira. Acesso em 20 de fev. de 2018.

MAESTRI FILHO, Mário. **A servidão negra**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala: Quilombos, insurreições, guerrilhas.** São Paulo: Zumbi, 1959.

NÓVOA, Antônio. [Coord]. **Os professores e sua formação.** Lisboa: Dom Quixote, 1995.

PITA, Sebastião da Rocha. **História da América Portuguesa.** Belo Horizonte, Ed. Itatiaia: São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1996.

SANTOMÉ, Jurjo Torres**. As culturas negadas e silenciadas no currículo**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da [Org.]. Alienígenas na sala de aula. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 159-189. p. 163.

SCHULMAN, L. S. **Conocimiento y enseñanza: fundamentos de la nueva reforma.** Profesorado. REVISTA DE CURRICULUM Y FORMACIÓN DEL PROFESORADO, 9, 2, p. 1-30, 2005. Disponível em: <http://www.ugr.es/~recfpro/Rev92.html>. Acesso em: 20 jul. 2017.

SILVA. Ana Célia da. **Desconstruindo a discriminação do negro no livro didático**. Salvador: EDUFBA, 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

SOUZA FILHO, Benedito. **Os pretos de Bom Sucesso: terra de preto, terra de santo, terra comum**. São Luís: Edufma, 2008.

TARDIF, M. **Saberes docentes e formação profissional**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

ISBN 978-85-64124-60-8

A CULTURA AFRICANA: CASO DA REPÚBLICA DO TOGO

Omar OURO-SALIM[49] (UFG/RC)
E-mail: ouromar@yahoo.fr

RESUMO

Situado na costa do Golfo de Guiné, na África Ocidental, o Togo cobre uma área de 56.600 km^2. Ele é limitado ao sul pelo atlântico, ao norte por Burkina Faso, a leste por Benin e pelo oeste por Gana. O Togo é subdividido em cinco regiões econômicas do sul ao norte: região *Marítime*, região *plateaux*, região *centrale*, região *Kara* e região *savane*, com um total de 30 prefeituras. Ele apresenta uma grande diversidade de relevos onde se encontra o litoral, as planícies, as bandejas, as montanhas e os vales. O presente trabalho tem como objetivo de expor a cultura togolesa em geral em relação aos aspectos econômico, social, educacional, e ambiental. A metodologia empregada foi a revisão bibliográfica seletiva e descritiva através da base de dados do Google Acadêmico entre os anos 2000 e 2015 em trabalhos cujas palavras-chave contivessem "Togo". Como resultado percebe-se que o Togo é um país subdesenvolvido mas que contém as riquezas naturais para se desenvolver ainda e alcançar a independência econômica. A tendência hoje em dia é formar os Estados Unidos Africanos para impedir a influência europeia.

PALAVRAS-CHAVE: *REPÚBLICA DO TOGO; CULTURA; ÁFRICA.*

INTRODUÇÃO

Do século XIV ao XVI, povos de língua ewe, provenientes da Nigéria, colonizaram o atual território do Togo. Outras tribos de língua ana (ou mina) emigraram de regiões hoje ocupadas por Gana e Costa do Marfim, depois do século XVII. Durante o século XVIII, os dinamarqueses praticaram na costa de Togo um bem-sucedido comércio de escravos. Até o século XIX, o país constituiu uma linha divisória entre os estados indígenas de Ashanti e Daomé.

Em 1847 chegaram alguns missionários alemães e, em 1884, vários chefes da região costeira aceitaram a proteção da Alemanha. A administração alemã, ainda que eficiente, impôs trabalhos forçados aos nativos.

Os alemães foram desalojados durante a Primeira Guerra Mundial e, em 1922, o Togo foi dividido entre o Reino Unido e a França na conferência de Berlim na Alemanha. Em 1946, esses dois países colocaram seus territórios sob a custódia das Nações Unidas. Em 1960 a porção britânica foi incorporada ao território da Costa do Ouro (atual Gana), enquanto os territórios franceses se transformaram na República Autônoma de Togo em 1956. O país conquistou a independência completa em 1960, embora tenha continuado a manter estreitas relações econômicas com a França.

49 MESTRANDO EM GESTÃO ORGANIZACIONAL, UFG/RC

ISBN 978-85-64124-60-8

ASPECTOS SOCIOCULTURAL, CLIMÁTICA E HÍDRICO DO PAÍS

A república do Togo é um pequeno país de 56.600 km², e com uma população atual de oito milhões de habitantes. A república do Togo é repartida em 5 regiões subdividas em prefeituras: Savanes, Kara, Plateaux, Centrale e Maritime, com um total de 30 prefeituras. Ela tem um hino nacional cujo o título é “salut à toi pays de nos aieux” e tem como língua oficial a língua francesa.

A república do Togo é localizada entre o Gana, e o Benin. A capital chama-se Lomé. A área cultivada do território togolês é estimada à 2,63 milhões de hectares, ou 46% da área total do país e 77% das terras aráveis, incluindo 2,51 milhões de hectares de terras aráveis e 0,12 milhões de culturas permanentes. O Togo tem uma grande variedade de formas de relevo, incluindo o litoral, planícies, planaltos, montanhas e vales. (KEKEH, EDJAME, 1987).

A república do Togo tem duas estações chuvosas, a principal estação chuvosa começa em abril e termina em julho, e há a segunda temporada de chuvas menos importante que começa no início de setembro e termina no final de novembro. O calor é constante, a temperatura máxima em média é 30 ° C à tarde e a temperatura mínima em média é de 23 ° C pela manhã. No início do ano, o harmattan (caracterizado pelo vento seco e com forte poeira) sopra do norte para o sul do país. Ele é um vento do Saara e baixa a temperatura do Lomé para 19 ° C pela manhã. Lomé também é fortemente influenciado pelo vento do oceano atlântico.

Neste sentido, pode se dizer que o clima é equatorial temperado pelo oceano atlântico. O calor é, portanto, estável, sem pontos excessivos, e o vento que vem do mar torna bastante agradável. O que é interessante é a baixa precipitação para essa latitude, de fato que, Lomé goza de um microclima que permite atingir uma baixa precipitação para a região (800 mm por ano), em comparação à Paris que recebe em média 650 mm por ano (KEKEH; EDJAME, 1987).

A população é estimada em cerca de cinco milhões de habitantes em 2004, com uma densidade média de 88 habitantes/km2. A distribuição regional revela um desequilíbrio importante: 50% da população vive na região marítima e 20% na cidade de Lomé. A população rural é de 65%. A taxa de crescimento anual da população foi de 2,1% em 2002. A taxa de desemprego foi de cerca de 25% em 1999. O número da pobreza nacional foi de 72,6%, de acordo com uma pesquisa realizada em 1995 (ONUDI, 1999).

De acordo com os resultados da pesquisa QUIBB (Questionário Unificado dos Indicadores da Base do Bem-estar), a incidência da pobreza é estimada em torno de 61,7% da população, ou quase 3.242.257 indivíduos por 535.486 casas. A pobreza é predominantemente na zona rural, onde a incidência é cerca de 74,3%, representando 79,9% dos pobres. Nas áreas urbanas, a incidência da pobreza é de 36,8%, correspondendo à 20,1% dos pobres. Em geral, a região do Savanes é a mais pobre com uma incidência de 90,5%, seguida das regiões Centrale (77,7%), Kara (75,0%), Maritime (69,4%), Plateaux (56,2%) e Lomé (24,5%). (ONUDI, 1999).

De acordo com o Banco Mundial (2002), o Togo teve uma Renda Nacional Bruta (RNB) per capita de US $ 350 dólares (em comparação com US $ 310 dólares em 2004 e US $ 270 dólares em 2003) na categoria dos Países Menos Desenvolvidos (PMD). Além disso, de acordo com o relatório do PNUD (2007), o índice de desenvolvimento humano foi de 5,12%, colocando o Togo em 152º lugar no mundo (BANCO MUNDIAL, 2003).

Em 2000, 80% da população tinham acesso as fontes de água nas áreas urbanas, em comparação com apenas 36% nas áreas rurais. A mortalidade infantil (menos de 5 anos) é de 141%. O HIV/AIDS apresentou uma prevalência de 6% entre os adultos (15-49 anos) em 2001. A expectativa de vida no nascimento foi de 56 anos. A taxa de alfabetização foi de 50% da

ISBN 978-85-64124-60-8

população em 2000, com alta desigualdade entre homens (72%) e mulheres (43%) (ANONYME, 2007).

A zona tropical do Togo é favorável ao desenvolvimento de vetores de doenças como paludismo, tripanossomíase, febre amarela e outras doenças. A mortalidade e natalidade infantil são respectivamente menos nas zonas urbanas (49 ‰ e 73 ‰) do que nas zonas rurais (89 ‰ e 143 ‰). A melhoria das condições de saúde e o acesso aos serviços de saúde nas zonas urbanas como rurais explicaria em parte essas diferenças. Da mesma forma, a situação da mortalidade infantil é muito desigual em todas as regiões. A região do Savanes, portanto, parece ser a região mais afetada, com uma taxa bem acima de 100 ‰. A Região Central, com uma taxa estimada de 86 ‰, é a segunda região mais crítica do país. As taxas de mortalidade infantil em outras regiões são: 37 ‰ em Lomé, 78 ‰ na região Maritime, 79 ‰ na região dos Plateaux e 77 ‰ na região de Kara (ANONYME, 2007).

Existem três idiomas comumente usados no Togo. Francês é a língua oficial, seguida de Ewe, Mina e Kabiye que são as línguas nacionais mais faladas no país. As diferentes religiões do país são: o Animismo praticado por 35% da população, Cristianismo (50%), e Islão (15%) (N'ZONOU, 2007).

A área urbana contava 796.416 habitantes em 2006. Sua aglomeração se desenvolve até a fronteira com o Gana, localizada a poucas centenas de metros do centro da cidade. Assim, Lomé é uma cidade fronteira. Lomé não é uma cidade "colonial" (construída e estabelecida pelas potências coloniais), nem uma "cidade tradicional" (onde as raízes das aldeias ainda fazem parte das estruturas e processos urbanos) Lomé é uma cidade africana, que evolui a um ritmo acelerado, aos ritmos das casas noturnas, nanas-benz (mulheres ricas de Lomé) do mercado principal, cybercafés, motocicletas, moto taxi (zemidjans) ou da zona franca do porto autônomo de Lomé. Lomé é, portanto, sem dúvida uma cidade africana, misturando a tradição com o animismo (mercado de fetiche) e modernidade arrogante com as imagens dos hotéis de luxo e edifícios bancários (N'ZONOU, 2007).

O sistema hidrográfico consiste em três bacias principais, a saber: a bacia do Volta (Rio) que drena os principais rios (Oti, Kara, Mô), no norte; a bacia Mono que drena os principais rios (Mono, Anié, Amou) no sudeste; a bacia do lago togo cobrindo oito mil km2 com os principais rios: Zio e Haho. Duas formações hidrogeológicas dividem as águas subterrâneas: (cobrindo 94% do país) e a bacia sedimentar costeira. A base é composta de rochas granito-gneissicas e rochas sedimentares antigas (enduras) que determinam aquíferos descontinuados em fraturas ou zonas de alteração. A bacia sedimentar costeira inclui um sistema multicamadas. Os aquíferos costeiros explorados tornam-se irremediavelmente salgados por intrusão de água do mar (ERN, 1979).

A vegetação do Togo é composta por savanas e florestas. Duas bacias sedimentares cercam o país ao norte e ao sul: uma bacia da região da savana (argilas, arenitos) e uma bacia costeira na região marítima (areia, pedra calcária, argila). Entre os dois, existe um porão cristalino na região de Kara (xistos, micros quistas, quartzitos), a região central (micoschistas) e a região do planalto (micoschistas e gneiss transbordando a parte norte da região marítima). (KEKEH; EDJAME, 1987).

ECONOMIA, AGRICULTURA E SEGURANÇA ALIMENTAR

O setor agrícola representava 40,8% do PIB em 2003 e ocupa 57% das produções, com exportações de produtos agrícolas (café, algodão, etc.), representando mais de 20% das exportações totais. Ao longo dos últimos 10 anos, a cobertura dos requisitos de tubérculos e

ISBN 978-85-64124-60-8

pulso foi amplamente garantida. Por outro lado, o país não é autossuficiente em cereais. No entanto, os excedentes de outros grupos de cereais podem garantir a cobertura global das necessidades através da substituição dos produtos alimentares. A produção nacional de carne e peixe mostra déficits muito maiores. As importações anuais excedem frequentemente 60 mil toneladas. Dada a importância da pobreza, embora os alimentos estejam disponíveis, não é acessível a todos (MAEP, 2004).

A agricultura de chuva é a mais praticada no país, assim nas primeiras chuvas, os agricultores cultivam produtos cujo ciclo permite a colheita antes da estação chuvosa. No período em que não chove mais, o arroz é geralmente cultivado. No final da estação chuvosa, os jardins são projetados e permitem a produção de vegetais e legumes. A jardinagem de mercado também usa água de poços. Em algumas regiões, uma das principais restrições para a agricultura é a degradação dos recursos da terra. A parte oriental das regiões maritime, Kara, e região savanes ocidental são as mais ameaçadas e o potencial da terra é insuficiente para atender às necessidades dos agricultores (MAEP, 2004).

EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO

O setor educacional caracteriza-se por um desequilíbrio nos níveis de escolaridade entre meninas e meninos e por baixa profissionalização. Existem também disparidades semelhantes entre as áreas urbanas, e rurais.

O declínio do investimento público no setor educacional se reflete em um crescimento mais forte do setor privado do que no setor público, especialmente nas áreas urbanas. Por exemplo, entre 1990 e 2000, a proporção de inscrições nas escolas privadas aumentou de 27% para 31% nas escolas primárias, de 13% para 17% nas escolas secundárias, e de 30% para 46% nas escolas profissionais (ANONYME, 2007).

Na escola primária, apesar das dificuldades listadas acima, o país ainda possui altas taxas de matrícula em comparação com a maioria dos países da sub-região. A taxa de matrícula da escola primária (crianças de 6 a 11 anos) aumentou de 63,0% em 2000 para 73,4% em 2006 (ANONYME, 2007).

O principal problema que enfrenta o ensino básico togolês é a falta do desempenho do sistema educativo. A educação é marcada por muita repetição e uma alta taxa de abandono no sexto ano, especialmente as meninas. Assim, em 2006, a taxa de conclusão do ciclo primário foi de 78,1%. A taxa de alfabetização por pessoas com 15 anos ou mais é de 56,9% em 2006, com fortes diferenças entre homens e mulheres. Para homens, esta taxa é estimada no mesmo ano por 70,3% contra 44,4% para mulheres (ANONYME, 2007).

A república do Togo tem duas universidades públicas. Uma das universidades está localizada no norte do país e se chama universidade de Kara e a outra está localizada na capital e se chama a universidade de Lomé. Assim o nome da capital do país foi dado para uma das universidades públicas.

A universidade de Lomé é a primeira universidade pública de Togo. Criada pelo decreto N ° 70-156 / PR, de 14 de setembro de 1970, a universidade de Lomé é uma instituição pública de caráter científico e cultural, com personalidade jurídica e autonomia financeira. De acordo com a Lei N ° 97-14, de 10 de setembro de 1997, sobre os estatutos das universidades do Togo, alterada pela Lei n. ° 2000-002, de 11 de janeiro de 2000, e pela Lei n. ° 2006-004, de 03 de julho de 2006, ela tem como missões:

ISBN 978-85-64124-60-8

- Formação inicial e contínuo no nível superior;
- Pesquisa científica e desenvolvimento tecnológico, bem como a valorização de seus resultados;
- Divulgação e vulgarização da cultura da informação científica e técnica;
- A prestação de serviços no contexto da formação e da pesquisa;
- Cooperação científica, técnica e cultural.

A universidade de Lomé foi a única universidade pública em Togo até 1999. A universidade de Lomé comemorará em 2017 seus quarenta - sete anos de existência. Desde a sua criação em setembro de 1970, a universidade de Lomé viu um aumento do número de alunos e um aumento exponencial na matrícula de estudantes. A universidade de Lomé inicialmente tinha cinco escolas, a saber, a Escola de Letras (EDL), a Escola Superior de Administração e Carreiras Jurídicas (ESACJ), a Escola Superior de Técnicas Econômicas e de Gestão (ESTEG), a Escola de Ciências (EDS), e a Escola de Medicina (EDM). Atualmente, a Universidade de Lomé tem dezesseis (16) instituições, incluindo 6 Faculdades, 5 Escolas, 3 Institutos e 2 Centros de Formação. Depois, foram criadas sete áreas de formação com a introdução do sistema LMD (Licenciatura-Mestrado-Doutorado), particularmente em Ciências Humanas e Sociais (SHS), Ciências Jurídicas, Políticas e de Administração (SJPA), Ciências Agronômicas (SA), Ciências da Saúde (SS), Ciências Econômicas e de Gestão (FASEG), Artes e Linguagens (LLA), Ciência e Tecnologia (ST). Além dessas instituições de formações clássica e profissional, a universidade de Lomé tem desde 2011 uma escola de empreendedorismo (Universidade de Lomé, 2017).

As implementações de uma universidade de pesquisa, bem como na tradição ocidental, ainda não se estabeleceram na realidade das universidades africanas. Muitas universidades africanas não estão nos padrões elitistas. Face ao fenômeno do desemprego cada vez mais crescente nas fileiras da juventude da região oeste africana, as políticas da UEMOA50 (2005) para a excelência na qualidade do ensino superior foram estabelecidas para fins de permitir uma política de educação comum e uma política que giraria em torno de uma união econômica.

Estas políticas surgiram de uma vontade de capitalizar as experiências (conhecimentos, saberes) em projetos de desenvolvimento. O sucesso de tal projeto requer o envolvimento de todas as comunidades universitárias em polos de pesquisas destinadas para a transformação social. Tal é a proposta do sistema LMD sendo testado desde 2005, com a produção de recursos humanos mais qualificados, não só na administração, mas também para os pesquisadores em suas investigações para fins de melhorar as condições de trabalho e a qualidade de ensino de todas as comunidades universitárias.

A história deste sistema educacional é marcada por referências tão especiais em relação ao programa das universidades europeias, após a primeira guerra mundial. A escola única diferencia-se claramente do modelo da escola compreensiva exigido pelas organizações internacionais, nomeadamente referente à definição dos conteúdos. O seu objetivo é manter e estender a tradição da alta cultura de nível secundário e não constituir uma “cultura média” em que se funde a cidadania comum. Os debates foram muito acesos no período da execução da reforma, mas o resultado não deixa margem para dúvidas: o projeto curricular da escola corresponde muito mais ao programa de acesso das classes populares à cultura de nível secundário do que à concepção anglo-saxónica (DEROUET, 2002).

50 A UNIÃO ECONÔMICA E MONETÁRIA DO OESTE AFRICANO (UEMOA) É UMA ORGANIZAÇÃO DE INTEGRAÇÃO REGIONAL CRIADA POR SETE PAÍSES DA ÁFRICA OCIDENTAL QUE TÊM EM COMUM UMA MOEDA ÚNICA, O FRANCO CFA.

ISBN 978-85-64124-60-8

A UNIVERSIDADE DE LOMÉ E O PÚBLICO ATENDIDO

O termo universidade é do latim “universitas”, cujo significado se relaciona com “conjunto, universalidade, comunidade”, entretanto, o uso deste termo com o conceito de como que é empregado atualmente, tem origem na expressão “universitas magistrorum et scholarium”, comunidade de mestres e estudiosos, definindo a universidade como uma comunidade multidisciplinar, onde os mestres detentores do conhecimento passam os mesmos aos estudiosos em busca de aprimoramento intelectual e profissional. São as universidades que fazem atualmente, a vida marchar. Nada pode as substituir. Nada pode as dispensar. Nenhuma outra instituição é tão útil que a universidade (TEIXEIRA, 1988). Nesse sentido, a universidade é uma instituição privilegiada de pesquisa para alcançar a excelência onde a cultura de pesquisa não é somente efetiva, mas também integrada. Observa-se a vontade da universidade de Lomé de erguer escolas de pesquisa até mesmo competir com as universidades privadas no mercado de trabalho.

A curiosidade neste momento da história educacional togolesa é a inclusão da cultura de pesquisa e de integração no ensino superior, possibilitando, assim, a execução dessas últimas no âmbito da universidade. O crescimento da importância do conhecimento e da informação enriquece o papel das universidades, que está em processo de mudança. Vistas antes como produtoras do conhecimento, passam também a ser consideradas ferramentas para o desenvolvimento regional (BEUGELSDIJK; CORNET, 2002).

A universidade é uma instituição de ensino superior que compreende um conjunto de conhecimentos para a especialização profissional e científica e tem por função principal garantir a conservação e o progresso nos diversos ramos do conhecimento, seja pelo ensino, pela pesquisa ou pela extensão. A Universidade de Lomé constitui uma referência para outras universidades africanas no acolhimento dos alunos estrangeiros da região africana. Ela possui um grande centro de línguas estrangeiras onde os alunos dos países anglófonos venham a estudar francês. Além disso, ela possui uma maior faculdade de medicina que atende cidadãos e estrangeiros dos países africanos.

A maioria dos professores da Universidade de Lomé possui o título de doutor. Eles têm uma formação fora do país. A universidade é aberta também para os professores visitantes. Grande parte das aulas de mestrado e doutorado são dadas pelos professores visitantes. Esses professores vêm de todos os cantos de mundo. A universidade é uma das riquezas da nação ao serviço do desenvolvimento. Alto lugar de conhecimento, reflexões, conhecimentos, know-how e habilidades.

A Universidade de Lomé é o centro da construção de uma sociedade que valoriza a abertura científica, a interdisciplinaridade e a inovação. Ela é, assim, um motor nacional indispensável capaz de liderar a nível local a dinâmica urbana e socioeconômica e contribuir para a melhoria das condições de vida dos cidadãos. Ela só pode ser concebida como a vanguarda das revoluções tecnológicas que energizaram o nosso mundo do conhecimento.

Segundo o autor Cunha (1989, p.69), “a universidade tem como objetivo a produção e a disseminação de ciência, da cultura e da tecnologia.” A partir dessa ideia pode-se deduzir que as atividades de ensino, pesquisa e extensão em uma universidade são muito relevantes para alcançar uma boa cultura de pesquisa.

A universidade é então uma instituição de ensino superior que compõe um conjunto de conhecimentos para a especialização profissional e científica e tem por função principal garantir

ISBN 978-85-64124-60-8

a conservação e o progresso nos diversos ramos do conhecimento, seja pelo ensino, pela extensão ou pela pesquisa.

Para Mendonça (2000, p. 139), as universidades "se propõem a desenvolver de forma integrada uma cultura de pesquisa baseada em ensino, extensão, e pesquisa nas suas respectivas áreas de conhecimento". Esse é o caso do advento do sistema LMD na Universidade de Lomé para melhorar a qualidade de ensino nas formações das elites.

ALGUNS FILÓSOFOS AFRICANOS

Existe no continente africano os pensadores e filósofos que lutaram pela liberação do povo africano da influência estrangeira. É o caso de alguns filósofos que foram citados neste artigo. Quem são os filósofos africanos? O site "Philosophie Africaine" nos apresenta alguns filósofos africanos como:

Antoine-Guillaume Amo (1703-1753)

Este filósofo nasceu em torno de 1703 em Axim, uma antiga cidade africana no Golfo da Guiné, sudoeste do atual Gana. A historiografia não mencionou como aconteceu sua chegada na Europa.

Em 1734, ele defendeu uma tese de filosofia na Universidade de Halle (Alemanha) cujo o título é "A impassibilidade da mente humana", sob a direção de Martin Löscher. Em 1738, ele publicou uma obra de lógica e psicologia do conhecimento sob o título: "A arte de filosofar com sobriedade e precisão". Mas em 1753, Amo está novamente em sua terra natal em Axim. Lá, ele vive como um eremita e adquire uma reputação de adivinha. Assim, nada foi divulgado sobre a data e o local da sua morte.

KWASI WIREDU

Nascido em Gana em 1931. Estudante de filosofia em Oxford, defendeu uma tese de doutorado sobre a relação entre conhecimento, verdade e razão, sob a direção de Gilbert Ryle. Ele publicou as seguintes obras:

- 'Filosofia e Cultura Africana': Cambridge *University Press*, 1980.
- 'Universais e Esclarecimentos Culturais': uma perspectiva africana, Bloomington: Indiana *University Press*, 1996.
- Coeditado com Kwame Gyekye, 'Pessoa e Comunidade': Estudos filosóficos de Gana, 1992.
- 'Um Companheiro para a Filosofia Africana': Oxford, Blackwell, 2003.

FABIEN EBOUSSI BOULAGA:

Ele nasceu em 1934 no Camarão. Ele possui o título de doutor em filosofia, ensinou vários anos na Universidade de Abidjan, no Instituto de Filosofia de São Pedro Canísio. Agora, professor de filosofia na Universidade Católica da África Central em Yaoundé.

Ele publicou várias obras como:

ISBN 978-85-64124-60-8

- ‘Banto problemático’ (1968).
- ‘A crise de Muntu: Autenticidade Africana e Filosofia’ (1977).
- ‘Cristianismo sem fetiche: Revelação e Dominação’ (1981).
- ‘Na Contratempo: A estaca de Deus na África’, Paris, Karthala, (1991).
- ‘Conferências Nacionais em África: Um caso a seguir’ (2012).
- ‘O caso da filosofia africana: Além das brigas’ (2012).

ALEXIS KAGAME (1912-1981)

Sua pesquisa está baseada no estudo do ser da língua ruandesa, o kinyarwanda. Ele irá propor, a partir do escolasticismo, estabelecer categorias de ser do idioma, ele liga o destino do ser ao da linguagem, para estabelecer categorias africanas de pensamento em relação ao kinyarwanda. Em 1955, ele defendeu sua tese na Pontifícia Universidade Gregoriana em Roma, sob o título “A filosofia banto-ruandesa de ser”. Sua grande especificidade, é enfatizar a importância da linguística da pesquisa na filosofia africana.

PAULIN JOACHIM HOUNTONDJI (NASCIDO EM 1942)

Beninense, Paulin J. Hountondji marcou as belas horas da filosofia africana contemporânea nascente. Muitas vezes classificado como pensadores da “tendência crítica”, ele afirma uma filosofia africana, mas que deve ser eficaz por seu caráter “sério” e “rigoroso”. A fertilidade intelectual e a militância de Hountondji levaram-no a assumir grandes responsabilidades administrativas.

PTAHHOTEP

Ele era um tipo de prefeito e vizir na corte do faraó Djedkarê Isesi, da quinta dinastia, 2500 anos antes da era Cristã. Seu ensinamento é, ao mesmo tempo, um modelo notável de busca da perfeição moral e da pesquisa retórica. Ptahhotep entra em trinta e seis máximas, para fazer o trabalho da jurisprudência, para ver em vários casos de figuras, o que um juiz deve fazer diante dos vários problemas que ele pode encontrar no exercício de suas funções. Ele também aborda a noção de ouvir como o ideal do sábio e o fundamento da própria função do juiz.

KWAME NKRUMAH (1909-1972)

Kwame Nkrumah é de origem ganesa. Nascido em Nkroful em 1909 e morreu em Bucareste, em 1972. Estudou em Londres e nos Estados Unidos. É nos Estados Unidos que ele entra em contato com círculos revolucionários americanos negros, especialmente os da Universidade de Lincoln, nos quais ele fez seus próprios estudos. A partir daí ele adquiriu a ideia de que a liberdade é o valor supremo que os negros africanos devem perceber. É por isso que ele participa de vários congressos organizados por negros e que visam tornar real essa ideia de liberdade que foram formados. Já em 1945, ele apareceu em Londres no quinto Congresso Pan-Africano, onde assumiu o cargo de secretário. Voltando no seu país, em 1947, Kwame Nkrumah começou uma luta política em 1948 que levaria seu país à independência em 1957. Ele se tornou o primeiro presidente do Gana. Ele desempenhou um papel muito importante na criação da

ISBN 978-85-64124-60-8

União Africana. Ele foi derrubado pelo exército em 25 de fevereiro de 1966 enquanto visitava oficialmente Pequim e Hanói (Vietnã).

Pensador pan-africanista, o lema que expressa essa paixão de Nkrumah é "África deve ser unida" e essa unidade imperativa só pode ser realizada por uma doutrina teórica universal em África, uma doutrina de aplicação universal. Através das suas obras, ele pede a criação desta doutrina que será realizada no advento dos Estados Unidos da África. Ele foi autor das obras como: *Towards Colonial Freedom* (1946); África deve se unir; O consciencismo (1964).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que, a república do Togo apesar de ser um país subdesenvolvido possui as riquezas intelectuais como a Universidade de Lomé que acolhem cada ano os estudantes estrangeiros e os professores visitantes de qualquer país do mundo e também possui as riquezas naturais para seu desenvolvimento econômico e social. É importante destacar que a primeira universidade do mundo foi fundada na África no país Marrocos.

Também neste estudo foi apontado alguns filósofos que lutaram para a independência dos países africanos nas décadas de 60. A maioria desses filósofos estudaram nos países estrangeiros antes de voltar para seus próprios países.

Hoje em dia a República do Togo tem como língua oficial o francês pois foi colonizada pela França e a religião mais praticada é o Cristianismo apesar de possuir outras religiões. Embora a economia togolesa esteja baseada na agricultura, ainda estamos vendo uma agricultura tradicional neste século 21, o que está fragilizando cada vez a economia do país.

Atualmente, através dos esforços do governo togolês assiste-se a uma melhoria de condição de vida da população e um crescimento socioeconômico aceitável no país em comparação aos anos anteriores. Sob a influência estrangeira como a França percebe-se, uma exploração excessiva das riquezas do país, o que leva o filósofo Kwame Nkrumah a incentivar os governos africanos por meio da sua doutrina a fim de formar os Estados Unidos Africanos e impedir a dominação europeia no continente africano.

REFERÊNCIAS

ANONYME. Stratégie Nationale de Développement Axée sur les OMD, Lomé, 110 p. 2007.

BANCO MUNDIAL. **Togo: Revue des Politiques de Développement**. Mieux gérer la volatilité de l'économie pour relancer la croissance. Unité de la Recherche et de Gestion de l'Economie, Bureau de la Région Afrique, 54p. 2003.

BEUGELSDIJK, S.; CORNET, M. '**A Far Friend is Worth More than a Good Neighbour': Proximity and Innovation in a Small Country**. Journal of Management and Governance, v. 6, n. 2, p. 169-188, 2002.

CUNHA, L. A. **Qual universidade?** São Paulo: Cortez, 1989.

DEROUET, J. (Dir.). **Le collège unique en questions**. Paris: PUF, 2002.

ECA (2004). **Land Tenure Systems and their Impacts on Food Security and Sustainable Development in Africa**. Economic Commission for Africa, Addis Ababa. Disponível em:

ISBN 978-85-64124-60-8

<http://www.uneca.org/eca_resources/Publications/sdd/Land_Tenure_systems.pdf.>. Acesso em 15 set.2016.

KEKEH A. K., EDJAME K. **Tendances pluviométriques au Togo**. École des Sciences Université du Bénin. 1987.

MENDONÇA, Erasto Fortes. **A regra e o jogo: democracia e patrimonialismo na educação brasileira**. Campinas: Ed. FE/UNICAMP, 2000.

MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE DE L'ELEVAGE ET DE LA PÊCHE. (MAEP). **Stratégie de croissance du secteur agricole et rural**. 2004.

N'ZONOU C. **Modèle type de composition de la chaîne de gestion des catastrophes naturelles et préparation à la gestion des catastrophes (Plan ORSEC – Togo);** Atelier national de mise en oeuvre du cadre de HYOGO pour la gestion des catastrophes naturelles à travers un système d'alerte rapide, ORSTOM, Paris, 77p. 2007.

ONUDI. **Profil environnemental du littoral du Togo**. CEGILE, 81 p. 1999.

TEIXEIRA, F. J**. Gerenciando o conhecimento: como a empresa pode usar a memória organizacional e a inteligência competitiva no desenvolvimento dos negócios**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC, 2000.

UEMOA. **Pour une nouvelle vision de l'enseignement supérieur**. Intégration, 2005.

UNIVERSITÉ DE LOMÉ. **Portail Académique**. Disponível em: <http://www.univ-lome.tg/ >. Acesso em 10 set.2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

POLÍTICAS E DESAFIOS EM TORNO DO ENSINO DAS LÍNGUAS NACIONAIS EM MOÇAMBIQUE

Rajabo ABDULA (Fclar-Unesp/Araraquara-SP)
Email: rajaboalfredo@gmail.com

RESUMO

Este resumo faz uma abordagem em torno do ensino em Moçambique através do uso das línguas nacionais como meios de ensino, uma vez que, durante muito tempo o ensino foi realizado apenas através do uso da única língua oficial, a língua portuguesa. Recentemente surge interesse, primeiro por parte de linguistas no ensino bilíngue e em segundo momento por parte dos políticos que se viram obrigados a mudar a visão com relação as mais de vinte línguas do grupo bantu faladas pela maioria dos moçambicanos. Tendo em conta a existência de modelos e pela necessidade de valorizar as línguas nacionais que durante muito não têm sido valorizadas se questiona: será que o modelo de ensino bilíngue adotado pelo Ministério de Educação de Moçambique visa efetivamente valorizar as línguas bantu ou é um processo de eliminação gradual? Para o efeito, traçamos como objetivo, discutir o modelo de ensino bilíngue adotado pelo país olhando para as principais vantagens e desvantagens e os principais desafios que devem ser tomados. A pesquisa discutiu teóricos como Hornberger (1991), Akkari (1998), Lopes (2004), Mello (2010) para compreender o estado do assunto usamos o método bibliográfico que se baseou nas análises das Leis, teses e dissertações, diretrizes curriculares e manuais escolares do programa bilíngue. Conclui-se que ainda há muito trabalho a ser feito para que a educação bilíngue se efetive até porque ainda há muito preconceito linguístico com relação às línguas bantu. Enquanto não forem oficiais, as línguas africanas não terão nenhum valor e estarão relegadas aos usos locais e culturais. Conclui-se que não desenvolverá literatura nem poderá ter ascensão no espaço acadêmico-científico fato que é mais relevante.

***PALAVRAS-CHAVE**: MOÇAMBIQUE, LÍNGUAS NACIONAIS, ENSINO.*

PALAVRAS INICIAIS

Moçambique é um país multilíngue; o país tem cerca de vinte línguas do grupo linguístico bantu e outras de origem asiática e europeia resultantes do contato que o país teve com povos oriúndos de diferentes quadrantes do mundo. No entanto, apensar de existirem muitas línguas, o português é a única língua oficial do país e por muito tempo foi usada como a única língua de ensino antes da introdução do ensino bilíngue nas classes iniciais, que, infelizmente ainda não abrange todo o país. No período colonial o ensino estava encarregue à administração colonial. Foi um período em que a educação era de difícil acesso para a maioria da população por causa da política educacional colonial que não visava o acesso à educação para a maioria da população. Durante esse período ensino era feito em língua portuguesa, pois, apenas o português era considerado língua, as outras línguas eram consideradas dialetos, e não há qualquer registro de ter existido alguma escola que lecionasse o ensino bilíngue durante o período em questão. Depois da independência em 1975 o português se manteve como a única língua de ensino, todavia, em 2003 foi introduzido o ensino bilíngue em que as outras línguas nacionais passaram a ser usadas como meio de ensino.

ISBN 978-85-64124-60-8

O ensino bilingue em Moçambique podemos considerar de insipeiente porque abrange apenas as classes iniciais e, infelizmente não abrange a maior perte dos alunos que não falam a língua portuguesa. Foi a pensando nesta questão que o trabalho se pressupõe a debruçar em torno das políticas sobre o ensino bilíngue em Moçambique, tendo como objetivo central, discutir o modelo de ensino bilíngue adotado pelo país olhando para as principais vantagens e desvantagens e os principais desafios que devem ser tomados. Para o efeito, usaremos o método bibliográfico buscando o material disponível que como Leis, Manuais, artigos, etc. Em termos de organização, abordaremos primeiro o bilinguismo e educação bilíngue tentando compreender como era a política sobre a educação bilíngue antes e depois de independência de Moçambique, falaremos dos modelos de educação bilíngue tendo como foco o modelo adotado por Moçambique e, por fim, as considerações finais.

BILINGUISMO E EDUCAÇÃO BILÍNGUE

O bilinguismo e educação bilíngue não são conceitos muitos antigos se olharmos para história da educação e o período em que surgem as primeiras turmas de ensino bilíngue. Os conceitos, sobretudo, a educação bilíngue, surgem devido à existência de contextos sociais em que se falada mais de uma língua, e isso acaba estando associado ao bilinguismo. Todavia, a educação bilíngue não é resultado de bilinguismo, ou seja, a sua implementação não está relacionada com a capacidade das pessoas duma determinada região ou país falarem mais de uma língua, é sim, resultado da existências de mais de uma língua, sendo na maioria dos casos, uma delas privilegiada e usada como língua oficial para o ensino formal, e outra ou outras línguas, minoritárias ou minorizadas, sem o mesmo privilégio e direito de uso no ensino. Com a da educação bilíngue procura-se dar direito igualitário à todas as línguas e, por conseguinte, o acesso à educação aos falantes de todas as línguas através do uso das suas línguas maternas no ensino. Como forma de desenvolver esses dois conceitos, bilinguismo e educação bilíngue, iremos falar sobre eles separadamente a seguir, falando primeiro do bilinguismo e depois da educação biliíngue. No que diz respeito à educação bilíngue, iermos fazer uma abordagem panorâmica do historial da educação bilíngue, as primeiras línguas e escoloas bilíngues; falaremos também da educação bilíngue em África dando maior destaque para o uso das línguas bantu no ensino bilíngue e os diferentes modelos adotados e, por útlimo, iremos falar da educação bilíngue em Moçambique procurando trazer o seu historial, e modelo adotado e as políticas em torno deste ensino no país.

BILINGUISMO

Discutir o que é bilinguismo não é tarefa fácil; são diferentes as definições concebidas sobre o mesmo termo, de acordo com a visão e percepção de cada autor. Segundo Butler e Hakuta (2004), não há um consenso entre os pesquisadores acerca de uma definição de bilinguismo. Por isso, o bilinguismo tem sido definido sob diferentes perspectivas.

A definição mais clássica do bilinguismo pertence a Bloomfield, que entende o bilinguismo como o “controle de duas línguas semelhante ao de um nativo” (Bloomfield, 1933); ou seja, para que um indivíduo seja considerado bilingue é necessário que tenha o controle de duas línguas ao mesmo nível do falante nativo. Este conceito foi amplamente questionado por ser excessivamente extremo e maximalista ao falar de “falante nativo” e, ao mesmo tempo, ambíguo, ao não deixar claro o que significa "controle" e quem forma o grupo de referência "nativo". (BAKER, 2001, p. 6). O que Bloomfield coloca em cena é a existência de um falante

ISBN 978-85-64124-60-8

ideal que se tornará referência para quem pretende aprender uma determinada língua, e esse falante ideal é o falante nativo. Essa seria uma tarefa difícil ou impossível de realizar se olharmos para as diferenças existentes inclusive entre os falantes nativos. Bloomfield ao falar do falante nativo não terá levado em consideração as variedades sociais e individuais dos falantes duma determinda língua. O que se pode questionar é, qual seria a variedade ideal a ser levada em conta ao aprender uma língua e quais os critérios que iriam definir uma variedade ideal que a outra? Portanto, olhar a definição do bilinguísmo na vertente apresentada por Bloomfield equivale a mergulhar num oceano em busca porção de água que seja mais pura e limpa que a restante, o que, de princípio, seria impossível. A outra questão como foi mencionado, é o controle; como seria possível manter o controlole das duas línguas olhando o falante nativo como referência? Este pensamento impede a existência de qualquer tipo de interferência de uma língua na outra e clama pela existência do bilíngue perfeito, sabendo-se, de antemão, que não é possível que alguém seja fluente em duas línguas ao mesmo nível; haverá sempre uma que pesará sobre a outra.

Se por um lado temos esta visão maximista de bilinguismo apresentada por Bloomfiel, por outro lado temos a visão minimista do mesmo termo apresentado por Diebold (1964) ao falar de bilinguismo incipiente. Para este autor, o termo bilinguismo incipiente permite que as pessoas com o mínimo de competência em um segundo idioma se espremem para a categoria bilíngue. Trata-se de casos em que a pessoa tem contato inicial com duas línguas independentemente o seu nível de proficiência. Esta definição peca pela sua natureza simplista e minimista, uma vez que, “turistas com algumas frases e pessoas de negócios com algumas saudações em um segundo idioma seriam bilíngues incipientes” (BAKER, 2001, p. 6).

Haugen (1953) considerava que o bilinguismo começaria com a habilidade de produzir sentenças completas e com sentido na segunda língua. Esta visão de Haugen se assemelha à de Diebold que vimos anteriormente, demasiado simplista, pois, como considera Baker, turistas com algumas frases poderiam ser considerados bilíngues.

Em 1953 Weinreich afirmou que o bilinguismo seria o uso alternado de duas línguas; o que quer dizer que não basta ter conhecimento sobre as línguas, mas que elas estejam presentes na comunicação do indivíduo e que faça o uso alternado. O outro autor que também prioriza a questão de uso é Grosjean; para ele, bilíngues são pessoas que utilizam duas ou mais línguas ou dialetos no seu dia-a-dia (GROSJEAN 1994). Segundo o autor, essa definição inclui desde o imigrante que fala com dificuldade a língua do país que o acolheu até o intérprete profissional que é totalmente fluente nas duas línguas. Para o autor, entre esses extremos, há o estrangeiro que interage com amigos, o cientista que lê e escreve artigo em uma segunda língua (mas que raramente fala), o membro de uma minoria linguística que usa a língua minoritária somente em casa e a majoritária nos outros lugares, a pessoa surda que utiliza a língua dos sinais com seus amigos, mas gestos com pessoas que não são surdas, etc. Ainda segundo o autor em referência, o importante é que, para além da grande diversidade existente entre essas pessoas, todas elas compartilham algo em comum: levam suas vidas com duas ou mais línguas. O conceito de bilinguismo, portanto, está muito ligado ao contexto ou a proposta do que se quer dizer com ele, sempre tendo como parâmetro o grau ou nível de fluência do indivíduo. Parece razoável, também, a proposta de Grosjean porque não é restrita à mera consideração da capacidade linguística do falante na segunda língua, mas ligada ao uso que se faz dessa língua na rotina e nas mais diversas circunstâncias em que isso ocorre.

Os temos “bilingue” e “bilinguismo” indicam fenômenos diferentes: pode descrever um indivíduo, uma comunidade ou uma forma de comunicação (BIJELIAC BABIC, 2017). Assim sendo, ser bilingue não deve ser visto e entendido apenas como a mera capacidade de falar duas línguas, além disso, envolve um conjunto de formas de ser e de estar no mundo.

ISBN 978-85-64124-60-8

Para este trabalho achamos relevante abordar o bilinguismo sob duas perspectivas: quanto ao status e quanto à identidade cultural. Escolhemos apenas estes dois tipos porque achamos que são os que vão ao encontro do propósito da nossa pesquisa.

A) QUANTO AO STATUS

Quanto ao status o bilinguismo pode ser caracterizado por bilinguismo aditivo e bilinguismo subtrativo.

Bilinguismo aditivo – dá-se no contexto em que "as duas línguas são valorizadas, mas a segunda é tida como complementar à primeira, a língua materna" (LISBÔA, 2017, p. 672). Embora as duas línguas sejam valorizadas, prevalece uma estrutura hierárquica de priorização de uma língua em relação a outra.

Bilinguismo subtrativo – o termo subtrativo já indica uma subtração, e esse processo ocorre num ambiente "no qual em uma relação diglóssica a língua de maior prestígio social sufoca e míngua os usos sociais da língua menos prestigiada" (LISBÔA, 2017, p. 672). Aqui não se verifica a valorização de todas as línguas como acontece no bilinguismo aditivo, apenas uma língua é valorizada e usada em todos os contextos formais; é a língua institucional e única usada para o ensino, e as outras são minorizadas e usadas a lugares restritos.

À estas duas dimensões do bilinguismo podemos acrescentar uma terceira e quarta apresentadas por Baker (2001), nomeadamente, o bilinguismo eletivo e o bilinguismo circunstancial.

Bilinguismo eletivo – ocorre quando alguém escolhe aprender uma outra língua, e esse processo pode acontecer em sala de aula. Geralmente acontece com pessoas falantes de idiomas majoritários que decidem aprender uma língua minoritária.

Bilinguismo circunstancial – ocorre quando alguém aprende uma língua por uma questão de sobrevivência. Geralmente acontece com falantes de línguas minoritárias como a língua dos imigrantes, que se vêm obigados a aprender a língua majoritária para se inserirem na sociedade e terem acesso ao ensino, emprego e outras vantagens que podem ser adquiridas por via da língua majoritária. De acordo com Baker (2001), o perigo que se corre com este tipo de bilinguismo é de a primeira língua ser substituída pela segunda língua.

A diferença existente entre o bilinguismo eletivo e circunstancial é de, o bilinguismo eletivo tratar-se de uma questão de escolha enquanto o bilinguismo circunstancial é uma questão de sobrevivência. Essa diferença por sua vez "aumenta as diferenças de prestígio e *status*, política e poder entre os bilíngues[51]" (BAKER, 2001, p. 4, tradução nossa).

Em Moçambique, durante muito tempo prevaleceu o bilinguismo subtrativo. No período colonial apenas o português era considerado língua, as outras mais de vinte línguas eram consideradas dialetos, não eram usadas no ensino e muito menos faladas nos centros urbanos; eram línguas faladas pelas comunidades nas regiões suburbanas e, sobretudo, nas zonas rurais onde residia a maior parte da população falante dessas línguas. Com a proclamação da independência nacional esse cenário prevaleceu por algum tempo, o português continuou sendo a única língua usada para a o ensino e as outras línguas nacionais eram proibidas de serem usadas nas escolas; havia um preconceito em relação às outras línguas que não fosse o português. Hoje esse cenário procura ser ultrapassado com a introdução das línguas nacionais no sistema do ensino, em que o bilinguismo subtrativo passa a ser substituído pelo bilinguismo aditivo, os alunos que entram para as classes iniciais têm a sua língua materna como meio de

51 (...) RAISES DIFFERENCES OF PRESTIGE AND STATUS, POLITICS AND POWER AMONG BILINGUALS.

ISBN 978-85-64124-60-8

ensino e o português como língua disciplina, sobre este aspeto retornaremos ao longo deste trabalho.

B) QUANTO À IDENTIDADE CULTURAL

De acordo com Megale (2005), quanto à identidade cultural o bilinguismo pode ser: bilinguismo bicultural, bilinguismo monocultural, bilinguismo acultural e bilinguismo descultural.

Bilinguismo bicultural – verifica-se naquele indivíduo bilíngue que se identifica positivamente com os dois grupos culturais e é reconhecido por cada um deles.

Bilinguismo monocultural – verifica-se naquele indivíduo bilíngue que se identifica e é reconhecido culturalmente apenas por um dos grupos em questão.

Bilinguismo acultural – verifica-se naquele indivíduo que renuncia sua identidade cultural relacionada com sua L1 e adota valores culturais associados ao grupo de falantes da L2.

Bilinguismo descultural – verifica-se quando o indivíduo bilíngue desiste de sua própria identidade cultural, mas falha ao tentar adotar aspectos culturais do grupo falante da L2.

É muito importante olharmos para esta questão do bilinguismo quanto à identidade cultural quando falamos do ensino bilíngue e do bilinguismo no processo histórico de Moçambique. Para isso vale a pena olhar para duas questões.

Primeiro, durante o período colonial havia um grupo de pessoas chamadas “assimilados”. O assimilado era o indivíduo moçambicano negro ou mestiço que havia superado a condição de indígena, de "não civilizado", tornado-se cidadão português, à semelhança dos colonos portugueses. Trava-se de um estatuto social em que a pessoa para além de ter acesso à escola, sobretudo as classes elementares, devia se identificar com as características sociais e culturais do colono através da assimilação da sua língua e da cultura por um lado, e por outro, o abandono ou renúncia da sua língua e cultura, o que tornava o assimilado um indivíduo com mais prestígio se comparado com a maior parte da população.

Segundo, depois da colonização, as cidades passaram a ser o ponto de referência para muita gente; lugar de acesso à educação e ao emprego. Com isso, a língua portuguesa passa a ser a língua de comunicação, visto que, as cidades aglomeravam e ainda aglomeram pessoas oriundas de diferentes partes do país, do interior e das zonas rurais. A cidade passou a ser o lugar de construção de novos valores socioculturais para quem vem da zona rural. O tipo de vida, as práticas sociais são diferentes das do campo. As pessoas oriundas do campo ganham uma nova língua e uma nova prática cultural que leva, certos casos, a que certas pessoas passem a se identificar com o grupo cultural da segunda língua em detrimento da sua língua materna por causa do prestígio da segunda língua.

Nos dois casos temos a apropriação da cultura e da língua portuguesa em detrimento da cultura e das línguas maternas. Se por um lado pode-se considerar uma apropriação forçada, no caso do período colonial, por falta de outras opções para acesso ao conhecimento, os dois casos não deixam de ser um cenário de busca de outra língua e identidade que permita ascender a outro estatuto social, tornando-os bilíngues aculturais.

EDUCAÇÃO BILÍNGUE

ISBN 978-85-64124-60-8

O bilinguismo é um fenômeno antigo e existe desde o momento em que o ser humano passou a ter contato com mais de uma língua, mas a educação bilíngue é um fenômeno novo e está relacionada com à educação formal e a necessidade da valorização das línguas menos prestigiadas, uma luta que não foi fácil travar e continua não sendo fácil ainda em alguns contextos sociais.

Apesar da diversidade linguística existente no mundo, durante muito tempo o ensino foi monolingue, onde apenas a língua da elite era usada para o ensino. Na Europa, esta educação tradicional data desde os tempos antiga Grécia e Roma que ignoraram as línguas locais e insistiram no grego e no latim como as línguas de ensino (Lewis, 1976). A herança da tradição greco-latina é notória ainda hoje com a tendência de manter o ensino monolingue diante dessa pluralidade linguística existente, que procura valorizar a língua de elite em detrimento das outras línguas existentes. Esse processo foi e tem sido responsável pelo desaparecimento das várias línguas.

Durante a década de 1960 a identidade étnica tornou-se o cerne de muitos grupos ao redor do mundo (Fishman, 1981). Este grande interesse pela etnicidade foi alimentado em parte pela independência de muitas nações africanas, aumento da vitalidade de grandes grupos indígenas ao redor da Europa, Ásia e Américas, o crescimento dos direitos civis, especialmente nos Estados e Unidos, e o movimento dinâmico dos emigrantes e refugiados ao redor do mundo. A educação monolingue passou a ser abertamente culpada pela exclusão das línguas minoritárias da sociedade. Portanto, durante a década de 1960, o uso da língua materna junto com a língua majoritária, especialmente nos anos iniciais da escolaridade tornou-se a alternativa mais procurada.

Sociedades multilingues que nunca tinham reconhecido publicamente o seu multilinguismo passaram a reconhecer a sua diversidade. Os países europeus que insistiam no ensino monolingue tais como a Grã-Bretanha e Espanha, adotaram o ensino bilingue para a educação das minorias regionais. Por exemplo, a Ata da Língua Galesa legalisou o uso do galês como um meio de ensino e a educação bilingue espalhou-se em ao redor de Gales (BAKER, 1991). Além da Europa, muitos países reprimiram as línguas dos grupos indígenas sem poder. Foi o caso de, por exemplo, os Maoris da Nova Zelândia. Desde a década de 1970 a Nova Zelândia tem se envolvido em reverter a situação linguística (Fishman, 1991) dos Maoris.

O objetivo do ensino bilíngue varia de acordo com o contexto. Olhemos o exemplo de quatro países: Estados Unidos da América, Canadá, Inglaterra e Brasil. Nos Estados Unidos e Inglaterra o ensino bilíngue está realacionada com as minorias étnicas, sobretudo, relacionadas com migrantes das ex-colônias. No Canadá o bilinguísmo é algo vivido socialmente. Moçambique como país multilíngue a educação bilígue vai ter sua peculiaridade em função do processo histórico que o país viveu desde época colonial até às polítcas do governo independente sobre as mais de vinte línguas do grupo bantu faladas no país.

EDUCAÇÃO BILÍNGUE EM MOÇAMBIQUE

Para compreender as políticas em torno da educação bilíngue hoje em Moçambique é preciso compreender como foi a política colonial sobre o ensino das línguas nativas não só em Moçambique, mas em toda a África. Para tal, iremos falar da educação bilíngue antes e depois da independência de Moçabique.

ANTES DA INDEPENDÊNCIA

ISBN 978-85-64124-60-8

A situação da educação em Moçambique antes da independência não difere da situação dos outros países africanos, e no que diz respeito ao ensino das línguas africanas podemos, segundo Ansre (1978), citado por Obondo (, dividir em dois grupos de países: os países que eram a favor e os países que eram contra, dependendo de sua atitude em relação às línguas indígenas. Bélgica, Alemanha e Grã-Bretanha eram a favor, enquanto Portugal e França eram contra. Os países que eram contra o uso das línguas indígenas acreditavam em um modelo de assimilação do colonialismo, no qual a capacidade de falar a língua metropolitana era um aspecto essencial da "civilização" que transmitiam aos africanos; ou seja, para se ser “civilizado” passava necessariamente por aprender a língua falada na metrópole. Portugal e França tinham sua política sobre o uso das línguas claramente definida em decretos. O uso do português, por exemplo, tinha o cunho legal do famoso Decreto 77 emitido pelo então Alto Comissário senhor Norton De Matos em Luanda, Angola, em 1921, onde proibia o ensino de outras línguas estrangeiras e línguas nativas, permitindo apenas o uso e ensino do português. Este decreto aplicava-se não só a Angola, mas também às outras colônias como Moçambique Guiné Bissau. O decreto para além de proibir o uso das línguas indígenas, deixava claro que caso fosse necessário o seu uso, em que contexto devia ser, como se pode ver nos artigos que se seguem:

> Artº 1; ponto 3: É obrigatório em qualquer missão o ensino da Língua Portuguesa; ponto 4: É vedado o ensino de qualquer língua estrangeira. Artº 2: Não é permitido ensinar nas escolas de missões línguas indígenas. Artº 3: O uso de língua indígena só é permitido em linguagem falada na catequese e, como auxiliar, no período do ensino elementar da Língua Portuguesa. Parágrafo 1º: É vedado na catequese das missões, nas escolas e em quaisquer relações com indígenas o emprego das línguas indígenas, por escrito ou falada de outras línguas que não seja o português, por meio dos folhetos, jornais, folhas avulsas e quaisquer manuscritos. Parágrafo 2º: Os livros de ensino religioso não são permitidos noutra língua que não seja o português, podendo ser acompanhado do texto de uma versão paralela em língua indígena. Parágrafo 3º: O emprego da língua falada a que se refere o corpo deste artigo e o da versão em língua indígena, nos termos do parágrafo anterior, só são permitidos transitoriamente e enquanto se não generalizar entre os indígenas o conhecimento da Língua Portuguesa, cabendo aos missionários substituir sucessivamente e o mais possível em todas as relações com os indígenas e na catequese as línguas indígenas pela Língua Portuguesa. Artº 4: As disposições dos dois artigos antecedentes não impedem os trabalhos linguísticos ou quaisquer outras de investigações científicas, reservando-se, porém, ao governo o direito de proibir a sua circulação quando, mediante inquérito administrativo, se reconhecer que ela pode prejudicar a ordem pública e a liberdade ou a segurança dos cidadãos e das populações indígenas (ANGOLA. Decreto nº 77, de 09 de dezembro de 1921).

O decreto tirava toda e qualquer possibilidade de as línguas nativas serem usadas através da escrita e da fala salvo casos restritos do período transitório de aprendizagem elementar da língua portuguesa.

Quer para os colonos portugueses quer para os colonos franceses, as línguas nativas africanas não eram consideradas de línguas de civilização, eram consideradas de “dialetos”, como descreve Davesne sobre a concepção da França em relação às línguas nativas africanas: “les dialectes africains ne sont pas des langues de civilisation” (DAVESNE 1933, p. 6). Essa forma de olhar para as línguas africanas estabeleceu uma hierarquia entre as línguas de civilização e as línguas de não civilização e, embora existissem países que eram a favor do uso das línguas nativas, a política de hierarquização das línguas foi estabelecida em todas as colônias em África.

ISBN 978-85-64124-60-8

Os países que eram a favor do uso das línguas indígenas liderados pela Grã-Bretanha, permitiam que o povo usasse suas línguas, desde que fosse produzido um quadro administrativo de nível elementar. Não era do interesse britânico e por isso não fazia parte da sua política a formação e capacitação de nativos para que pudessem alcançar alto nível proficiência de inglês ou o desenvolvimento de uma língua indígena comum que fosse capaz de ser usada pelos nativos e pelos britânicos. Apesar de os britânicos permitirem que o povo usasse suas línguas nativas, a permissão era baseada numa política de "dividir para reinar", apoiando as línguas dominantes em suas colônias (Brenzinger 1992), porém, mantendo a língua europeia como a língua de prestígio.

Por causa da política colonial portuguesa como acabamos de ver, as línguas nacionais de Moçambique não foram usadas como meio de ensino durante todo o período colonial.

DEPOIS DA INDEPENDÊNCIA

Quando Moçambique proclamou a independência em 1975, a educação passou para a responsabilidade do governo moçambicano e começou o processo de massificação do ensino que visava abranger a maior parte da população que durante séculos não teve esse privilégio. Novas escolas foram construídas, novos professores foram formados e novos materiais didáticos foram produzidos com novos conteúdos. A primeira Constituição da República de 1975 não previa o ensino das línguas nacionais e não houve preocupação por parte das entidades competentes em dar a essas línguas o seu devido valor; o português continuou sendo a única língua de ensino mesmo se sabendo que não era a língua falada pela maior parte da população, mantendo-se assim o mesmo erro do período colonial como avança Simbine citado por Lopes:

> Segundo Simbine, com a independência nacional o erro se manteve, ao não se atribuir às línguas autóctones moçambicanas uma função social específica, ficando a língua portuguesa como oficial e como garantia da unidade nacional. “Tivemos muitas baixas na educação que poderiam ter sido evitadas. Volvidos vinte anos de independência é que pusemos a mão na consciência e refletimos sobre questões que poderiam ter sido evitadas” (LOPES, 2001, p. 3).

Foi pensando na correção do erro que a atual Constituição da República, de 2004, faz menção das línguas nacionais no parágrafo 1º do artigo 5º ao dizer que “o Estado valoriza as línguas nacionais como património cultural e educacional e promove o seu desenvolvimento e utilização crescente como línguas veiculares da nossa identidade”. Embora esteja plasmado na Constituição, não houve uma evolução prática em relação ao ensino das línguas nacionais, o ensino continuou sendo feito em língua portuguesa tal como vinha sendo feito na época colonial, dificultando a comunicação dentro do processo de ensino-aprendizagem como destaca Timbane: “o uso da LP como língua de ensino limita seriamente a comunicação entre professores, alunos e outros membros da comunidade. Para crianças e jovens, implica uma maior dificuldade de compreensão do processo de ensino/aprendizagem” (TIMBANE, 2015, p. 98). Essa dificuldade de compreensão afeta largamente o aproveitamento escolar pelo fato de as crianças não dominarem a língua portuguesa que é um grande obstáculo principalmente nas zonas rurais. Só para exemplificar,

> Uma amostra obtida por meio de pesquisas de campo realizadas em 1990 em Moçambique indica que, em cada mil alunos que ingressaram na primeira

ISBN 978-85-64124-60-8

> classe, somente 77 concluíram com êxito o nível, tendo-se apontado como um dos principais fatores desse quadro a imposição da língua portuguesa nos primeiros anos de escolaridade, no processo de ensino-aprendizagem (SAÚDE, 1996, apud LOPES, 2001, p. 3).

Um número assustador, mas que espelha a realidade sobre a dificuldade que os alunos enfrentam para assimilar os conteúdos numa língua que não é a que eles usam no seu dia-a-dia. Provavelmente o alto índice de repetência terá levado uma parte dos aluns à desistência. Foi provavelmente por estes e outros fatores levaram o governo a introduzir o ensino bilíngue em 2003.

MODELOS DE EDUCAÇÃO BILÍNGUE

Existem vários modelos de educação bilíngue e todos eles são definidos de acordo com os objetivos a alcançar, tais como, modelo transicional, modelo de manutenção e modelo de enriquecimento (Baker, 1996, Akkari, 1998), e são esses três os modelos que iremos falar por estarem relacionados com ensino bilíngue em Moçambique.

O modelo transicional – como o nome diz, este modelo é transitório e "caracteriza-se pelos seus objetivos assimilacionistas, por encorajarem os alunos das minorias linguísticas a assimilar a língua e as normas culturais da sociedade majoritária em detrimento das línguas étnicas" (MELLO, 2010, p. 129), ou seja, "integrar os estudantes de línguas minoritárias de suas línguas nativas à instrução na língua dominante" (BAKER, 1996, P.178). Neste modelo o objetivo é levar os alunos a adquirir a proficiência da L2 que é a língua privilegiada e dominante, para isso, a L1 é usada como meio de instrução nas classes e iniciais e depois substituída pela L2, para tal, "os alunos são ensinados por um período de transição usando sua língua nativa para garantir que possam manter-se em suas disciplinas escolares, antes de mudar para a língua dominante" (BAKER, 1996, P.178).

Este modelo tem sido aplicado em vários países como é o caso dos Estados Unidos da América. Akkari (1998) critica esse modelo e considera como sendo modelo "transmission-banking", isto é, "banco de transmissão", com um objetivo de domesticação e perpetuação para manter o status quo social e conclui que "a maioria dos programas de educação bilíngue tende a se concentrar mais em incapacitar do que capacitar os alunos52" (AKKARI, 1998, p . 117, tradução nossa).

O modelo de manutenção ou desenvolvimental – este modelo é caracterizado "pelos seus objetivos pluralísticos, pelo encorajamento da manutenção da língua minoritária e pela reafirmação da identidade cultural e dos direitos civis dos grupos minoritários na sociedade nacional" (MELLO, 2010, p. 130). Este modelo se assemelha ao primeiro, porém, se diferem na medida em que este dá mais tempo ao uso da L1 e incentiva a sua manutenção, mas, estes dois modelos são na sua essência segregacionista porque as línguas minoritárias são usadas em salas especiais.

O modelo de enriquecimento – este modelo "é também caracterizado pelos seus objetivos pluralísticos e pela sua orientação aditiva de línguas, porém com a diferença de que, em termos de planejamento linguístico, os programas que seguem essa orientação são destinados tanto à população minoritária quanto à majoritária" (MELLO, 2010, p. 130). Neste

52 "MOST BILINGUAL EDUCATION PROGRAMS TENDED TO FOCUS MORE ON DISABLING THAN EMPOWERING STUDENTS" AKKARI (1998, P. 117).

ISBN 978-85-64124-60-8

modelo, a língua minoritária não é usada como meio de ensino com intuito de preservação, e não há segregação visto que, a língua minoritária não é usada em salas especiais tal como acontece nos dois primeiros modelos.

Podemos usar o exemplo do Canadá para este modelo de ensino bilíngue. De acordo com Wu (2005), os programas bilíngues de língua materna do Canadá começaram em 1978, quando o Programa Bilíngue Ucraniano foi estabelecido. Desde então, os programas bilingues que incluem as línguas árabe, cree, alemão, hebraico, mandarim Chinês, polaco e espanhol seguiram o exemplo. O Programa Bilíngue Chinês, criado em 1981, tornou-se um dos maiores programas bilíngues no oeste do Canadá. Wu (2005, p. 25) dá-nos exemplo de uma cidade de Alberta onde cinco escolas de ensino fundamental, na altura, em 2005, matriculavam coletivamente mais de mil alunos do jardim de infância à sexta série. O programa bilíngue chinês oferecia às crianças o mesmo conteúdo básico de currículo acadêmico de qualquer escola pública de Alberta. Cinquenta por cento do tempo de instrução ocorria em inglês e cinquenta em mandarim. Disciplinas como estudos sociais, arte, saúde e educação física eram ensinados em chinês. Outras, como matemática, ciências e às vezes música, eram ensinadas em inglês, enquanto as artes da língua chinesa e inglesa eram ensinadas.

No que diz respeito ao modelo de ensino bilíngue em Moçambique podemos enquadrar nos dois primeiros, o transacional e o de manutenção, porque, o modelo de ensino bilíngue que o Ministério de Educação adotou apresenta-se dividido em três fases correspondentes aos ciclos, que perfazem no total, três (3) ciclos: primeiro ciclo, que abrange os alunos da 1ª e 2ª classe; segundo ciclo, 3ª, 4ª e 5ª classes e terceiro ciclo, que abrange os alunos das 6ª e 7ª classes. “No 1º e 2º ciclos a língua usada como meio não é a língua portuguesa, mas sim as línguas moçambicanas, e no 3º ciclo acontece o inverso, a língua usada como meio de ensino é a língua oficial” (INDE/MINED, 2003, p. 78). Este modelo faz com que as crianças continuem tendo o contato com as suas línguas maternas na escola, eliminando a barreira linguística existente entre a escola e a comunidade, promovendo as línguas locais nas classes iniciais, fazendo com que a comunidade olhe para a escola como centro de valorização e preservação dos valores sociolinguísticos. Segundo Lopes (2004, p. 40) “o modelo de bilinguismo inicial promove o uso de línguas bantu de forma mais humana, justa e harmoniosa”. Para o autor, o mérito deste modelo de bilinguismo reside no fomento da proficiência não só em português, mas também e crescentemente na língua bantu.

Apesar de se ter escolhido o modelo de bilinguismo inicila comos nos diz Lopes, é importante analisar as vantagens e desvantagens deste modelo adotado pelo Ministério de Educação nos moldes em que tem sido implementado, olhando para as suas implicações não só para a aprendizagem, mas, sobretudo, para a valorização da língua uma vez que essas línguas apenas são usadas nas classes iniciais num contexto em que o português é a única língua oficial. Será que o modelo adotado é o mais adequado para a valorização das línguas moçambicanas? Reconhecemos que foi importante o Ministério de Educação ter introduzido o ensino das línguas nacionais no ensino formal permitindo com que os alunos que não têm o português como língua materna tivessem acesso ao ensino a partir das suas línguas maternas; foi importante também ter olhado para algum modelo como forma de iniciar este processo. Porém, quando olhamos para o modelo adotado constatamos que ele traz vantagens à curto prazo, mas é desvantajoso à longo prazo no que diz respeito à valorização das línguas nacionais.

A vantagem como referimos anteriormente reside no fato de os alunos poderem usar a sua língua materna duarante as classes iniciais o que faz com que facilmente assimilem os conhecimentos uma vez que, a língua portuguesa seria e é o primeiro obstáculo para o processo de ensino-aprendizagem. Mas este modelo é desvantajoso no sentido em que coloca as línguas numa escala de valor, num cenário onde a língua portuguesa continua sendo a língua privilegiada em detrimento das outras línguas nacionais. As línguas nacionais são apenas usadas nas classes iniciais e não existe na prática continuidade nas classes subsequentes. Isso não só

ISBN 978-85-64124-60-8

tira o valor dessas línguas, mas é também se torna num processo de eliminação gradual das línguas maternas dos alunos que com o andar do tempo passarão a substituir as suas línguas maternas pelo português. Se até agora não foi equacionada a hipótese de oficializar as línguas nacionais para que o português não seja a única língua oficial, o mínimo que deve ser feito é torná-las disciplinas curriculares nas classes subsequentes tal como acontece com o português, inglês e o francês; aliás, o Plano Curricular do Ensino Secundário Geral prevê a introdução das línguas moçambicanas no Ensino Secundário Geral, duma forma opcional não só para os alunos que falam as línguas moçambicanas, mas também para os que querem aprender como se pode aferir:

> Continuidade do programa de Educação Bilingue iniciado no Ensino Básico, a ser introduzido em 2010 quando os alunos que frequentam actualmente o Ensino Bilingue tiverem terminado a 7a classe. Estes alunos continuarão a ter as línguas moçambicanas como disciplina no 1º e 2º ciclos do Ensino Secundário Geral. O programa a ser desenvolvido para esta modalidade dará maior enfoque ao aprofundamento das habilidades de leitura e escrita das línguas moçambicanas e ao funcionamento da língua.
>
> Línguas Moçambicanas para:
>
> • principiantes falantes que não dominam a escrita, em que o enfoque será dado à aprendizagem da escrita e do Funcionamento da Língua.
>
> • principiantes não falantes que desejam aprender a Língua Moçambicana. Nesta modalidade a abordagem será a de uma Língua Segunda (L2), numa perspectiva comunicativa (INDE/MEC, 2007, p. 32).

Como se viu, o programa não preconiza o uso das línguas moçambicanas como meio de ensino, elas apenas deverão ser usadas como disciplina. Embora em 2007 tenha sido previsto que a introdução das línguas nacionais no Ensino Secundário Geral seria em 2010, passados mais de dez anos ainda não se verifica a sua efetivação e, o ensino bilíngue nas classes iniciais continua ainda incipiente e não abrange a maioria das crianças que não têm o português como língua materna. É importante que essas línguas sejam reconhecidas como “línguas” e não como “dialetos”, eliminado todo o tipo de preconceito linguístico que, infelizmente, devido a herança colonial ainda prevalece nos dias de hoje. A produção de literatura nas línguas nacionais é de crucial importância não para vitalização das línguas, mas para que elas encontrem utilidade não só no seio da comunidade falante mas também em todo o espectro da sociedade.

CONSIDEREÇÕES FINAIS

Discutir sobre a educação bilíngue é uma prática comum em sociedades bilíngues ou multilíngues. Moçambque tem mais de vinte línguas do grupo linguístico bantu que não foram usadas como meios de ensino por muito tempo, desde o período colonial, porque não era do interesse colonial que essas línguas fossem usadas nas escolas, antes pelo contrário, eram proibidas e chamadas de dialetos, e devia se usar apenas o português. Depois da proclamação da independência o cenário manteve-se, o português continuou sendo a única língua de ensino porque é a única língua oficial, apesar de não ser a língua falada pela maior parte da população e isso tem influenciado significativamente no aproveitamento escolar dos alunso. Ciente disso, o governo introduz o ensino bilíngue nas classes iniciais em 2003 que ainda não abrange muitas escolas do país onde o aluno precisa usar a sua língua materna na escola. Apesar deste avanço sobre educação bilíngue, concluímos que há ainda muito por se fazer, desde a expansão do

ISBN 978-85-64124-60-8

ensino, produção de literatura nas línguas nacionais e a continuidade no uso das línguas nacionais nos níveis sebsequentes.

REFERÊNCIAS

AKKARI, A. **Bilingual education: Beyond linguistic instrumentalization**. Bilingual Research Journal, 22, p. 103-125. 1998.

ANGOLA. Decreto Nº 77, de 17 de Dezembro de 1921**. Proibe o ensino de línguas indígenas e estrangeiras.** Boletim Oficial da Província de Angola. Luanda , S. I, n. 50.

ANSRE, G. **The use of indigenous languages in education in sub-Saharan Africa: Presuppositions, lessons, and prospects**. In: JAMES, A.E (org). International Dimensions of Bilingual Education. Washington, DC: Gerogetown University Press, p. 285-301, 1978 .

BAKER, C. **Fundations of Bilingual Education and Bilingualism**. 3ª ed., Clevedon: Multilingual Matters, 2011.

BAKER, C. **Foundations of Bilingual Education and Bilingualism**. (2nd ed). Sydney: Multilingual Matters. 1996.

BLOOMFIELD, L. **Language**. New York: Holt, 1933.

DIEBOLD, A. **Incipient bilingualism**. In: HYMES. D et al. (org). Language in Culture and

Society. New York: **Harper and Row**. 1964.

FISHMAN, J. **Reversing Language Shift.** Clevedon: Multilingual Matters. 1991.

GROSJEAN, F. **Individual bilingualism**. In: ASHER, R.E & SIMPSON, J.M (org). The Encyclopedia of Language and Linguistics . Oxford: Pergamon, 1994.

HAUGEN, E. The **Norwegian language in America: A study in bilingual behavior.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1953.

INDE/MEC. **Plano Curricular do Ensino Secundário Geral (PCESG)** — Documento Orientador, Objectivos, Política, Estrutura, Plano de Estudos e Estratégias de Implementação. Maputo: Imprensa Universitária, UEM, 2007.

INDE/MINED. **Programa das disciplinas do 3º Ciclo – Ensino Básico**. Maputo: Academia Lda. 2003.

KRASHEN, S. **Second language acquisition and second language learning**. Oxford: Pergamon, 1988.

LEWIS, E. **Bilingualism and bilingual education: The Anciente Worl to the Renaissence**. In Fishman. p. 150-200, 1976.

LISBÔA, F. **Interculturalidade, letramento e alternância como fundamentos para a educação indígena**. Campinas. Trab. Ling. Aplic. Campinas: n (56.2): 669-688.

LOPES, A. **A Batalha das Linguas: Perspectivas sobre Linguística Aplicada em Moçambique.** Maputo: Fundação Universitária. UEM. 2004.

LOPES, J.S.M. **Escola e política lingüística em moçambique: a cidadania ameaçada.** Revista Teias. n. 3, 2001.

MEGALE, A. **Bilingüismo e educação bilíngüe – discutindo conceitos**. Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL. V. 3, n. 5, agosto de 2005. ISSN 1678-8931. Disponível em www.revel.inf.br. Acesso Jun. 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

MELLO, H. A. B. **Educação bilíngue: uma breve discussão**. Horizontes de Linguística Aplicada. v. 9, n.1, p. 118-140, 2010.

REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE. 2004. **Constituição da República**. Maputo, 19 de novembro de 2004. Disponível em: http://www. mozambique.mz/pdf/constituicao.pdf. Acesso em: Jul, 2018

TIMBANE, A. A. A complexidade do ensino em contexto multilíngue em Moçambique: políticas, problemas e soluções. Revista Calidoscópio. Vol. 13, n. 1, p. 92-103. 2015.

WEINREICH, U. **Languages in contact, findings and problems**. New York: Linguistic Circle of New York, 1953.

WU, J. **Bilingual Education in Western Canada and Chinese Language Minority Students' Self Perceptions of their Citizenship and Ethnicity**. Canadian and International Education / Education canadienne et internationale: Vol. 34: 2005. Disponível em: http://ir.lib.uwo.ca/cie-eci/vol34/iss1/4. Acesso Jun. 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

IMAGENS DE LÍNGUA – UM ESTUDO SOBRE AS LÍNGUAS NACIONAIS E O PORTUGUÊS NA ESCOLA MOÇAMBICANA POR MEIO DO DISCURSO DO PROFESSOR

Sheila Perina DE SOUZA (Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo)
E-mail: sheilaperina@hotmail.com

RESUMO

Neste artigo analisamos as imagens de línguas nacionais moçambicanas e do português conferidas nos discursos dos professores. O objetivo é compreender como esses professores representam as línguas nacionais no ensino e na aprendizagem em relação ao português, língua oficial. A pesquisa foi realizada junto de uma escola de ensino primário da cidade de Maputo, e com os alunos-professores das disciplinas "didáticas das línguas bantu", através de uma metodologia de cunho etnográfico, baseada nas entrevistas e questionário. Temos como base as reflexões sobre atitudes linguísticas de Schlieben-Lange (1993). Os resultados apontam que a maioria dos professores acreditam que a ausência do ensino bilíngue é uma das causas do baixo desempenho escolar dos alunos. Para nós essa crença se trata de um forte indício da presença do outro no discurso (AUTHIER-REVUZ,1990), mais especificamente o discurso produzido pela Universidade. Evidenciou-se que a maioria dos entrevistados considera positiva a implementação do ensino bilíngue nas escolas moçambicanas, ao mesmo tempo em que colocam as línguas nacionais numa posição secundária no sistema de ensino, funcionando como coadjuvantes ao português. Fundamentados em Schlieben-Lange (1993) que considera que se um membro da comunidade de fala se manifesta sobre sua lingua há penetração de dois ambitos. De um lado repete elementos do discuro publico e de outro explicita seu saber, cabe as pesquisas futuras compreenderem como são formadas as imagens de língua na escola que apresentam as línguas nacionais como instrumentos para a aprendizagem da língua portuguesa.

***PALAVRAS-CHAVES**: MOÇAMBIQUE; LÍNGUAS NACIONAIS; IMAGENS DE LÍNGUA, PROFESSORES, ESCOLA.*

INTRODUÇÃO

> Como se transmite a herança de um povo?
> maravilhoso reservatório incessantemente enriquecido por novas experiências. As tradições e as aquisições, os hábitos e as conquistas, os fatos e os gestos das gerações precedentes são assim legados e inscritos na história (MEMMI, 1967, p.95).

Este artigo tem como ponto de partida dois momentos: a experiência linguística vivida na minha infância e a experiência de pesquisa no campo da linguagem, ocorrida em Angola.

No primeiro momento, importa mencionar que frequentei os primeiros anos do ensino básico (1º ao 4º ano, nos anos de 2001 a 2004) em uma escola da periferia de Mogi das Cruzes, no estado São Paulo. As minhas professoras em sua maioria moravam no centro da cidade e ocupavam um lugar socioeconômico diferente do meu. Uma das questões que me marcou nesse momento foi o fato de elas sempre insistirem que na escola deveríamos falar corretamente o

ISBN 978-85-64124-60-8

português, isto é, que determinados modos de falar em casa não deveriam ser levados para a escola.

O segundo momento tem a ver com o início dos meus questionamentos sobre a questão linguística e a educação nos países africanos de língua oficial portuguesa, particularmente em. Vale mencionar que, desde 2013, faço parte do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação da Universidade Lueji A'nkonde – GEPEULAN, que reúne pesquisadores brasileiros e angolanos, envolvidos na cooperação acadêmica entre a Faculdade de Educação da USP e a Universidade Lueji A'konde. Assim, em 2014, fui contemplada com uma bolsa de graduação sanduíche, financiada pela CAPES, para estudar na Universidade Lueji A'nkonde Angola. Durante esse período, desenvolvemos a pesquisa de Iniciação Cientifica sob o título "Alfabetização em Angola – Enquanto mamã fala Cokwe, a escola me alfabetiza em língua portuguesa" (SOUZA, 2015). Nessa pesquisa, refletimos sobre a alfabetização em língua portuguesa num país multilíngue, que, além do português, conta com seis línguas de origem bantu reconhecidas como nacionais. Na escola pesquisada, a língua materna dos alunos era o Cokwe, mas eram alfabetizados em língua portuguesa.

Embora essas crianças tivessem sua língua marginalizada dentro do sistema escolar, constatamos que na escola era possível visualizar diferentes imagens da língua Cokwe. Verificamos que, enquanto a direção da escola proibia o uso da língua Cokwe e afirmava que esse uso poderia comprometer a aprendizagem da língua portuguesa, o Cokwe era usado nas conversas e brincadeiras na comunidade escolar e em textos escritos pelos alunos. Além disso, paralelamente, as crianças falantes de Cokwe caçoavam os colegas que eram falantes de línguas minoritárias na região, como o ngala e o francês, trazidos pelos congoleses.

Em função dessa primeira aproximação com um contexto linguístico multilíngue, em 2016, fomos contemplados pelo "Programa de Bolsas Santander de Intercâmbio Mobilidade com iniciação cientifica" para darmos continuidade em nossa pesquisa de iniciação científica em um país de nossa escolha. Optamos por realizar nossa pesquisa em Moçambique, que também é um país de língua oficial portuguesa inserido em um contexto multilíngue, com cerca de vinte línguas nacionais de origem bantu. No que tange à questão educacional, Moçambique, à semelhança de Angola, lida com a necessidade de universalização do ensino bilíngue, pois a maioria de suas escolas, segundo Patel (2012), sofre com a questão da pouca presença da língua materna no processo de ensino e aprendizagem.

Como se pode observar, a questão linguística no contexto de alfabetização brasileiro é de certa forma similar com a realidade de Angola e, também, de Moçambique, pois, em seus contextos, registra-se certo preconceito na linguagem. Porém, a diferença reside no fato de que, enquanto nesses dois países africanos o preconceito ocorre no uso das línguas de origem bantu em relação ao português (FONSECA, 2012; PATEL, 2015), no Brasil são as variedades linguísticas que são desprezadas (BAGNO, 1999). Podemos dizer que, entre a minha experiência vivida no ensino básico e a realidade dessas crianças (angolas e moçambicanas) há uma problemática em comum: na escola "nossas línguas" são marginalizadas e não são incorporadas dentro do sistema de ensino.

O paralelismo feito sobre a experiência vivida no ensino básico em relação à realidade das crianças angolas permitiu alargar nosso horizonte de questionamento das questões linguísticas em Moçambique. Assim, este artigo é resultado das pesquisas que realizamos nesse país (Moçambique), concretamente na cidade de Maputo – a capital, durante esse intercâmbio em 2016. Buscamos investigar as diferentes imagens de línguas nacionais que circulam na escola por meio do discurso do professor. Para compreendermos o contexto o a qual está inserido nossa pesquisa, faz-se necessário um breve contexto histórico sobre Moçambique.

ISBN 978-85-64124-60-8

CONTEXTO

Moçambique é um país multilíngue com cerca de cerca de vinte línguas do tronco bantu, nomeadas como línguas nacionais, 53e suas respectivas variedades dialetais (cada língua possui cerca de quatro a cinco dialetos) (PATEL, 2012). Essas vinte línguas são faladas por cerca de 90% de sua população, Dezoito destas línguas têm a ortografia padronizada. Apesar da diversidade linguística, a língua portuguesa é a única oficial. Moçambique é composto por 10 províncias. As fronteiras geográficas nacionais e internacionais não respeitaram/respeitam as fronteiras linguísticas, afinal elas foram inventadas na Conferência de Berlim (1884/1885) para responder aos interesses dos colonizadores. Devido à criação dessas fronteiras aleatórias, muitas línguas faladas em Moçambique são também faladas em outros países vizinhos. Timbane (2012) explica que a língua Xichangana, por exemplo, falada em Maputo, local de nossa pesquisa de campo, é também falada no Zimbábue, Suazilândia e África do Sul.

Segundo Gonçalves (2012), durante o período de colonização em Moçambique, que se estendeu de 1498 a 1975, as línguas locais eram vistas como um obstáculo aos objetivos de assimilação linguística e cultural das populações colonizadas. De acordo com Nascimento (2013), o “Estatuto do Indigenato” (1926-1961) foi criado para legislar sobre os “autóctones” das colônias portuguesas e dispõe sobre a condição de assimilado, que é a elevação da condição de indígena para um quase cidadão. Para ser considerado um assimilado ao europeu, o africano deveria abandonar os usos e costumes das tradições africanas; ele deveria falar, ler e escrever corretamente a língua portuguesa, abandonar a poligamia e exercer profissão originária da civilização europeia. Para esse autor, a política de assimilação nas colônias portuguesas foi um dos pilares do processo de colonização da educação e influenciou a negação das línguas africanas. Tudo que está ligado ao africano remete ao animalesco pelo colonizador e qualquer ascensão social no período colonial perpassa a negação da língua materna e a aprendizagem da língua portuguesa. Para alcançar a assimilação total dos africanos, os portugueses proibiram o uso das línguas nativas em qualquer tipo de relação entre negros e brancos, a menos que fosse um meio para a aprendizagem da língua portuguesa.

Nhampoca (2015) aponta que mesmo com a independência em 1975, e consequentemente com a mudança do quadro político e ideológico do país, a marginalização das línguas bantu se manteve nos primeiros anos pós-independência. A escolha de oficializar somente a língua portuguesa após a independência era considerada uma condição necessária para a preservação da "Unidade Nacional". Os governantes dessa época acreditavam que a oficialização da língua do colonizador evitaria disputas tribais decorrentes da escolha de uma determinada língua de origem bantu em detrimento de outras.

Nhampoca (2015) diz que em de 1983, a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), partido que governa Moçambique desde a independência, lançou o relatório do Comité Central da Frelimo, declarando que recusar a diversidade como forma de realizar a unidade era um erro. Em 1990, a nova constituição, pela primeira vez na história de Moçambique, promoveu o uso das línguas nacionais na vida pública, incluindo na área educacional. Esse autor considera que até a década de 90, era comum ouvir que na escola era proibido falar “dialeto”, os alunos eram alvo de castigos se falassem as línguas bantu nesse ambiente. Também em 1990, o Instituto Nacional de Desenvolvimento da Educação – (INDE) lançou o projeto de experimentação de escolarização bilíngue no ensino básico, chamado Pebimo. A experimentação começou a ser planejada em 1990, iniciou-se em 1993 e foi concluída

53 Neste trabalho para nos referirmos as línguas bantu usaremos o termo línguas nacionais conforme a constituição moçambicana de 2004, no artigo 9º. No entanto, entendemos que as línguas nacionais são por vezes chamadas de línguas moçambicanas, linguas nativas, línguas maternas ou ainda línguas bantu em Moçambique.

ISBN 978-85-64124-60-8

em 1997. Foi realizada nas províncias de Tete, com as línguas Cinyanja/ Português, e de Gaza, com as línguas Xichangana/Português, com quatro turmas em cada província. A intenção do projeto de experimentação era de reverter o panorama educativo do país, que se caracterizava por altas taxas de desistências e repetências. Acreditava-se que isso acontecia pelo fato de a língua portuguesa ser a única língua de ensino e aprendizagem.

A partir de 1997, o INDE, em parceria com outras instituições, como o próprio Ministério da Educação, confissões religiosas e as Universidades Eduardo Mondlane e Pedagógica, foi aumentando as discussões sobre a necessidade de implementação do ensino bilíngue. Como resposta a essas discussões, em 2002, o INDE realizou uma reforma curricular no ensino básico, que incluía o ensino em línguas nacionais e o ensino de modalidade bilíngue, com inicio em 2003. Nos programas bilíngues, as línguas nacionais são usadas como meio de ensino e são ensinadas como disciplina. Em programas monolíngues, as línguas nacionais são usadas como auxiliares.

Embora o Estado moçambicano tenha adotado algumas medidas para a implementação do ensino bilíngue, isso não tem sido suficiente. O estudo de Patel (2015) aponta que a educação bilíngue vem sofrendo tratamento desigual. A autora destaca a falta de livros adequados para os alunos e para os professores, a ausência de formação de professores e de um sistema de acompanhamento eficaz. A autora aponta que, em 2010, o número total de alunos abrangidos pela educação bilíngue não alcançava 1% dos alunos matriculados.

Na constituição moçambicana de 2004, no artigo 9º, consta que "O Estado valoriza as línguas nacionais como património cultural e educacional e promove o seu desenvolvimento e utilização crescente como línguas veiculares da nossa identidade" (MOÇAMBIQUE, 2004, p.5). Para nós, a discussão sobre a presença das línguas minoritárias ou variantes da língua oficial na escola não pode se restringir à afirmação de valorização. Barzotto (2004), em seu texto "Nem respeitar, nem valorizar, nem adequar as variedades linguísticas", explica que a utilização do verbo valorizar manifesta a exigência de uma postura que permita ao falante o reconhecimento de que algo tem pouco ou nenhum valor. O autor afirma que o sujeito de valorizar coloca-se na posição que lhe permite dar ou aumentar o valor da variedade em questão. Barzotto (2004) sugere que o melhor termo a ser usado é incorporar. Incorporemos as línguas nacionais ao currículo, à vida escolar, à vida acadêmica e aos ambientes burocráticos. O autor defende que não são necessárias práticas de valorização das línguas, sejam elas oficiais, minoritárias, estrangeiras em sociedades multilíngues ou plurilíngues. São necessárias, sim, políticas que incorporem essas línguas no repertório linguístico dos estudantes como legítimas em seus contextos.

Segundo Saguate (2012), o português em Moçambique é, basicamente, adquirido em contextos de ensino formal, e o conhecimento oral e principalmente escrito da língua portuguesa constitui uma das condições importantes para a vida dos moçambicanos. O autor destaca a importância da língua portuguesa para o acesso à informação e obtenção de emprego. Apesar disso, Patel (2015) diz que nas zonas rurais, a língua portuguesa é desconhecida da maior parte das pessoas. Quando estávamos em Moçambique, visitamos o distrito de Naamacha, que está localizado a 75 km da capital Maputo. Lá encontramos muitas pessoas de meia idade e idosas que não falavam a língua portuguesa. De acordo com o relato de moradores, o português só é usado na escola ou em contextos formais, como fórum, prefeitura e hospitais. Embora na cidade Maputo seja mais comum o uso da língua portuguesa em contextos informais, observamos que o uso da língua Xichangana ou da Língua Xironga é muito frequente nos contextos informais e, às vezes, formais, como na Universidade.

Todo esse contexto linguistico observado por nós em Maputo evidencia a necessidade de uma educação que incorpore a língua do aluno no ensino desde a mais tenra idade. A ideia de analisar o discurso do professor sobre as línguas nacionais parte do entendimento que as

ISBN 978-85-64124-60-8

reprentações sobre a língua que o professor têm influenciará diretamente em suas práticas em sala de aula.

METODOLOGIA

Nossos dados foram coletados em uma escola de primário, no periférico bairro de Lhanguene, na cidade de Maputo. Optamos pela abordagem etnográfica para a pesquisa de campo, pois se trata de um contexto educacional e cultural diferente do nosso. E, por isso, necessita de maior imersão na realidade educacional. Gerhardt e Silveira explicam sobre a pesquisa etnográfica.

> A pesquisa etnográfica pode ser entendida como o estudo de um grupo ou povo. As características específicas da pesquisa etnográfica são: o uso da observação participante, da entrevista intensiva e da análise de documentos; a interação entre pesquisador e objeto pesquisado; a flexibilidade para modificar os rumos da pesquisa; a ênfase no processo, e não nos resultados finais; a visão dos sujeitos pesquisados sobre suas experiências; a não intervenção do pesquisador sobre o ambiente pesquisado; a variação do período, que pode ser de semanas, de meses e até de anos; a coleta dos dados descritivos, transcritos literalmente para a utilização no relatório. (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p.41)

Essa aproximação com o contexto educacional moçambicano é de caráter exploratório; objetivávamos promover maior familiaridade com a questão do multilínguismo em Moçambique, afim de construir hipóteses sobre o ensino e aprendizagem das línguas maternas na escola.

A escola pesquisada atende a população do bairro e também do município vizinho, Matola, que está a cerca de 10 km da escola. É uma escola monolíngue, mas que usa a língua Xichangana54, que é a língua materna das crianças como recurso, tal como prevê o Ministério da Educação. Na escola, passamos cerca de dois meses observando as aulas da 1ª e 2ª classes, classes de alfabetização. Durante esse período fizemos uso do caderno de campo, anotávamos os posicionamentos dos professores sobre a língua e os principais acontecimentos dentro e fora da sala de aula. Nosso foco principal era compreender a visão dos sujeitos sobre suas experiências com a língua materna dentro da escola. Foram realizadas entrevistas, com um roteiro com as principais perguntas, pois, de acordo com Ludke & André (1986), o tipo de entrevistas mais adequado para o trabalho de pesquisa em educação aproxima-se mais dos esquemas mais livres, menos estruturados, de modo a deixar o entrevistado mais à vontade para falar de suas experiências.

Também aplicamos um questionário aos alunos da disciplina de “Didática das Línguas Bantu” oferecida por uma das universidades em Maputo. Após o nosso primeiro contato com esses estudantes, consideramos que seria importante analisar o discurso deles, pois se tratava de um grupo de professores em formação, que tiveram durante um semestre contato com as reflexões sobre as línguas bantu no ensino. Outro fator que nos levou a escolher esse público é que muitos desses estudantes já estão inseridos como professores nas escolas da região.

54 Em Maputo, há duas línguas bantu predominantes, a língua Xichangana e a língua Xironga. Apesar de serem línguas muito próximas, quando questionados qual língua os professores usavam como recurso, eles apontaram o uso da língua Xichangana.

ISBN 978-85-64124-60-8

O questionário continha 14 perguntas e foi aplicado a 38 pessoas. De acordo com o questionário, todos os entrevistados falam pelo menos uma língua nacional. Encontram-se abaixo algumas das questões e respostas aplicadas, que servirão como base para nossas análises.

Quadro 1

Questão 1	**Nos últimos anos tem sido implementado o ensino bilíngue nas escolas. O que pensas sobre isso?**
R1	"Considero positivo, visto que há muitas crianças que entram para a escola sem conhecer a língua de ensino e como uso da sua língua ela pode aprender melhor".
R2	"Considero positivo porque facilita o processo de ensino e aprendizagem nas escolas, facilita a compreensão dos conteúdos".
R3	"Positiva. Porque vai ajudar as crianças a falar a sua própria língua e também vai ajudar a ter bom aproveitamento pedagógico. Valoriza as crenças, a cultura e a criança conhece a sua identidade".
R4	"O ensino básico é muito importante porque valoriza a cultura, permite que as crianças que nunca tiveram o contato com o português facilitam a compreensão do conteúdo e redução de reprovações".
R5	É positivo tira o estigma nas crianças que vão a escola pela primeira vez, principalmente nas zonas rurais.

Quadro 2

Questão 2	**Há pessoas que afirmam que o ensino das línguas bantu[55]/nacionais prejudicaria a aprendizagem da língua portuguesa. O que pensas disso?**
R1	"Para isso eu acho que não é verdade isto porque os alunos não aprendem só a língua bantu eles ainda aprendem a língua portuguesa neste caso a língua bantu só auxilia a melhor entenderem".
R2	"Prejudicaria sim, se olharmos para a vertente em que os professores só ensinam a língua bantu não fazendo ligação com o português".
R3	O ensino das línguas bantu não prejudicaria a aprendizagem da língua portuguesa, reduz muitas reprovações, permite que o aluno tenha o domínio da sua própria língua.
R4	Considero positiva uma vez que são usadas as línguas bantu como instrumento para aprendizagem da língua portuguesa.
R5	Eu acho que essa ideia é negativa porque pensa-se em introduzir as línguas bantu para ajudar a melhorar o processo de ensino uma vez que cada criança tem sua língua materna e na África do Sul seguem esse modelo que apresentou bons resultados.

Os dados apontam que para uma ampla maioria de professores o ensino bilíngue melhoraria as condições de ensino e aprendizagem. Essa maioria ao menos uma vez ao longo do questionário mencionou que o ensino das línguas nacionais seria uma importante ferramenta

55 OPTAMOS POR COLOCAR LÍNGUAS BANTU E NACIONAIS NO QUESTIONÁRIO PARA FACILITAR A COMPREENSÃO DOS RESPONDENTES.

ISBN 978-85-64124-60-8

para resolução do alto índice de fracasso escolar, um facilitador do ensino e da aprendizagem e ou melhoraria o desempenho dos estudantes.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

À luz da contextualização histórica e das problemáticas apresentadas, nos basearemos teoricamente nas reflexões desenvolvidas por Schlieben-Lange (1993), em seu livro "História do Falar e História da Linguística", a respeito das atitudes linguísticas, para em seguida discutirmos as afirmações dos professores sobre o ensino bilíngue. Tanto o Estado como a Igreja têm sido vistos como importantes instâncias definidoras de políticas linguísticas. Além desses dois, o projeto a qual essa pesquisa faz parte "Imagens de língua: sujeito, deslocamento, conhecimento e tempo", coordenado pelo professor Dr. Valdir Barzotto, considera também a Comunidade e a Universidade possíveis definidoras de políticas linguísticas. para isso nos apoiamos nos escritos de Schlieben-Lange (1993),

Calvet (2007) define política linguística como "a determinação das grandes decisões referentes às relações entre as línguas e a sociedade" (CALVET, 2007, p. 11). É sabido que o estado tem grande papel na definição de políticas. Para isso, o autor considera que embora diferentes grupos possam elaborar uma politica linguística "só o estado tem o poder e os meios de passar ao estágio de planejamento, de pôr em práticas suas escolhas" (CALVET, 2002, p. 146).

Diniz (2012), ao refletir sobre a importância que Calvet (2007) dá ao Estado na definição de politicas linguística, aponta que o teórico coloca em segundo plano o fato de que podem ter efeitos em termos de políticas linguísticas diferentes processos de instrumentalização e institucionalização de uma língua, mesmo quando não guardam relação direta com ações do Estado, ou ainda quando não são levados a cabo a partir de decisões conscientes que visem à intervenção explícita em determinadas práticas linguísticas. Essa crítica que Diniz tece se aproxima muito da concepção de política linguística que temos nessa pesquisa. Orlandi (1998) afirma que haverá sempre diferentes sentidos de definir o que é a política linguística; ela pode ser definida desde a tematização formal de uma política linguística explícita e claramente organizacional, até a observação de processos institucionais menos evidentes, presentes de forma implícita nos usos diferenciados (e que produzem diferenças) das línguas. Considerando os escritos de Orlandi (1998) e inspirados no projeto maior "Imagens de língua: sujeito, deslocamento, conhecimento e tempo", entendemos "política" não só pelo lado formal do termo, ou seja, o estabelecimento de normas legislativas ou de criação de movimentos de preservação, mas também como princípios de uso, tendo como referência a figura de uma autoridade, seja por parte de autores da esfera acadêmica que atestam o uso, seja por membros da comunidade de falantes que ocupam certo lugar de poder.

Nos inspirando nas reflexões desenvolvidas por Schileben-Lange (1993), em seu livro "História do Falar e História da Linguística", parece-nos razoável pensar que as realidades políticas, sociais, econômicas, como também outros fenômenos culturais, não atuam diretamente sobre as línguas, mas sim através da mediação dos textos e da fala. A história das tradições do falar é assim duplicada pela história das reflexões sobre os níveis individuais. Como a atividade de fala não é realizada sem certa consciência, todos os falantes são capazes de refletir e depor sobre a língua e seus procedimentos textuais (Schileben-Lange, 1993, p. 74).

Por isso, optamos por incluir a Universidade e a Comunidade nessa pesquisa. Quanto à Universidade, talvez em razão de seu caráter de produtora de pesquisa científica, é muito comum ela ser considerada uma espécie de lugar "neutro", no qual não se criariam e aplicariam políticas linguísticas relacionadas às línguas estudadas. Mas consideramos que nos textos, ou dentro do dia a dia da Universidade, existe a possibilidade de criação e aprovação de certas

ISBN 978-85-64124-60-8

políticas linguísticas. Por sua vez, a inclusão da Comunidade tenta se distanciar do senso comum de que ela não criaria políticas linguísticas. Os estudos de Brigitte Schlieben-Lange apontam reflexões a respeito disso, ela afirma que a Comunidade apropria-se de "um discurso público sobre a língua, as línguas e a fala" que circula em forma de estereótipos de fácil. Explica a autora:

> se um membro de uma comunidade de fala se manifesta por qualquer razão sobre a sua língua ou sobre as línguas ou formas linguísticas que concorrem no seu mundo cotidiano, observa-se […] nas suas enunciações a penetração de elementos dos dois âmbitos acima esboçados: de um lado, esse falante explicita seu saber, que se baseia na sua prática e nas suas experiências, ao mesmo tempo que é fundador delas; de outro lado, ele repete elementos do discurso público (ou inclusive de outros com ele concorrentes), discurso, aliás, que tem uma existência autônoma ((Schileben-Lange, 1993, .pp. 94-95).

Durante a pesquisa, em entrevista com os professores de uma escola de ensino primário, constatamos que uma quantidade significativa deles afirmaram que o ensino das línguas nacionais seria importante, pois muitos estudantes chegam à escola sem saber de forma eficiente a língua portuguesa, principalmente nas zonas rurais. De acordo com o quadro 1 e 2, os entrevistados também apontaram que o ensino das línguas nacionais seria essencial para a melhoria do ensino e da aprendizagem e uma ferramenta para a resolução do fracasso escolar (repetência, abandono, baixo desempenho). Autores como Menezes (2013) e Timbane (2013) trabalham com a ideia de que o ensino bilíngue traria melhoras para a educação moçambicana, diminuindo os altos índices de abandono e repetência. Também nas entrevistas e no questionário, foi pontuado que em países vizinhos, como África do Sul e Tanzânia, o ensino é feito nas línguas nacionais e evasão e repetência têm sido menores.

Assim como afirma a linguista Schlieben- Lange (1993), de um lado, os professores baseiam-se em suas práticas e em suas experiências para dizerem que o ensino bilíngue beneficiaria às crianças que chegam à escola falando somente sua língua materna de origem bantu. Por outro lado, ao dizerem que ensino bilíngue seria a resolução para o fracasso escolar, os professores incorporam em seu discurso elementos do discurso público. Para nós, é possível perceber no discurso dos professores a presença do "outro"; no caso, elementos do discurso acadêmico.

Quando falamos da presença do "outro" no discurso, nos referimos a conceitos já estudados pela linguista Jacqueline Authier-Revuz (1990). Outro conceito estudado pela autora é o de heterogeneidade constitutiva. Esse conceito para nós se encaixa no caso acima descrito, onde há presença de elementos do discurso acadêmico no discurso dos professores sobre o ensino das línguas nacionais. Segundo Authier-Revuz (1990), a heterogeneidade constitutiva é um conceito teórico que tem bases no dialogismo de Bakhtin e na psicanálise. É constitutiva, pois todos os discursos são constituídos por ela, são sempre perpassados por outros discursos. A autora usa os conceitos de dialogismo e de psicanálise, pois os dois põem em questão o locutor livre, que, conscientemente, escolheria as formas linguísticas para melhor expressar-se em seu discurso. Ao invés desse locutor livre, o que há são sujeitos inscritos em discursos, que são atravessados por outros discursos permanentemente.

Além da heterogeneidade constitutiva, Jaqueline Authier-Revuz estuda também a chamada heterogeneidade mostrada. Para a autora, heterogeneidade mostrada são as "formas linguísticas de representação de diferentes modos de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva do seu discurso" (1990, p. 26). A heterogeneidade mostrada ocorre quando é possível perceber a presença do outro no discurso por formas linguísticas detectáveis. A autora considera que a heterogeneidade mostrada não é a revelação da

ISBN 978-85-64124-60-8

heterogeneidade constitutiva, e sim uma tentativa do locutor de individualizar, ou singularizar seu discurso.

A partir da experiência que tivemos em 2014 na Universidade Lueji A'nkonde, e em 2016 na Universidade Pedagógica de Moçambique, e inspirados nas reflexões de Schliben-Lange (1993) a partir do projeto parte "Imagens de língua: sujeito, deslocamento, conhecimento e tempo", trabalhamos com a hipótese de que a(s) imagem(s) de língua que os professores têm sobre as línguas nacionais é constituída por meio de diversas instancias argumentadoras a saber Universidade, Igreja e Estado e Comunidade. Aqui destacamos o papel que a Universidade tem na formação de politicas linguísticas, embora ela seja considerada neutra, defendemos que as imagens produzidas pelas universidades sobre as línguas nacionais contribuem para a imagem que essas línguas têm na escola.

ANÁLISE

Por meio das observações e entrevistas com os professores, evidenciou-se que a língua Xichangana56, língua materna das crianças, ocupa um lugar importante no dia a dia escolar. Os professores afirmam que reuniões de pais são feitas na língua Xichangana. Eles explicaram que às vezes começam o dialogo em português, mas logo percebem que se falarem em língua nacional a conversa será mais produtiva. Também presenciamos o uso das línguas nacionais durante as aulas e nos corredores da escola.

De acordo com os professores dos primeiros anos, muitos alunos dos anos iniciais têm dificuldade de compreensão da língua portuguesa. Assim, eles são incentivados pela direção a usarem a língua materna para auxiliar os alunos. Os professores entrevistados explicam que nas zonas rurais o índice de alunos que não falam a língua portuguesa é alto, mas eles afirmam que em Maputo essa realidade é menor – mesmo assim, há casos de alunos que ao entrarem na escola não dominam completamente a língua portuguesa.

No quadro abaixo descrevemos uma aula em que um professor do 2º ano faz uso da língua_Xichangana na aula de língua portuguesa.

O professor escreve na lousa
1-Lê e Copia as seguintes frases
O quico come queque
A Família vai ao piquenique
Quitéria come quiabo
O professor lê as frases e pergunta "quem dos meninos come quiabo?". A maioria dos alunos ficam quietos. Ele percebe que os alunos não compreenderam e diz quem gosta de mandande, rapidamente todos os alunos respondem sim ou não.
O Professor pergunta "A Quitéria come o que" as criança respondem "Ela come mandande". O professor pergunta novamente elas respondem "Ela come quiabo"

Durante essa aula os alunos demonstraram dificuldades em compreender o significado da palavra quiabo. O professor ao perceber essa dificuldade usa a palavra *mandande*, que em Xichangana significa quiabo. O professor usa apenas um item lexical da língua Xichangana para explicar aos alunos. A língua materna deles é usada para auxiliar a aprendizagem do português.

ISBN 978-85-64124-60-8

Não observamos outros momentos em que a língua Xichangana ocupasse outro espaço a não ser esse lugar de colaboradora da aprendizagem do português.

Considerando a recente implementação do ensino bilíngue em Moçambique, nas zonas linguisticamente homogêneas no ano de consideramos que seria pertinente investigar o que os professores pensavam sobre essa implementação, apesar da escola ser uma escola monolingue. No Quadro 1, constam as respostas de cinco professores. Todos que responderam o questionário consideram positiva a implementação do ensino bilíngue. No entanto, enquanto um afirma que o ensino bilíngue é positivo apenas para os alunos que entram na escola sem falar o português, pois possibilitaria que os alunos aprendessem melhor, outro acredita que é importante que a escola colabore para que a criança fale sua própria língua, preserve sua cultura e identidade. As respostas **R1**, **R2**, **R3** e **R4**, em algum momento, mencionam que o ensino bilíngue é positivo, pois colaboraria com a melhoria do desempenho acadêmico dos estudantes.

Baseado nas pesquisas que desenvolvemos em Angola, momento em que foram entrevistados alguns professores que consideravam que o ensino das línguas bantu poderia prejudicar o ensino da língua portuguesa, acreditamos que seria pertinente compreender a opinião dos professores moçambicanos a esse respeito. No Quadro 2 encontram-se a pergunta e as respostas.

As respostas **R1**, **R2**, **R4** e **R5** apresentam um ponto em comum: todos os professores acreditam que o ensino das línguas bantu pode melhorar o desempenho dos alunos. Ao que parece, os professores acreditam que a ausência do ensino bilíngue é uma das causas do baixo desempenho escolar dos alunos. Para nós essa crença se trata de um forte indício da presença do outro no discurso (AUTHIER-REVUZ,1990), mais especificamente o discurso produzido pela Universidade (nomeadamente Menezes (2013) e Timbane (2013), que apontam a ausência da língua materna como umas das causa do fracasso escolar.

As respostas **R1** e **R2** consideram que se acaso houver ausência da língua portuguesa no ensino pode ser que as línguas bantu venham a prejudicar o ensino e aprendizagem do português. Somente a **R3** apresenta a importância do ensino das línguas bantu como oportunidade de o aluno ter o domínio de sua própria língua. Entretanto, todas as outras respostas concebem o ensino das línguas bantu como instrumento para a aprendizagem da língua portuguesa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da pesquisa, os resultados apontam que a grande maioria dos entrevistados considera positiva a implementação do ensino bilíngue nas escolas moçambicanas. Os principais argumentos defendidos por eles são que o ensino das línguas bantu na escola facilita o processo de ensino e aprendizagem, a compreensão do conteúdo; é um meio de valorização da cultura e identidade moçambicana e colabora para não estigmatização dos falantes das línguas bantu.

Quando questionados se o ensino das línguas nacionais prejudicaria a aprendizagem da língua portuguesa, a maioria dos entrevistados respondeu que não prejudicaria. No entanto, alguns afirmaram que se o ensino das línguas nacionais não for acompanhado do ensino da língua portuguesa, o ensino das línguas nacionais pode prejudicar a aprendizagem da língua portuguesa. O que nos parece é que, embora não haja nenhum professor que tenha se mostrado inteiramente contra o ensino bilíngue, não há um consenso entre as respostas dos professores, pois, enquanto alguns acreditam que o ensino bilíngue reduziria o índice de reprovações, outros apontam a importância do aluno dominar a sua língua materna.

ISBN 978-85-64124-60-8

Não se posicionar contra o ensino bilíngue ou não acreditar que e as línguas nacionais não prejudicam o ensino e a aprendizagem da língua portuguesa não significa que os professores tenham uma imagem totalmente positiva das línguas nacionais. Para nós, é possível inferir a partir dos dados (as aulas observados e o questionário aplicado) acima expostos que no imaginário da maioria dos professores, as línguas nacionais ocupam a função de assistente na aprendizagem e no ensino do português.

Os resultados apontam que a maioria dos entrevistados considera positiva a implementação do ensino bilíngue nas escolas moçambicanas, ao mesmo tempo em que colocam as línguas nacionais numa posição secundária no sistema de ensino, funcionando como coadjuvantes ao português. Fundamentados em Schlieben-Lange (1993) que considera que se um membro da comunidade de fala se manifesta sobre sua lingua há penetração de dois ambitos, de um lado repete elementos do discuro publico e de outro explicita seu saber. Se temos como hipótese o fato de que as imagens de língua que circulam na escola são constituídas por meio de diversas instâncias argumentadoras, a saber, Universidade, Igreja, Estado e Comunidade, cabe às futuras pesquisas compreenderem como são formadas as imagens de língua na escola que apresentam as línguas nacionais como instrumentos para a aprendizagem da língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, J. **Heterogeneidade(s) enunciativa(s).** In: Cadernos de estudos linguísticos, Campinas, UNICAMP – IEL, n. 19, jul./dez., 1990.

BAGNO, Marcos. **Preconceito Linguístico- o que é, como se faz**. 15 ed. Loylo São Paulo, 2002

BARZOTTO. Valdir Heitor. **Nem respeitar, nem valorizar, nem adequar às variedades linguísticas**. Ecos Revista, Cáceres, v. 2, p. 93-6. 2004.

CALVET, Louis-Jean. **As políticas linguísticas.** São Paulo: Parábola Editorial: IPOL, 2007.

DINIZ, Leandro Rodrigues Alves. **Política Linguística no Estado brasileiro na contemporaneidade: a institucionalização de promoção da língua nacional no exterior**. 2012. f. 396. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2012.

FONSECA, Dagoberto José. **As línguas nacionais e o prestigioso português em Angola**. Dagoberto José Fonseca Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Anais do SIELP. Volume 2, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2012. ISSN 2237-8758.

GERHARDT, T. E. SILVEIRA, D.T. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GONÇALVES, Perpétua. **Lusofonia em Moçambique: com ou sem Glotofagia?,** In. II Congresso Internacional de Linguística Histórica Homenagem a Ataliba Teixeira de Castilho. (2012)
Disponível<http://www.catedraportugues.uem.mz/lib/docs/lusofonia_em_mocambique.pdf. Acesso em: 19/03/2017.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador.** Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1967.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio deJaneiro: Paz e Terra, 1967

ISBN 978-85-64124-60-8

MENEZES, Leonarda Jacinto José Maria. **Ensino bilíngue em Moçambique: entre a casa e a escola**. 2013. f. 208 (Doutorado em Letras). Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

NASCIMENTO. Washington Santos. **Gentes do mato: os "novos assimilados" em Luanda (1926-1961)**. 2013. f. 235 Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A Identidade Linguística Escolar**. In: SIGNORINI, Inês (Org.). Língua(gem) e Identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado. Campinas: Mercado de Letras. p. 203-212, 1998.

ORLANDI. Eni. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2007

PATEL, Samima Amade. **Um olhar para a formação de professores de educação bilíngue em Moçambique**: Foco na construção de posicionamentos a partir do lócus de enunciação e actuação. 2012. 286 f. Tese. (Doutorado em linguística Aplicada) Universidade Estadual de Campinas. 2012.

REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE. **Constituição da República**. Maputo. 2004.

SAGUATE, Artinésio Widnesse. **Variação lexical e sintática na produção escrita formal do português em Moçambique**. 2012. f. 133. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho. 2012.

SCHLIEBEN-LANGE, B. (Trad. Fernando Tarallo et al.). **História do Falar e História da Linguística**. Campinas. Editora da Unicamp, 1993.

SOUZA. Sheila Perina de**. Enquanto mamã fala Cokwe e Português, a escola me alfabetiza em Língua Portuguesa.** 2015. f. 50. Programa de Iniciação Científica Faculdade de Educação – USP. São Paulo. 2015.

TIMBANE, Alexandre António. **Os empréstimos do português e do inglês na língua xichangana em Moçambique**. Linguagem Estudos e Pesquisas. Catalão, v.16, n.1/2, p.53-79, jan/dez. 2012.

_____. **A problemática do ensino da língua portuguesa em contexto multilíngue em Moçambique**. Estudos Linguísticos, Sinop, v. 6, n. 12, p. 209-229, jul./dez. 2013.

ISBN 978-85-64124-60-8

TENSÃO ENTRE A ESCRITA E A ORALIDADE E AS CONSEQUÊNCIAS DA LÍNGUA PORTUGUESA NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM NA GUINÉ-BISSAU: CASO DA ETNIA BALANTA BRASSA, NO SUL DO PAÍS

Dabana, NAMONE (Fclar-Unesp/Araraquara-SP)
Email: namone2006@yahoo.com.br

RESUMO

A Guiné-Bissau foi uma das colônias portuguesas na África, tendo sido dominada pelos portugueses desde 1446 até 1973, quando o país conquistou a sua independência unilateral, reconhecida pelo Portugal em 1974. Desde este período até hoje a língua portuguesa é a única oficial e do ensino, segundo a Constituição da República. A política e o planejamento lingüísticos atribuíram o poder ao português desprezando as diversas línguas locais: o crioulo, a língua falada por pouco mais de 90% dos guineenses e as línguas étnicas. A pesquisa tem como objetivo analisar a partir de um olhar baseado na perspectiva antropológica, sociológica e sociolinguíca sobre a tensão entre a escrita e a oralidade, as conseqüências da língua portuguesa no processo de ensino-aprendizagem na Guiné-Bissau, especificamente, na etnia Balanta Brassa localizada no sul do país. É uma pesquisa bibliográfica que levanta o estado do problema da implicância do ensino da língua portuguesa na Guiné-Bissau, especialmente na etnia acima mencionada. Da pesquisa observa-se que a Guiné-Bissau possui uma enorme diversidade cultural, na qual coabitam mais de vinte grupos étnicos, com as suas línguas e culturas específicas, fortemente ancoradas na tradição oral. A etnia Balanta tem uma ligação forte com sua tradição oral, através da qual os mais velhos passam ensinamento aos mais novos. Conclui-se que muitos alunos não têm domínio da língua portuguesa, devido à interferência das suas línguas maternas. Como também, não existe uma metodologia adequada para o ensino do idioma português, fatos que criam obstáculos no ensino do país.

PALAVRAS-CHAVE: *GUINÉ-BISSAU. A LÍNGUA PORTUGUESA. ORALIDADE. ESCRITA. INSUCESSO ESCOLAR.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Guiné-Bissau é um país pequeno de 36.125 km², localizado na costa ocidental africana. Faz fronteira a norte com a República do Senegal ao leste e ao sul com a República da Guiné Conacri e ao oeste é banhado pelo Oceano Atlântico.

O país foi uma das colônias portuguesas na África, tendo sido dominada por Portugal desde primeira metade do século XVI – 1446, até 1973, quando conquistou a sua independência unilateral, reconhecida pelo Portugal em 1974.

A nação é rica pela sua diversidade cultural, sendo constituído por diversos grupos étnicos, mais de vinte, dentre os quais: balanta 30%, Fulas 20%, Manjacos 14%, Mandingas 13%, Papéis 7%, Europeus e outros: menos de 1%57. Entre estes últimos temos: mancanhas, beafadas, bijagos, felupes, nalus, tandas, sussos, mansoancas e saracules. Cada grupo com as suas línguas próprias, embora, exista um tronco lingüístico comum entre alguns. Apresentam

57 Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Demografia_da_Guin%C3%A9-Bissau. Aceso em: 16/06/2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

também, formas de transmissão de conhecimento especificas baseada na tradição oral. (COUTO, 1994; NAMONE, 2014).

Como afirma Barsalobre (2015, p.105), "cada cultura representa um universo de pensamento e ação absolutamente singular". Por isso consideramos de suma importância a educação escolar guineense reconhecer a educação dada através da tradição oral desse diferentes segmentos e sociais. O que não tem tido seu devido valor. Pelo contrário a cultura do colonizador – o português, especialmente a sua língua é mais valorizado no país, por isso foi dado o estatuto de língua oficial e a única do ensino. Enquanto isso, as línguas locais são desprezadas na escola. Mas a língua portuguesa é falada por uma ínfima parcela da população, apenas 11% por cento (INSTITUTO NACIONAL DE ESTATISTICA E CENSO, 1991; COUTO & EMBALÓ, 2010; SCANTAAMBURLO, 2013, CÁ, 2015; NAMONE & TIMBANE, 2017). Por isso e por outros motivos, cria dificuldades no processo de ensino- aprendizagem no país. Pois, muitos alunos não a falam no seu dia a dia.

Destacamos o caso da etnia balanta brassa, cujos alunos reclamam não entender esse idioma na escola, gerando como conseqüências as reprovações e abandono escolar, este último muitas das vezes acontece porque os pais decidem nãos mais matricular seus filhos ou filhas na escola.

Nesse trabalho trazemos os debates e conceitos de antropologia da educação, da sociolingüística, como também da sociologia da educação, especialmente a perspectiva de Bourdieu sobre o papel político da língua na relação social. Trazemos também para este trabalho a experiência da nossa vivencia na região sul do país, onde residem a maioria da etnia balanta brassa. Essa experiência é baseada nos relatos que ouvíamos dos alunos dessa etnia, que alegam não entender a língua que os professores falam na sala de aula e não conseguem sair bem nas provas nessa língua porque têm dificuldades de ler, escrever e compreender as materias nesse idioma. Também, ouvimos os relatos sobre as decisões tomadas pelos seus pais de não os matricular mais na escola em decorrência das recorrentes reprovações que apresentam, o que tem como conseqüência a não compreensão da língua portuguesa tanto oral como escrita.

A pesquisa está dividida em oito (8) partes; 1) Na primeira fizemos as considerações iniciais desse trabalho, na qual apresentamos todos os itens do texto e trazemos uma apresentação sucinta de cada um deles; 2) a segunda parte denominada Antropologia da educação como referencial, trazemos as contribuições desse ramos da ciência antropológica, que achamos ser de suma importância para entender a realidade educativa da Guiné-Bissau, tendo em vista que referida ciência concebe a educação para além dos limites especifico da escola, sendo a tradição oral portanto, uma grande escola desse tipo; 3) em seguida trazemos o debate a respeito das tensões entre a escrita e a oralidade para problematizar, discutir e apontar caminhos para essas questões que continuam emblemáticos no mundo moderno em que vivemos, principalmente, na Guiné-Bissau; 4) discorremos; também sobre impacto da língua portuguesa no ensino no país supracitada, apontando suas causas e suas conseqüências; 5) enfatizamos a perspectiva sociológica da educação defendida por sociólogo Frances Pierre, Boudieu, especificamente, no que toca ao papel político que a língua, especialmente a oficial desempenha na relação social e relacionamos esse caso com a realidade da língua portuguesa no contexto educacional guineense; 6) fizemos discussão relativa a falta de qualificação adequada dos professores e sua conseqüência no insucesso escolar dos alunos guineenses; 7) como também apresentamos a experiência de vida que tivemos no sul do país com a etnia balanta brassa e discutimos as conseqüências da língua portuguesa no processo de ensino-aprendizagem nesse grupo étnico que é o representativo em termo demográfico na Guiné-Bissau e finalmente, 8) apresentamos as nossas considerações finais e sugestões nesta pesquisa.

ANTROPOLOGIA DA EDUCAÇÃO COMO REFERENCIAL

ISBN 978-85-64124-60-8

A Antropologia da educação é de fundamental importância para analisar e compreender a educação na sociedade multiéntnica, como a Guiné-Bissau, país cuja oralidade é a principal forma de transmissão de conhecimento entre grupos étnicos que a compõem, na medida em que a referida ciência se preocupa em conceber a educação para alem dos limites do espaço físico da escola. Ou seja, antropologia da educacao tem a preocupação de nos trazer à compreensão de que cada grupo social tem a sua forma especifica de transmissão de conhecimento. Através do qual estabelece seu modo de viver em sociedade e compreende o mundo. Tal é o caso da etnia balanta brassa da Guiné-Bissau.

Tendo em conta o seu método cientifico e a sua técnica de pesquisa voltadas para compreender as relações sociais em suas especificidades, consideramos que a antropologia da educação tem um papel central na pesquisa em educação na Guiné-Bissau, tendo em vista a diversidade cultural desse país, representada por mais de vinte grupos étnicos com suas praticas culturais, línguas e formas de educação especificas. É nesse sentido que precisamos entender que a) a escola não é o único lugar em que a educação acontece; b) que ela existe também onde possa não existir a escola; c) que em toda e qualquer sociedade humana, existe aprendizagem inerente à prática social dos seus integrantes; d) que os processos educativos ocorrem em meio à vida vivida, como parte das relações humanas que não se restringem ao espaço da escola (ROCHA, & TOSTA, 2009; GUSMÃO, 2011; 2015).

Segundo Tosta (2013) o dialogo entre a antropologia e a educação escolar é de fundamental importância e necessária para compreender uma das questões fundamentais na escola: a diversidade cultural e a construção identitária que permeiam os processos de aprendizagem e socialização (TOSTA, 2013).

A língua não é apenas um veículo de comunicação é fundamentalmente ferramenta identitária dos seus membros, como também é um instrumento de poder, isto é instrumento de dominação, qual seja: simbólico, político e econômico. Negar a um banlanta, a um fula, a um mandinga, a um pepel, a um bijagó, a um felupe, ou a qualquer outra etnia da Guiné-Bissau a sua língua no ensino, significa negar a sua identidade, como também, negar a diversidade que nos constituem. Esse é o desafio que a sociedade atual enfrenta. É uma realidade que a educação guineense deve e tem que enfrentar e lutar para superar.

Gostaríamos de salientar que nesta pesquisa pretendo dialogar com a Antropologia da educação em torno de seguintes pontos: 1) fazer uma abordagem da educação a partir dos métodos e objetos do campo das ciências sociais, especialmente, da antropologia, centrada em processos educativos para além da escola. Ou seja, um olhar que supere as visões fechadas da educação, como escolarizada, homogênea e reprodutivista (GUSMÃO, 2011) como a que tem lugar na Guiné-Bissau; 2) destacar importância da etnografia, na pesquisa educacional, não apenas como instrumento metodológico descritivo utilizado na técnica de coleta de dados, como tem feitos muitos pesquisadores de outras áreas disciplinares na Guiné-Bissau, sem ter ou sem levar em consideração os conhecimentos teóricos da antropologia. Mas, tratar a etnografia como um profundo e significativo processo de reflexão epistemológica e da produção de conhecimento, especialmente, da antropologia (ROCHA, & TOSTA, 2009, GUSMÃO, 2011, 2015). 3) enfatizar as múltiplas possibilidades da etnografia como método científico aberto a vários domínios da vida social; e 4) fazer uma analise critica baseada no olhar da antropologia da educação, a respeito das conseqüências da política oficial da educação, sobretudo, a politica linguistica vigente na Guiné-Bissau no processo de ensino e aprendizagem dos estudantes, focando especificamente a etnia balanta brassa no sul do país; 5) discutir a traves do referencial teórico da antropologia da educação a respeito da necessidade de um dialogo entre educação escolar e a educação da tradição oral praticada pelos diferentes segmentos étnicos da Guiné-Bissau, especialmente os balantas brassa; 6) enfatizar a importância da aplicação das línguas maternas dos alunos na escola, visando não só dialogar com a realidade do aluno, mas, sobretudo fazer com que o aluno compreenda o mundo a partir da leitura da sua própria

ISBN 978-85-64124-60-8

realidade. O que na minha leitura contribuirá no aumento de progressão escolar dos alunos, na diminuição de evasão escolar na promoção da inclusão escolar e na melhoria de qualidade a educação escolar do país.

A TENSÃO ENTRE A ORALIDADE E A ESCRITA NA GUINÉ-BISSAU

A Guiné-Bissau foi uma das colônias portuguesas na África, tendo sido dominada por Portugal desde primeira metade do século XVI – 1446, até 1973, ano que o país proclamou a sua independência unilateral, reconhecida pelos conquistadores em 1974. País é rico pela sua diversidade cultural, sendo constituído por diversos grupos etnicos com as suas linguas espeficicas e formas de transmissão de conhecimento próprias, baseada na tradição oral.

Como se sabe, em grande parte do continente africano a educação é transmitida de geração em geração através da tradição oral, - a chamada contemporaneamente de "educação informal". Essa forma de transmissão de conhecimentos existe até hoje, sobretudo, na África subsaariana58, especialmente, nas comunidades rurais. Tratamos nesse trabalho de tal assunto na Guiné-Bissau e a sua relação com a "educação formal" (educação escolar). Ou seja, tratamos da tensão existe entre oralidade e a escrita naquele país africano.

Com isso, gostaríamos de dar a conhecer que a educação dita "formal" ou escola chegou com o sistema colonial em quase todos os países africanos, tendo sido atualmente considerada a base de desenvolvimento socioeconômico e cultural (TIMBANE, 2015). A maioria dos países africanos adotou modelo da educação e a língua oficial do país europeu que os colonizaram e desprezou os conhecimentos locais transmitidos via oralidade e as línguas locais. Tal é ocaso da Guiné-Bissau.

Em toda parte de mundo a educação formal é baseada na cultura escrita. Considerada base principal para o desenvolvimento cientifico e tecnológico. Pois, é através da escrita que se produz materiais bibliográficos: documentos oficiais, livros, artigos, jornais, CDs, DVDs, programas de computadores e outros materiais que podem ser arquivados nas bibliotecas e em outros ambientes, podendo servir para futuras pesquisas.

Sendo assim, os povos da cultura oral são tratados como atrasados, analfabetos e subdesenvolvidos, pois os seus conhecimentos são transmitidos oralmente de boca ao ouvido de geração em geração (HAMPATÉ BÁ, 2010; VANSINA, 2010). São desprezados por entender que sendo seus conhecimentos orais e, portanto, não podendo ser arquivados como documentos escritos, sendo assim, correm grande risco de perder seus detalhes ao longo do tempo. Por outro lado, são desvalorizados porque se acha que são conhecimentos banais, do tempo antigo e não servem como conhecimentos científicos, pois, são baseados no senso comum, etc.

Mas, atualmente sabe-se que tudo isso não é verdade, pois a tradição oral conhecimentos indispensáveis para avanço cientifico e tecnológico. Exemplo disso é de que muitas pesquisas que são desenvolvidos atualmente, na áfrica e nos outros continentes pelos arqueólogos, paleontólogos, etnólogos, antropólogos, sociólogos, historiadores, lingüistas, pesquisadores da área de saúde e tecnólogos, etc, cuja referencia principal é a tradição oral.

Afirmamos que a tradição oral é um impressionante acervo de conhecimento, pois arquiva na memória dos seus usuários quantidades e importantíssimos conhecimentos

58 A África subsaariana é a parte do continente africano localizada ao sul do deserto de Saara. Essa parte é conhecida também como a África Negra, distinguindo-a da África do Norte predominada pela população branca, sendo por isso chamada de África Branca.

ISBN 978-85-64124-60-8

ancestrais que são transmitidos de geração a geração. Conhecimentos esses, indispensáveis para manutenção das regras de convívio e de relação social nas comunidades que a utiliza.

Não é por acaso que a tradição oral continua resistente à educação formal e a cultura moderna, apresentando-se como tradição viva no continente africano (HAMPATÉ BÁ, 2010). Na África a educação "informal" que tem como base a tradição oral "nunca parou de existir e ela mantém a organização sociocultural que sempre está ligada à tradição" (TIMBANE, 2015, p. 92).

Na Guiné-Bissau, a tradição oral é praticada por todos os grupos étnicos desde ancestralidade até o momento atual, sendo considerada principal forma de transmissão de conhecimentos e de preservação do patrimônio cultural ancestral. Os ritos de iniciação (tais como fanado) praticados principalmente nas zonas rurais do país são um prova da importância da tradição oral, ou seja, são prova da existência de uma escola tradicional que preserva a cultura que resiste ao tempo e à modernidade.

Nessa nação, principalmente, nas zonas rurais a pessoa que não passou pelos ritos de iniciação é consideração culturalmente imatura, mesmo tendo diploma universitário, pois, a pessoa é considerada sem formação cultura adequada que o confere a legitimidade de participar na tomada da decisão da sua comunidade.

É sabido que muitas das vezes o Estado da Guiné-Bissau, recorre aos chefes tradicionais ou as pessoas mais velhas das aldeias (tabanca) para pedir a orientação sobre as medidas que devem ser tomadas para melhorar as políticas publicas tanto nas tabancas como nas zonas urbanas em diferentes áreas: na educação, na saúde, na segurança entre outras. Isso é a demonstração da importância da tradição oral na regulamentação da vida na sociedade guineense. Mas, apesar das ricas orientações dadas pelos mestres das tabancas ao Estado, muitas das vezes elas não são cumpridas. Ou seja, são desprezados. Por exemplo, na educação "formal" guineense os conhecimentos da tradição oral, as culturas locais, inclusive as línguas maternas são desprezadas em proveito da educação moderna, a cultura do colonizador e a sua língua, - neste caso, a língua portuguesa.

É sabido que as ciências modernas se desenvolveram não só pelos conhecimentos da escrita, mas, também, graças à grande contribuição dos conhecimentos da tradição oral. O caso da medicina tradicional africana que citamos num dos parágrafos desse capitulo é um exemplo disso. Hoje em dia, por exemplo, a educação formal, aquela que ocorre em instituições criadas pelo governo (as escolas) transmite conhecimentos que muitas vezes já vinham sendo transmitidos pela tradição oral (TIMBANE, 2015). Apesar de duto isso, no mundo moderno em que vivemos a tradição oral tem sido desvalorizada, considerada conhecimentos populares, mitos, fabulas e tantas outras denominações preconcebidas.

No mundo moderno em que vivemos ainda existem muitas tensões entre a escrita e a oralidade. Hampaté Ba (2010) ressalta que nas nações modernas, onde a escrita tem precedência sobre a oralidade, onde o livro constitui principal veiculo da herança cultural, durante muito tempo julgou-se que povos sem escrita eram povos sem cultura e portanto, sem historia. Mas, para o autor, essa não é a maneira certa de colocar o problema, pois a escrita é uma coisa e saber é outra. Ou seja, o saber vai além da escrita. Como refere um tradicionalista[59] em assuntos africanos, mestre Tierno Bokar, citado por Amadou Hampaté Ba (2010),

> a escrita é uma coisa e o saber é outra. A escrita é uma fotografia do saber, mas não saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitira (TIERNO BOKAR, *apud* HAMPATÉ BA, 2010, p. 167).

59 TRADICIONALISTA É UM AFRICANO ESPECIALISTA EM TRADIÇÃO ORAL.

ISBN 978-85-64124-60-8

Esse modo de pensar que os povos sem a tradição escrita são povos sem cultura, sem saber ou sem conhecimento é atualmente muito questionável, pois, não é comprovado cientificamente60. Ou seja, um olhar etnocêntrico construído na sociedade da cultura escrita, especificamente na Europa Ocidental sobre os povos da cultura oral. Pelo contrario é comprovado que povos sem tradição escrita são detentores de conhecimento científicos de alto nível. Dentre muitos exemplos, podemos citar apenas que na área da saúde, muitos conhecimentos médicos sobre tratamentos de varias doenças e conhecimentos farmacêuticos sobre as plantas medicinais usados nos países ditos "avançados" são absorvidos dos curandeiros tradicionais africanos e de outros continentes. Muitos desses curandeiros não sabem ler e nem escrever. Até hoje muitos pesquisadores da área de saúde vão à África fazer as pesquisas e apreender com esses curandeiros tradicionais.

Portanto, os conhecimentos da tradição oral são transmitidos pela oralidade, ou seja, não tem a escrita como preocupação. Por isso, muitas as línguas africanas desconhecem a escrita, o que não tira a sua legitimidade de línguas, ou o que não quer dizer que não se poder criar sua escrita. O que assistimos é que grande parte dos países africanos colonizados pela Europa adotaram a língua do colonizador como a oficial e a única de ensino e as línguas locais são desvalorizadas. Tal é o caso da Guiné-Bissau país cuja língua portuguesa é a oficial e a única de ensino até atualmente. O que falta analisar com muita profundeza é o impacto dessa língua no processo de ensino-aprendizagem no referido país. é o que pretendemos abordar no capitulo a seguir.

IMPACTO DA LÍNGUA PORTUGUESA NO ENSINO NA GUINÉ-BISSAU

Importante salientar que antes da chegada dos conquistadores portugueses já existia a educação no território que é hoje a Guiné-Bissau. É aquela transmitida através da tradição oral. Após a chegada desses conquistadores e ao implantar seu modelo da educação formal, sendo a língua portuguesa considerada a principal veiculo que daria ao africano o estatuto de civilizado, a tradição oral e as línguas dos nativos alem de serem desvalorizadas, começaram a ser perseguidas e reprimidas, tratadas como culturas selvagens, primitivas e seus povos tratados como as tribos primitivas, pré-modernos e sem história porque não têm a escrita, tendo as suas línguas chamadas de dialetos, ou ladim, línguas dos pretos, línguas de povos selvagens ou ainda línguas dos cães (ZAMPARONI, 2002, grifo nosso).

Segundo o Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique, aprovado por Decreto-lei de 20 de Maio de 1954[61], para o africano adquirir o *statu* de civilizado e ter direito a cidadania portuguesa teria que primeiro, renunciar a sua cultura - vista como o que o mantém na condição de selvagem, em proveito da cultura européia, especialmente, a portuguesa através da passagem pelo processo de assimilação via educação colonial. Ou seja, para adquirir o "estatuto de assimilado", isto é ser considerado "civilizado" e

60 De salientar que muitos são as vozes que criticam e desvalorizam os conhecimentos baseados na tradição oral, visto como não válidos cientificamente. Nosso objetivo nessa pesquisa visa quebrar esses paradigmas que caracterizamos como ideológicos. Pois, entendemos que qualquer conhecimento, seja ele cientifico ou não tem por baixo de "tapete" um cunho ideológico. Aos longos dos séculos o eurocentrismo lança luz dos conhecimentos ditos "hegemônicos" produzidos na Europa ocidental e outros conhecimentos usurpados dos outros povos e tornados seus e tende a difundi-los para resto do planeta como verdades únicas e em contra partida desvaloriza os conhecimentos das outras realidades, sendo esses tratados como senso comum, inúteis ou sem fundamento cientifico e os seus produtores classificados como selvagens.

61 Cf. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Estatuto_do_ind%C3%ADgena. Acesso em 12/06/ 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

cidadão português seria necessário ao africano preencher um conjunto dos requisitos, entre os quais:

1) Ter 18 anos completos;
2) Saber falar, Ler e escrever corretamente a língua portuguesa;
3) Vestir e professar a mesma religião que os portugueses;
4) Ter profissão ou renda que lhe assegurasse o suficiente para prover as suas necessidades e do número de familiares;
5) Ter bom comportamento, uma vida correta e possuir a instrução e os costumes indispensáveis à aplicação integral do direito público e privado dos cidadãos portugueses;
6) 5- Não estar inscrito como refratário ao serviço militar e não ter desertado (ALMEIDA, 1981, p. 37; NAMONE, 2014, p. 44).

Era também fundamental, quando os agentes do governo colonial visitassem a residência do requerente ao "estatuto de assimilado", para avaliar as suas qualificações, que existisse uma mesa de jantar, cadeiras, pratos, colheres, facas, garfos e demais objetos da vida "civilizada", bem como a fotografia do presidente da republica portuguesa exposta em lugar de destaque (MENDY, 1994, p. 310-311).

Importante assinalar que a educação colonial funcionou na Guiné-Bissau de forma mais visível no final do século XIX após a Conferência do Berlim[62], principalmente, a partir da década de 1960 até a conquista da independência do referido país pelo PAIGC em 1973, reconhecida pelo governo português e 1974. Embora, era restrita a poucos africanos – os "assimilados[63]".

Em todo esse processo, a língua portuguesa manteve-se como a única de ensino e de prestígio na sociedade guineense, pois quem a falava tinha maior chance de conseguir emprego na administração colonial, alem de ter estatuto social privilegiado em comparação àquele que não a falava. Enquanto isso, as línguas locais eram sistematicamente reprimidas, sendo proibido seu uso nos centros urbanos, ou próximos dos colonizadores.

É através desse processo discriminatório e racista que os portugueses implantaram o seu sistema educativo, tendo a língua portuguesa como a única de ensino na Guiné-Bissau.

Apesar de tudo isso, a língua portuguesa foi herdada pelo Partido Africano para Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Movimento independeste liderado pelo Amílcar Cabral, que lutou e conquistou a independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde. Sendo considerada até hoje a língua oficial e a única de ensino na Guiné-Bissau.

De salientar que no período da luta de independência dessa nação, entre 1963 e 2973, o PAIGC implantou um modelo de educação nas regiões que controlava – a chamada "zonas libertadas". Na sua fase inicial essa educação era dada na língua crioula64 – a mais falada no país até hoje. Também, as culturas locais baseadas na tradição oral eram de certas formas valorizadas. Pois, qualquer pessoa podia ser o professor, desde que ensinasse às novas gerações os conhecimentos adquiridos através da sua experiência de vida, como também, o objetivo da luta de PAIGC na Guiné-Bissau e Cabo Verde (CABRAL, 1979). Essa educação podia acontecer ao

62 A Conferência de Berlim, realizado entre 19 de novembro de 1884 e 26 de fevereiro de 1885, resultou na partilha da África entre as potências coloniais européias (Inglaterra, França, Portugal, Espanha, Holanda, Itália, Bélgica e Alemanha). Esse período marca o início do colonialismo oficializado no continente africano. Pois, a África foi dividida, como se fosse fatias de bolo, sem respeitar a dignidade dos africanos suas histórias, suas diversidades culturais e as fronteiras étnicas.

63Assimilados são os africanos que renunciaram a sua cultura em proveito da cultura colonial no processo da colonização européia na África, especialmente, nas colônias portuguesas.

64 A língua crioula surgiu através da mistura das línguas colonizadores, neste caso especifico a língua portuguesa com as línguas locais.

ISBN 978-85-64124-60-8

ar livre, ou em baixo das arvores, junto de um ancião ou em volta de uma fogueira enquanto as crianças se esquentam.

Alguns anos depois, a língua crioula foi abandonada no ensino das zonas libertada, pela alegação de que ela não é uma língua escrita (CBRAL, 1979).

> Para nós tanto faz usar o português, como o russo, como o francês, como o inglês, desde que nos sirva, como tanto faz usar tractores [tratores] dos russos, dos ingleses, dos americanos, etc., desde que tomando a independência, nos sirva para lavrar a terra [...] Muitos camaradas, com sentido oportunista, querem ir para frente com o crioulo. Nós vamos fazer isso, mas depois de estudarmos bem. **Agora a nossa língua para escrever é o português**. Afinal, o português (língua) **é uma das melhores coisas que os tugas nos deixaram,** porque a língua não é prova de nada mais senão um instrumento para os homens se relacionarem uns com os outros [...] A língua é um instrumento que o homem criou através do trabalho, da luta para comunicar com os outros [...] Nós, Partido, se queremos levar para frente o nosso povo, durante muito tempo ainda para escrevermos para avançarmos na Ciência, a nossa língua tem que ser o português. E isso é uma honra. É a única coisa que podemos agradecer aos tugas (CABRAL, 1990, p. 59, grifo nosso).

A partir desse momento, a língua portuguesa foi adotada como a única de ensino nas zonas libertadas. Tais zonas libertadas são regiões do interior/zonas rurais da Guiné-Bissau, compostas por diversidades dos grupos étnicos que não têm conhecimento mínimo da língua portuguesa, apenas falam as suas línguas maternas e algumas pessoas têm conhecimento básico do crioulo.

Desde que se constituiu enquanto Estado-nação a Guiné-Bissau adotou a língua portuguesa como a oficial e de ensino, através da sua lei magna – a Constituição da República (cf. CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA DA GUINÉ-BISSAU, 1973; 1996). Sendo assim, logo após a independência, o primeiro governo do PAIGC que assumiu o poder manteve a língua portuguesa como a única do ensino e ela continua a desempenhar a mesma função até hoje.

A Guiné-Bissau é um dos países africanos onde a educação escolar enfrenta muitas dificuldades, principalmente nas zonas suburbanas e rurais. O grande problema é o ensino da língua portuguesa. Por quê? A resposta é simples: a língua portuguesa é falada por poucos guineenses, a maioria fala a sua língua materna sem ter conhecimento razoável da língua portuguesa. A grande maioria dos alunos, principalmente das zonas rurais nascem e crescem sem ter contato nenhum com a língua portuguesa. Contato esse que começam a ter na escola, na qual muitos entram com a idade avançada, – que pode variar entre oito a dez anos.

Muitas pesquisas apontam que apenas onze por cento da população guineense fala a língua portuguesa (INSTITUTO NACIONAL DE ESTATISTICA E CENSO, 1991; COUTO & EMBALÓ, 2010; SCANTAAMBURLO, 2013, CÁ, 2015; NAMONE & TIMBANE, 2017). Esses trabalhos revelam que o referido idioma é falado apenas nas grandes cidades do país, especialmente, na capital (Bissau) e um número insignificante dos guineenses a tem como a língua materna65. O crioulo

65 SEGUNDO GROSSO (2010, P. 63), A LÍNGUA MATERNA (LM) É A PRIMEIRA LÍNGUA COM A QUAL O FALANTE APRENDE ESPONTANEAMENTE, NO MEIO FAMILIAR, EM AMBIENTE NATURAL DE AQUISIÇÃO, OU SEJA, A PRIMEIRA LÍNGUA ADQUIRIDA NA INFÂNCIA PELO SUJEITO. A LÍNGUA DA PRIMEIRA SOCIALIZAÇÃO, QUE TEM GERALMENTE A FAMÍLIA COMO PRINCIPAL TRANSMISSOR". É TAMBÉM CHAMADA DE L1 POR SER A PRIMEIRA LÍNGUA DE APRENDIZAGEM DA CRIANÇA A QUAL ELA ESTABELECE LAÇOS AFETIVOS.

ISBN 978-85-64124-60-8

é a língua mais falada e que os guineenses de diferentes etnias usam na comunicação para se compreender. Enquanto que as línguas étnicas são faladas por seus respectivos grupos enquanto suas línguas maternas.

Mas, apesar de todo esse complexo problema sociolingüístico, a política e o planejamento lingüísticos adotados pelos governantes guineenses atribuíram o poder a língua portuguesa deixando de lado as línguas maternas dos guineenses: o crioulo e as diversas línguas étnicas.

Sendo assim, para analisar e perceber as razões que estão na base desse complexo problema, partimos da perspectiva sociológica, particularmente, da sociologia da educação, especialmente, a concepção de Bourdieu a respeito do papel que a língua desempenha nas relações sociais (por exemplo, na educação), principalmente a língua oficial.

PAPEL DA LÍNGUA OFICIAL NA RELAÇÃO SOCIAL: CASO DE EDUCAÇÃO NA GUINÉ-BISSAU

Na sua analises a respeito do papel político que a língua, - especialmente, a língua oficial desempenha na relação social, Bourdieu compara essa relação à estabelecida no mercado econômico. Só que nesse caso, ele denomina esse de mercado de mercado lingüístico.

No mercado linguístico, segundo autor “as trocas linguísticas, isto é, as relações de comunicação por excelência são também relações de poder simbólico onde se atualizam relações de força entre locutores ou seus respectivos grupos” (BOURDIEU, 1998, p. 23-24 grifo nosso). Ou seja, a troca lingüística é também, “uma troca econômica que se estabelece em meio a uma determinada relação de força simbólica entre um produtor, provido de um dado capital lingüístico, e um consumidor (ou um mercado), capaz de propiciar um certo lucro material ou simbólico (BOURDIEU, 1998, p. 53).

Bourdieu (1998), nos alerta de que a língua é fenômeno social que ultrapassa a sua dimensão simbólica interna e envolve a dimensão externa, em diversos aspectos: geográficos, etnológicos, históricos e políticos dos seus falantes.

Nesse sentido, segundo Antunes,

> a língua deixa de ser apenas um conjunto de signos (que tem um significante e um significado); deixa de ser apenas um conjunto de regras ou um conjunto de frases gramaticais, para se definir como ‘um fenômeno social, como uma prática de atuação interativa’, dependente da cultura de seus usuários , no sentido mais amplo da palavra. Assim, a língua assume um caráter político, um caráter histórico e sociocultural, que ultrapassa em muito o conjunto de suas determinações internas. Ainda que consistentes e sistemáticas (ANTUNES, 2009, p.21).

De acordo com Bourdieu (1998), no mercado lingüístico, a língua oficial desempenha um papel de destaque na relação de consumo entre o produtor e o receptor. Pois, para o autor,

> o que circula do mercado lingüístico não é a língua , mas, discurso estilisticamente caracterizados, ao mesmo tempo de lado da produção na medida em que cada locutor transforma a língua comum num idioleto e do lado

ISBN 978-85-64124-60-8

> da recepção na medida em que cada receptor contribui para produzir a mensagem que ele recebe e aprecia importando para ela tudo o que constitui sua experiência singular e coletiva (BOURDIEU, 1998, p. 25).

Bourdieu (1998, p. 53) defende que "os discursos não são apenas a não ser excepcionalmente signos destinados a serem compreendidos, decifrados; como são também signos de riqueza a serem avaliados, apreciados, e signos de autoridade a serem acreditados e obedecidos".

De acordo com o autor a língua oficial está enredada com o Estado, tanto em sua gênese como em seus usos sociais, sendo inculcada por este e legitimada pelos seus aparelhos ideológicos: a escola e varias outras instituições públicas.

Na concepção do Bourdieu (1998), é na formação do Estado-nação que se cria as condições que legitima o mercado lingüístico. Mercado esse que confere poder a língua oficial, vista enquanto elemento regulamentador de todas as práticas linguísticas.

> É no processo de constituição do Estado que se criam as condições da constituição de um mercado linnguistico unificado e dominado pela língua oficial: obrigatória em ocasiões e espaços oficiais (escolas, entidades públicas, instituições políticas etc), esta língua de Estado torna-se a norma teorica pela qual todas as praticas lingüísticas são objetivamente medidas (BOURDIEU, 1998, p. 32).

Cabe lembrar que campo lingüístico enquanto sistema de relações de força propriamente lingüísticas é fundada na distribuição desigual do capital lingüístico (BOURDIEU, 1998), onde a língua legitima – a língua oficial, tende a se sobrepor sobre as outras em torno, através de diversos mecanismos entre os quais: a autoridade a ela delegada e prestigio social que confere aos seus usuários.

A língua portuguesa não se distribui de forma igualitária na Guiné-Bissau, ela restringe-se principalmente na capital Bissau e em algumas cidades do país, como referimos ao longo desse trabalho. Enquanto que a população do interior – a maioria no país desconhece tal idioma. Só falam as suas línguas étnicas e alguns nem sabem falar ou não falam fluentemente o Crioulo. É neste caso que o poder de atuação da língua do colonizador - língua portuguesa - acaba sendo limitado, tendo em conta o enraizamento e a interferência das línguas locais no dia-a-dia da população. O que dificulta o sucesso dessa língua "oficial" no ensino.

Contudo, de acordo com nosso leitura, a autoridade a ela destina e o prestigios sociais: emprego, oportunidade de passar num processo seletivo para bolsa de estudos, etc, que ela confere aos seus usuários, ou seja, a quem a fala fluentemente, - principalmente, as pessoas mais influente no país em termo de capital: cultura, social ou econômico (BOURDIEU, 1987; 1998, grifo nosso), faz com que esse idioma fosse legitimada como a oficial e seja mantida como a única de ensino no país.

É exatamente, aí que resido o problema social da educação guineense. Isto é, o problema que visa a reprodução do ciclo de desigualdade social, a partir da educação (BOURDIEU, 1970). Pois, tanto as línguas étnicas como a língua portuguesa são proibidas na escola no seu recinto. O aluno que desobedece pode ser punido com sanções disciplinares, tais como falta de disciplina, ou até expulsão da sala de aula. A única aceita e legitimada é a língua portuguesa. Essa atitude demonstra o alto grau de intolerância linguística (NGUNGA, 2006) praticada pelo Estado guineense, contra a sociedade, especialmente os alunos. Pois, segundo Cá, (2015),

ISBN 978-85-64124-60-8

> as crianças guineenses entram em contato com o mundo da cultura escrita escolar, sendo privadas dos conhecimentos linguísticos prévios já adquiridos, tanto na aquisição de uma das 25 línguas pertencentes aos diferentes grupos étnicos que constituem nossa população como também conhecimentos culturais e práticas de letramento relacionadas ao crioulo, língua nacional (CÁ, 2015, p.18).

Tudo isso mostra grave quadro intolerância lingüística ou de preconceito lingüístico e, portanto de abuso que o sistema do ensino guineense comete. De acordo com Cá (2015, p.18), "o problema da escolha da língua em que ocorreria a alfabetização sempre foi e é uma das grandes limitações no sistema educativo guineense".

Essa intolerância lingüística ou preconceito lingüístico é antigo na Guiné-Bissau e virou moda atualmente. Pois, quando uma pessoa fala a sua língua materna no centro das cidades, principalmente na capital Bissau é olhado com olhos tortos – que é uma das nossas forma de manifestar a indignação, ou é ofendido com a piada habitual em Crioulo de tipo: es Bin di ponta ou i Bin di tabanca [este vaio roça ou vaio aldeia do interior]. Mas, quando uma pessoa fala a língua portuguesa é olhado com admiração, é tratado com respeito, é tratado como "civilizado", pois fala bem o português. Veja até que ponto é a conseqüência da língua portuguesa na sociedade guineense, sobretudo, na sua educação.

Impacto que a referida língua pode trazer para educação na Guiné-Bissau e a importância do ensino acontecer na língua materna das crianças já era preocupação de alguns especialistas em educação, depois que o país conquistou a sua independência. Por exemplo, Paulo Freire (1998), nas suas visitas ao país, já apontava a importância de a alfabetização acontecer na língua crioula a mais falada por grande parte dos guineenses e conseguintemente nas línguas étnicas dos alunos. Freire (1978) percebeu a urgência da utilização das línguas guineenses no processo de ensino-aprendizagem, tendo em conta as suas no sucesso escolar, na redução do abandono escolar e na qualidade da educação.

Além de tudo isso, a língua de um povo é também, o fator da sua identidade. Não é por acaso que a UNESCO insiste de que a educação deve ser dada na língua materna do aluno. A Declaração Universal dos Direitos Linguísticos (Unesco, 1996) determina que "todas as comunidades linguísticas têm o direito de organizar e gerir os seus próprios recursos, com vista a assegurarem o uso da sua língua em todas as funções sociais". Isso porque segundo esta instituição da ONU, a língua, seja qual for é um direito fundamental de seu povo.

Então, não existe dialeto nesse caso, pois, cada língua tem o seu lugar de origem. Seus usuários a tem como um direito fundamental. Nesse sentido, chamar uma língua de dialetos significa segundo os sociolintistas a manifestação de preconceito lingüístico (HAUGEM, 2001; TIMBANE, 2013)

Nesse sentido, podemos afirmar com bastante propriedade que o que acontece com a política lingüística levada a cabo na Guiné-Bissau é uma manifestação de preconceito lingüístico. Uma vez que línguas locais faladas pela maioria dos guineenses são broibidas na escola e a língua portuguesa que na verdade preenche lugar de língua segunda ou língua terceira de alguns guineenses é valorizada e imposta e protegida pela lei magna da nação como a única oficial e do ensino. No primeiro parágrafo do artigo 17º da Constituição da República da Guiné-Bissau consta de que "o Estado preserva e defende o patrimônio cultural do povo, cuja valorização deve servir o progresso e a salvaguarda da dignidade humana" (CONSTITUIÇÃO DA REPUBLICA DA GUINÉ-BISSAU, 199666). Se a língua é um patrimônio cultural de um povo, portanto, as

66 GUINÉ – BISSAU: ASSEMBLEIA NACIONAL POPULAR CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA 1996.

ISBN 978-85-64124-60-8

línguas maternas dos diversos grupos étnicos da Guiné-Bissau são seus patrimônios culturais, que deveriam ser valorizadas, defendidas e preservadas, o que não tem acontecido no país.

É incalculável o grau de desastre que isso provoca na educação do país. pois, os alunos guineenses enfrentam problemas sérios na escola com relação a apreendesagem da lingua portuguesa, pelo fato de que em casa falam as suas linguas maternas e quando segam na escola são obrigados a falar o português. Todas as disciplinas ensinadas na escola quais sejam: matemática, história, geografia, ciencias sociais, ciencias natuais, educação visual, física, química, filosofia, psicologia são ensinadas na lingua portuguesa, junto com a propria lingua portuguesa enquanto disciplina. Esse cenário seguindo os estudiosos da educação e da linguistica vem provocando consquências gravíssimas aos alunos guineenses, tais como: as reprovações e abandono escolar em larga escala. Pois a lingua que são obrigados a apreender na escola é diferente das linguas que falam em casa e grande parte desses alunos começam a ter contato com a lingua portuguesa na escola (COUTO & EMBALÓ, 2010; SCANTAMBURLO, 2013, CÁ, 2015; NAMONE & TIMBANE, 2017).

A FALTA DE QUALIFICAÇÃO ADEQUADA DOS PROFESSORES E SUA CONSEQUÊNCIA NO INSUCESSO ESCOLAR DOS ALUNOS GUINEENSES

Ainda no que diz respeito ao insucesso da língua portuguesa na educação guineense e da sua conseqüência direta nos alunos, segundos os especialistas a falta de qualificação adequada dos professores também, tem a sua contribuição nesse contexto. Cruz (2013) afirma que:

> O português tem tido muitas dificuldades para se afirmar como a língua de comunicação no contexto escolar, isto para não falarmos no quotidiano da vida social dos guineenses. Esta situação advém da fragilidade do sistema educativo e do fracasso generalizado no processo de ensino e aprendizagem do português, sobretudo devido à falta de preparação linguística adequada dos professores, independentemente da sua disciplina de especialização (CRUZ, 2013, p. 34).

Se os professores que recebem formação na língua portuguesa têm dificuldade de expressão, tanto escrita como oral nela imagine os alunos? Segundo Candé (2008) e Cruz (2013), os professores têm dificuldade no manejo da língua portuguesa, fato que não contribui para desenvolvimento da proficiência do aluno, pelo contrário aumenta seu grau de dificuldade de aprendizagem da referida língua.

De acordo com Candé (2008),

> apesar das preocupações e esforços para o aumento da qualidade de ensino em geral e das estratégias para o desenvolvimento do ensino da língua portuguesa, as atividades de formação e reciclagem de professores em serviço e dos formadores nesta área não são suficientes para dar uma resposta satisfatória às necessidades do Sistema Educativo guineense no que toca ao desenvolvimento da língua portuguesa e ao sucesso escolar (CANDÉ, 2008).

ISBN 978-85-64124-60-8

Como se pode observar o privilégio atribuído à língua portuguesa é resultado da política e do planejamento político vigente, iniciado pelo sistema colonial e apoiado pelo primeiro Governo da Guiné-Bissau a partir de 1974 e permanece assim até hoje.

Mas, as conseqüências da língua portuguesa na Guiné-Bissau são bem visíveis, no rendimento escolar de alunos. Pois, não sendo uma língua que os alunos guineenses usam no dia a dia, o que se verifica, é que segundo Couto & Embaló (2010, p. 41) os alunos guineenses decoram "frases mecanicamente, sem nenhum senso crítico" (Couto & Embaló, 2010: 41).

Isso acontece porque o ensino de "língua portuguesa é desenvolvida no país por processos didáticos que assentam na repetição e na memorização" (CRUZ, 2013, p. 35), e quando chega o momento da prova o alunos não consegue desenvolver seu raciocínio nessa língua. O aluno pode até decorar as matérias mecanicamente, com intuito de vir a reproduzi-las por escrito na prova - (através da conhecida cábula [cópia] no português brasileiro) para com isso conseguir um nota positiva, mas, pode acontecer que as matérias que ele decorou não são as mesmas que caem na prova. Aí, o aluno cai em desespero, porque sabe que não vai conseguir ter êxito na prova, ou seja, vai tirar nota negativa ou, senão o zero. O aluno pode até entender o assunto, sem precisar fazer cábula, mas, não consegue expressar oralmente ou por escrito na língua portuguesa. Tudo isso traz graves conseqüências para o próprio aluno em particular e para o sistema de ensino em geral. Como por exemplo, maior índice de reprovações e abandono escolar, fato que também não contribui na melhoria de qualidade da educação.

Se a dificuldade de alunos de aprenderem o português acontece na cidade, onde muitos têm contato razoável com a língua portuguesa na escola, imane no interior do país, aonde os alunos falam permanentemente a sua língua materna – a língua étnica, aonde todos os valores educativos ensinado pela tradição oral acontece na sua língua.

É essa realidade que pretendemos apresentar e discutir no capítulo a seguir. Ou seja, as conseqüências da língua portuguesa no processo de ensino-aprendizagem no grupo étnico balanta brassa da região sul da Guiné-Bissau. Partiremos da nossa experiência de vivencia e da trajetória escolar nessa região. Salientamos que durante longo período da nossa vivencia na referida região, desde infância ate juventude, isto é, até 2005 antes de virmos estudar no Brasil escutávamos muitas reclamações dos alunos no que diz respeito à dificuldade de apreender a língua portuguesa, como também, ouvíamos os relatos sobre as decisões que os pais tomavam. Ou seja, de desistir de matricular seus filhos na escola tendo em vista insucesso escolares destes, resultantes das constantes reprovações.

AS CONSEQUÊNCIAS DA LÍNGUA PORTUGUESA NO PROCESSO DE ENSINO APRENDIZAGEM NA ETNIA BALANTA BRASSA.

Antes de entrar no assunto desse item gostaríamos de dizer que existem poucos estudos sobre as conseqüências da língua portuguesa no processo de ensino-aprendizagem dos diferentes grupos étnicos que compõem a Guiné-Bissau. Alguns trabalhos trataram analisaram as conseguencias da lingua portuguesa no processo de ensino-aprendizagem nesse país, mas no plano geral (FREIRE, 1978; COUTO & EMBALÓ, 2010; SCANTAAMBURLO, 2013, CÁ, 2015; NAMONE & TIMBANE, 2017). Enquanto outros enfatizam que a falta de qualificação adequada dos professores, especialmente os de português como fator que contribui para o fraco desempenho da língua portuguesa no processo de ensino-aprendizagem no país.

ISBN 978-85-64124-60-8

Analises acima referida são de suma importância para entender esse fenômeno, mas, nós pretendemos ir alem desses fatos. Pretendemos para analise e discussão a realidade de vivencia com os balantas brassa do Guiné-Bissau. isto é, discutir as conseqüência da língua portuguesa no processo de ensino-aprendizagem de num determinado grupo étnico especifico, especialmente, uma da sua parcela residente na região de Tombali, no sul do país.

Como mostramos ao longo desse trabalho, a língua portuguesa é falada por minoria dos guineenses. A maioria dos estudos aponta que 11% da população do país a fala, cuja sua maioria vive na capital Bissau (COUTO & EMBALÓ, 2010; SCANTAAMBURLO, 2013, CÁ, 2015; NAMONE & TIMBANE, 2017).

Na região de Tombali no sul da Guiné-Bissau, - distante da capital Bissau, ali quase ninguém fala a língua portuguesa no seu dia a dia, salvo na cidade de Catió - a sede regional, como também, nas escolas. O crioulo é mais falada nas cidades nas cidades em torno, sobretudo, quando as pessoas das etnias diferentes se comunicam. Nas aldeias, absolutamente ninguém fala português essa língua é ensinada apenas na escola, os moradores dessa região falam diariamente as suas línguas étnicas.

Os grupos étnicos mais predominantes nessa região são os balantas brassas – conhecidos também como balantas de Nhácra. Eles são conhecidos como grandes agricultores de arroz e outros gêneros alimentícios agricultores e criadores de gados, grande parte dos Balantas Brassas imigraram de norte do país para sul em busca das melhores terras para atividades agriculturas, pois essa região tem condições naturais e climáticas favoráveis a agricultura. Mas, por outro lado, é uma das regiões do país com pouca infra-instrutora estatal no sentido geral.

Na minha experiência de vida, enquanto jovem balanta nascido e crescido nessa região tive a oportunidade de ver muitas crianças e jovens abandonar a escola alegando não entender a língua que o professor fala – a língua portuguesa. Lembro-me que muitos dos meus colegas de infância desistiram de estudar justificando não entender a língua portuguesa que a professora ou o professor fala.

Eu mesmo apesar de ser considerado um dos alunos mais inteligentes entre meus colegas (opinião que hoje discordo, por acreditar que o nosso sistema do ensino que é falha, que anda em desacordo com a nossa realidade cultural), passei e ainda passo por essa dificuldade.

É nesse sentido que considero que muitos alunos guineenses, especificamente os pertencentes à etnia balanta brassa do sul tiram notas negativas ou vermelhar e reprovam ou abandonam a escola porque têm dificuldades ler, escrever e falar a língua portuguesa, devido ao fato de não ter contato permanente com essa língua, como tambem, por ela não ser adequadamente ensinada segundo uma metodologia pripria de língua estrangeira que ela é nessa realidade social. esses fatos, de acordo com as minhas observações desmotiva muitos pais que resolvem tirar seus filhos/filhas da escola por achar que eles/elas não são capazes de estudar e passar nas provas através língua portuguesa.

Na época em que eu estudava no ensino primário e muito tempo depois pelo que vinha acompanhando muitos dos meus colegas e não só, como muitos crianças, adolescentes e jovens balanta brassa abandonam a escola pela dificuldade de compreensão escrita e oral da lingua portuguesa, que é a única de ensino na Guiné-Bissau. Enquanto outros não são matriculados pelos pais por acharem que eles não têm cabeça para estudos, em conseqüência de mau desempenho escolar que apresentaram, sendo que na verdade esses alunos não entendem e têm dificuldade de expressão oral e escrita na lingua portuguesa - a única do ensino no país.

A realidade escolar guineense, sobretudo, a politica linguística é tão distante da realidade sociocultural e linguística local, neste caso, a realidade dos balantas brassa, a ponto

ISBN 978-85-64124-60-8

de muitos pais não verem a importância da escola na vida dos seus filhos. Ainda quando esses estudam o ano inteiro e no final chegam a casa dando noticia de que reprovaram. Isso abala o psicológico tanto dos próprios alunos que desmotivados acabam abandonando os estudos, como dos pais que resolvem não mais matriculam seus filhos para escola, evitando os custos da escola sem retorno.

Pois, estudar nessa realidade é muito difícil, muitas das vezes os alunos deslocam muitos quilômetros ida e volta para encontrar a escola, ou deslocam de uma aldeia que não tem um certo nível de ensino (uma certa classe ou série) para uma outra que o tem. Isso gera não só esforço físico e mental para os alunos, como também gera cultos para os seus pais que arcam com as despesas dos estudos dos filhos, tais como alimentação e moradia, isso, no caso de aqueles alunos que deslocam de uma aldeia para outras aldeias ou para cidade para estudar.

Não se deve perder de vista de que para falar ou escrever uma língua exige ter no mínimo conhecimento de sua estrutura: gramatical, fonético, lexical, sintática, entre outras. E um aluno balanta brassa que nasceu e cresceu falando a sua lingua materna, sem antes ter nenhum contato com a língua portuguesa que é a única de ensino guineense, como da noite para o dia ele vai aprender todas as matérias ensinadas nessa língua? Isso não seria um esforço quase que inútil para esse aluno? Isso não seria expulsá-lo indiretamente da escola? Ou obrigá-lo a memorizar ou a decorar as matérias mecanicamente, sem ser capaz de explicá-las com as suas próprias palavras?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Guiné-Bissau enfrenta grande dificuldade na educação escolar. Uma das principais causas é a língua portuguesa adotado como a única de ensino. Enquanto isso as línguas locais, faladas pela maioria dos guineenses são desprezadas, abandonadas e proibidas na escola.

No país a cultura oral e os conhecimentos ensinados através da tradição oral são também desprezados, em proveito da educação “formal” calcada na cultura do colonizador e na língua portuguesa. A educação escolar dada nas escolas guineenses é distante da realidade cultural do país (baseada na cultura oral) e das línguas locais: crioulo e diversas linguas etnicas faladas no país.

As conseqüências da língua portuguesa na escola guineense são bem visíveis: maior índice de as reprovações, abandono escolar e a ma qualidade do ensino. os motivos de tudo isso são: tanto os professores como seus alunos falam as suas línguas cotidianamente em casa e ao chegar na escola eles são obrigados a falar o idioma português. Uma grande parte dos alunos reprova não porque não são inteligentes ou são incapazes, mas, porque não conseguem expressar oralmente e por escrito nesse idioma. O que resulta nas suas reprovações e conseqüentemente provoca abandono escolar.

O caso das reprovações e abandono escolar que entre os alunos da etnia balanta brassa pode ser também observados de modo idêntico nos alunos de outras tantas etnias guineenses. Como que uma criança que nasceu e cresceu na sua comunidade étnica na qual fala a sua língua materna diariamente vai de noite para dia fala e escrever a língua que nunca teve contanto, - língua portuguesa? contatamos muitas reclamações dos alunos balantas do sul a respeito das suas dificuldade em aprender o idioma português. Muito alegam que reprovam porque têm dificuldades de entender a língua que o professor fala – a língua portuguesa e muito menos falar, ler ou escrever nesse idioma. Fato que na nossa leitura contribui para alto índice de reprovações, na desmotivação dos alunos, no abandono escolar e conseqüentemente na qualidade degradante do ensino guineense.

ISBN 978-85-64124-60-8

Partimos do princípio de que o aluno não é uma tábua rasa. Ele tem uma bagagem cultural muito importante que deve ser explorado positivamente. Ele tem uma quantidade considerável de conhecimentos adquiridos nos ritos de iniciação, na sua comunidade, na sua casa, etc. (TIMBANE, p. 2015).

Nesse sentido, de acordo com o nosso ponto de vista, deve-se respeitar e valorizar as culturas locais no ensino guineense, especialmente, as línguas locais; deve-se adotar uma metodologia de ensino para a língua portuguesa, ou seja, uma metodologia que a coloca no seu lugar de língua segunda ou língua terceira de muitos alunos guineenses. Também, o Estado da Guiné-Bissau deve investir seriamente nos estudos das línguas maternas dos guineenses; investir na formação local dos lingüistas e outros profissionais da educação voltadas para as questões lingüísticas, - pois, o país tem as universidades justamente para atender a demanda do seu povo; investir seriamente na materialização pratica no ensino bilíngüe: as línguas étnicas – o crioulo – e a língua portuguesa. Só assim que o país pode trilhar rumo a uma educação inclusiva e de qualidade que se espera. Caso contrário, estaremos remando num oceano sem rumo para nossa educação.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, H. M. F. **Educação e transformação social: formas alternativas de educação em país descolonizado**. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de Mestrado. Vundação Getúlio Vargas, 1981. 239 p.

ANTUNES, I. **Língua, texto e ensino: outra escola possível**. 1ed. São Paulo: Parábola, 2009.

BALSALOBRE, S. R. G. **BRASIL, BRASIL, MOÇAMBIQUE E ANGOLA: desvendando relações sociolinguísticas pelo prisma das formas de tratamento**. Araraquara-SP. Tese de doutorado. Universidade Estadual paulista, 2015. 346 p.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J. C. **A reprodução: Elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1970.

BOURDIEU, P**. Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer.** São Paulo: Editora da Universidade de são Paulo, 1998

CÁ, V. J. B. **Língua e ensino em contexto de diversidade linguística e cultural: o caso de Guiné-Bissau.** Belo Horizonte, MG. Dissertação de mestrado. Universidade federal de minas gerais, 2015. 175 p.

CABRAL, A. **Análise de alguns tipos de resistências**. Bolama: Imprensa Nacional, 1979.

CANDÉ, F. **A língua portuguesa na formação de professores do ensino básico da região de Bafatá, na Guiné-Bissau**. Dissertação Ensino de Português Como Língua Segunda/ Língua Estrangeira. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, 2008. 2015. P.

Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Demografia_da_Guin%C3%A9-Bissau. Acesso em: 16/06/2018.

Cf. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Estatuto_do_ind%C3%ADgena. Acesso em 12/06/ 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Estatuto_do_ind%C3%ADgena. Acesso em 12 /06/ 2018.

COUTO, H. H. do. **O crioulo português da Guiné-Bissau**. Hamburgo: Helmut Buske Verlag, 1994.

COUTO, H. H. do; EMBALÓ, F. **Literatura, Língua e Cultura na Guiné-Bissau: um país da CPLP**. In: Papia. nº 20. p.245, Brasília, 2010.

CRUZ, A. V. **Abordagem Comunicativa – Enfoque na Competência Oral na Língua Segunda. Caso da Guiné-Bissau.** 2013. Disponível em: https://sigarra.up.pt/fmdup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=484253. acesso em: 14/06/2018.

FREIRE, P. **Cartas à Guiné-Bissau: retrato de uma experiência em processo**. São Paulo: Paz e terra, 1978.

GROSSO, M. J. R**. Língua de acolhimento, língua de integração falantes de outras línguas**. Lisboa: Horizontes de Linguística Aplicada, v. 9, n. 2, 2010, p. 61-77.

GUINÉ-BISSAU. **CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA DA GUINÉ-BISSAU, 1973**. Disponivel em: http://cedis.fd.unl.pt/wp-content/uploads/2016/02/Const-Guine-73.pdf. Acesso em: 16/07/2018.

GUINÉ-BISSAU**. CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA DA GUINÉ-BISSAU, 1996**. Disponivel em: http://www.anpguinebissau.org/leis/constituicao/constituicaoguine.pdf. Acesso em: 16/07/2018.

GUINÉ-BISSAU. Instituto Nacional de Estatística e Censo. **Recenseamento geral da população e habitação v**. IV. Bissau: INEC, 1991.

GUSMÃO. N. M. M. **Antropologia, diversidade e educação: um campo e um muitos Caminhos**. 2011. Disponível em:

https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/viewFile/13898/10222. Acesso em 23 de junho de 2018.

GUSMÃO. N. M. M. **Antropologia e educação: um campo e muitos caminhos.** Linhas Críticas, Brasília, DF, v.21, n.44, p. 19-37, jan./abr. 2015. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/15190/10868 .Acesso em 22 de junho de 2018.

HAMPATÉ BA, A. **A tradição viva.** História geral da África. I Metodologia e pré-historia da África. Brasilia: UNESCO, 2010.

HAGEN, E. **Dialeto, lingua, nação**. IN: BAGNO, M. (org). Normas linguística. Sao Paulo. Layla, 2001.

MONTEIRO, J. J. **O ensino guineense: a democracia ameaçada**. In: CARDOSO, Carlos; AUGEL, J. (Org.) Guiné-Bissau-vinte anos de independência: desenvolvimento e democracia e balanço e perspectivas. Bissau: INEP: 1996.

MENDY, P. K. **Colonialismo português em África: a tradição de resistência na Guiné-Bissau (1879-1959)**. Bissau: INEP, 1994.

NAMONE, D. **A luta pela independência na Guiné-Bissau e os caminhos do projeto educativo do PAIGC: etnicidade como problema na construção de uma identidade nacional.** Araraquara, SP. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, 2014. 120 p.

ISBN 978-85-64124-60-8

NAMONE, D. & TIMBANE, A. A. **Conseqüências do ensino da língua portuguesa no ensino fundamental na guiné-bissau 43 anos após a independência** Disponível em: file:///C:/Users/Dabana/Downloads/34-1-138-1-10-20170214%20(3).pdf. Acesso em: 2017.

NGUNG, A. Armindo. **A intolerância linguística na escola primária moçambicana.** Diversitas – núcleo de estudos das diversidades, intolerância e conflitos. Disponível em: http://diversitas.fflch.usp.br/node/2184 . Aceso em: 14 de julho de 2018.

TIMBANE, A.A. 2013. **A variação e a mudança lexical da Língua Portuguesa em Moçambique.** Araraquara, SP. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, 318 p.

_____. 2015. A. A. **A complexidade do ensino em contexto multilíngue em Moçambique: políticas, problemas e soluções.** 92-103, disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/viewFile/cld.2015.131.09/4639. Acesso em: 14/07/2018.

TOSTA, S. P. **ANTROPOLOGIA E EDUCAÇÃO: Interfaces em construção e as culturas na escola**. 2013. Disponível em: file:///C:/Users/Dabana/Downloads/4415-10307-1-PB%20(2).pdf. Acesso em 23 de junho de 2018.

ROCHA, G. TOSTA, S. P. **Antropologia & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SCANTAMBURLO, L. 2013. **O Léxico do Crioulo Guineense e as suas Relações com o Português: o Ensino Bilingue Português-Crioulo Guineense**. LB. Tese de doutorado. Universidade Nova de Lisboa, 358 p.

VANSINA, J. **A tradição oral e sua metodologia.** História geral da África. I Metodologia e pré-história da África. Brasilia: UNESCO, 2010.

ZAMPARONI, V. D. **As escravas perpétuas e o ensino prático: Raça, gênero e educação no Moçambique colonial, 1910-1930**. In Revista Estudos afro-asiáticos. Ano 24, nº 3. 2002. p. 459-482.

ISBN 978-85-64124-60-8

O PORTUGUÊS AFRO-BRASILEIRO: CARACTERÍTICAS E REFLEXÕES SOBRE SUA INVISIBILIZAÇÃO NA SOCIEDADE.

Flavia SAMPAIO (Universidade Federal Fluminense)
E-mail: flaviacfsampaio@gmail.com

RESUMO

A história do Brasil é marcada por um violento processo de homogeneização linguística. Na atualidade, a realidade linguística do país se caracteriza por um multilinguismo localizado, já que apenas 2% da população fala outra língua que não seja o português. Entretanto, até o final do século XVII, o Brasil era um país multilíngue. Por meio do contato entre indígenas, portugueses e populações escravizadas provenientes de diferentes regiões da África, formou-se uma variedade da língua portuguesa cuja norma se afastou da variedade europeia. A herança indígena, em nossa língua, percebe-se, sobretudo, no léxico. Já o legado das línguas africanas está presente não só no léxico, mas também em aspectos sintáticos e morfológicos. Contudo, devido à polarização sociolinguística característica do país (LUCCHESI, 2015), a elite letrada sempre buscou negar esse legado linguístico africano, mantendo como padrão e norma detentora de prestígio uma variedade mais próxima ao português lusitano. Por outro lado, diferentemente desse português culto, o português popular foi muito mais afetado pelo contato com as línguas africanas. Nesse sentido, o objetivo do presente artigo é discorrer sobre as características da variedade denominada português afro-brasileiro e refletir sobre como essa polarização sociolinguística retrata preconceitos linguísticos e o racismo estruturante da sociedade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: *PORTUGUÊS AFRO-BRASILEIRO; POLARIZAÇÃO SOCIOLINGUÍSTICA; PRECONCEITO LINGUÍSTICO; RACISMO.*

INTRODUÇÃO

A questão da influência das línguas africanas no português falado no Brasil é motivo de diversos estudos. Bonvini (2014) sintetiza essa problemática ao afirmar que:

> A relação entre o português falado no Brasil e as línguas africanas atraiu a atenção dos estudiosos pelo menos desde o início do século XIX. Primeiramente pressuposta, depois afirmada, em seguida matizada ou negada, ela foi objeto de um vivo debate, desenvolvido, sobretudo no século XX, em termos seja de influência, seja de "semicrioulização" ou ainda "crioulização". Geralmente, essa relação foi concebida unidirecionalmente, indo das línguas africanas para o português, encarando-se as primeiras quase exclusivamente em relação à língua portuguesa e, ademais, sob um ângulo pejorativo, como fator potencialmente danoso, suscetível de trazer prejuízo à integridade da língua herdada desde a época dos descobrimentos no século XVI. (BONVINI, 2014, p.15)

Os estudos que tratam do assunto apresentam as principais questões relativas à temática: o que são e como se formam as línguas crioulas e a situação sociolinguística do Brasil no período colonial. A partir dessas reflexões é possível traçar um panorama da língua falada aqui, se houve ou não crioulização, e suas influências. Iniciaremos o presente trabalho

ISBN 978-85-64124-60-8

discorrendo sobre as línguas crioulas para, em seguida, apresentar o panorama brasileiro e a discussão sobre como a questão racial é um dos principais fatores para a tentativa de negação das influências africanas no português do Brasil.

As línguas crioulas são como qualquer outra língua humana, entretanto apresentam algumas características próprias. Assim como as outras línguas, elas são passadas de geração a geração entre seus falantes, porém sua gênese pode ser delimitada. Seu surgimento está diretamente ligado ao contexto da colonização europeia. Nesse cenário, caracterizado pelo genocídio das populações originárias dos países colonizados (no caso da América) e sequestro das populações com forçada migração para outro continente (no caso da África), além de outras diversas formas de violência, entre elas as violências cultural e simbólica, que se caracterizaram por, entre outros elementos, a imposição da língua do colonizador, diversas línguas autóctones desapareceram. Os pidgins e as línguas crioulas surgem a partir desse contato entre os diferentes povos e da necessidade de comunicação entre eles.

Tanto o crioulo quanto o pidgin possuem uma simplicidade estrutural e seu surgimento está relacionado à marginalização de um grupo (sobretudo as línguas crioulas, já que a pidginização é um processo mais abrangente no qual nem sempre haverá uma relação dissimétrica entre seus falantes), que precisa encontrar uma maneira de se comunicar nesse contexto marcado por diversas formas de opressão. Desta forma, podemos afirmar que:

> A maioria das línguas pidgins e crioulas se formou em situações de extrema violência social, das quais restam pouquíssima documentação e registro histórico; até porque, em muitos casos ocorriam na clandestinidade. Por conta disso, as sociedades crioulófonas assim formadas foram vítimas de todo tipo de preconceito e discriminação, quando não se mantiveram em grande isolamento, sendo totalmente ignoradas pela cultura oficial e pela ciência. (LUCCHESI, S/A, p.1,2)

O linguista supracitado explica, nesse mesmo texto, uma das hipóteses para o surgimento de uma língua crioula. Segundo ele, o tempo de interação entre os grupos de contato traz diferentes resultados linguístico que podem gerar um jargão, um pidgin ou uma língua crioula. O jargão seria o resultado de uma interação efêmera e se limitaria a um pequeno vocabulário em comum entre os grupos que seguem utilizando a gramática de sua língua nativa. Se o contato entre eles se prolonga, esse pequeno vocabulário se torna insuficiente e é necessário que se desenvolva uma mínima estrutura gramatical. Surge, então, um pidgin. Esse pidgin pode desenvolver-se ainda mais tornando-se um pidgin expandido com uma estrutura gramatical menos precária, o que faz com que esta língua se assemelhe a qualquer outra língua humana (LUCCHESI, IBID).

A partir do momento em que estas populações em contato formam uma nova comunidade com características culturais e linguísticas próprias e distintas das comunidades das quais se originaram, o pidgin passa por um processo de nativização, já que as crianças que nascem nessas comunidades aprendem esse pidgin como língua materna. Dessa forma, a nativização dos pidgins dá origem às línguas crioulas, que, diferentemente deles, são línguas maternas da maioria de seus falantes.

Assim, podemos afirmar que o pidgin se caracteriza por uma linguagem mais limitada ao uso dentro de um contexto específico: a comunicação entre diferentes povos que entram em contato. Logo, é possível perceber a existência de vocabulário de todas as línguas envolvidas. Ademais, os grupos em contato permanecem com suas línguas nativas e suas particularidades culturais. Por outro lado, a língua crioula é a língua materna de um determinado grupo e, apesar

ISBN 978-85-64124-60-8

da simplicidade, possui características estruturais que podem ser encontradas em qualquer outra língua humana.

A gramática da língua crioula é original, por isso, diferente das duas línguas das quais se originou: a língua de substrato, falada pelo grupo subalternizado e da qual se origina a gramática do crioulo, e a língua de superestrato, falada pelo colonizador e da qual se origina o léxico, por isso também chamada de língua lexificadora.

Entre as caraterísticas comuns das línguas crioulas encontramos a gramaticalização, que consiste em uma mudança linguística na qual uma palavra lexical se torna uma palavra gramatical; a transparência semântica, que está relacionada ao uso de uma expressão no lugar de uma única palavra; simplificação, menor léxico, inventário fonêmico reduzido, menos categorias gramaticais, menos exceções às regras, menos morfologia e alomorfia, uso de verbos seriais (aqueles que mudam de classe gramatical).

É importante ressaltar que não há uma unanimidade entre os linguistas sobre a origem das línguas crioulas. Bickerton (1999), por exemplo, defende a hipótese de que a crioulização depende de um contexto sociolinguístico específico, onde as comunidades em situação de exploração, ao serem desconectadas de seu contexto cultural não transmitiriam suas línguas nativas aos descendentes e, desta forma, ocorreria a crioulização por meio da nativização do pidgin. Em oposição a esta perspectiva, Wekker (1996) vê a crioulização como um processo gradual de aquisição de segunda língua por sucessivos grupos de escravos adultos. Esse processo se estenderia ao longo das gerações. Isto é, para Wekker a língua crioula não surgiria com as crianças, mas com os adultos. Já Baker (1997), não vê a aquisição de segunda língua como relevante para os processos de pidginização e crioulização. Cada crioulista acabou por concluir suas hipóteses através das diferentes vivências nas comunidades crioulófonas com as quais estiveram em contato.

Vejamos, a seguir, um breve histórico da situação sociolinguística brasileira e os motivos pelos quais não há línguas crioulas no país.

SITUAÇÃO SOCIOLINGUÍSTICA BRASILEIRA

De acordo com o que se entende por língua crioula e compreendendo como se dá sua formação, é possível, ao analisar a história da formação da população brasileira, entender o motivo de não haver esse tipo de língua no Brasil. O processo de crioulização está ligado, como se viu anteriormente, à segregação física de um povo. No Brasil, a maior proximidade entre senhores e escravos (o que não exclui toda a violência e opressão sofrida pelas populações escravizadas) fez com que os últimos aprendessem a língua de seus senhores.

O contato entre as línguas dos colonizadores e dos colonizados trouxe consequências como a simplificação morfológica, que é também uma das características apresentadas pelas línguas crioulas. Entretanto, essa característica, apenas, não é suficiente para que ocorra o processo de crioulização. Segundo Lucchesi (2009), o que ocorreu com o português brasileiro foi uma transmissão linguística irregular que marcou a língua com aspectos, não só lexicais, mas também morfológicos e sintáticos das línguas africanas. Entretanto, não se chegou a formar uma nova língua. As formas típicas do português popular têm origem nesse contato e, por remeterem aos escravos, são estigmatizadas, corroborando com o que o autor chama de racismo linguístico.

Ao fazer o estudo sobre a transmissão linguística irregular, Lucchesi refletiu de forma diferente de outros estudiosos do tema. Antony Naro (2007), ao analisar as características do português popular, defendeu que o idioma estava passando por um processo gradual de perda

ISBN 978-85-64124-60-8

de marca de número, entre outras mudanças. Já Gregory Guy (1981) defendeu que essa variedade do português foi resultado de um processo de descrioulização e não uma mudança natural e gradual como defendia Naro.

Antony Naro contestou a hipótese de Guy, alegando, primeiramente, que não há registro histórico de crioulização no Brasil. Segundo ele, a grande variação nas marcas de concordância seria resultado de uma deriva secular (mudanças seriam inerentes à evolução das línguas românicas). Lucchesi, então, afirma que a descrioulização se dá quando ocorre um contato com outra língua, entretanto, grande parte da população brasileira não tinha acesso ao português europeu. A partir dessas discussões, o autor começou a refletir sobre a polarização sociolinguística do país.

É importante ressaltar, dessa forma, que, quando se fala da história do português do Brasil, deve-se pensar não só no português culto, utilizado pela elite, cuja influência veio diretamente do português de Portugal (ainda que agora já esteja se afastando dessa variedade e recebendo influência do português popular brasileiro). Deve-se pensar, também, no português popular, que apresentou outro processo de formação, já que se originou da fala das populações marginalizadas (negros, indígenas e seus descendentes) que viviam mais afastadas dos centros urbanos, logo sem acesso a norma falada nesses centros. A seguir, apresentamos um breve histórico de como se chegou a esta polarização linguística que tanto distanciou o português culto do popular.

A história do Brasil é marcada por um violento processo de homogeneização linguística. Na atualidade, a realidade do país se caracteriza por um multilinguismo localizado, visto que apenas 2% da população fala outra língua que não seja o português. Há 250 a 300 línguas indígenas, em sua grande maioria, correndo risco de extinção, pois as crianças que estão nascendo nessas comunidades acabam aprendendo o português, que é visto como a língua mais viável para a comunicação em sociedade. Entretanto, até o final do século XVII, o Brasil era um país multilíngue.

Conforme Lucchesi (2009; 2015), a historiografia sociolinguística do país pode ser dividida da seguinte forma: os anos 1.000 se caracterizaram pela possível chegada dos tupis ao Brasil. Nesse sentido, até 1532 ocorre a "tupinização" da costa brasileira (período pré-colonial). Entre os anos de 1532 a 1695 (aproximadamente) nota-se um multilinguismo generalizado. É importante ressaltar que, nos primeiros anos da colonização, ocorre a morte de diversas línguas indígenas, no fenômeno denominado glotocídio. Tal fenômeno explica o desaparecimento das línguas juntamente com o extermínio dos povos que as falam:

> A dominação física e a sujeição espiritual implicaram submissão linguística de indígenas aculturados e africanos escravizados, de modo que os descendentes destes últimos foram abandonando a língua de seus antepassados e adotando como materna a língua do colonizador, conquanto guardassem as marcas de sua aquisição imperfeita e nativização mestiça. (LUCCHESI, 2015, p.23)

A língua predominante na comunicação entre os diferentes grupos era a língua geral, com base no tupi, visto que apenas 1/3 da população brasileira falava português no período colonial. Sobre este fato, Lucchesi afirma que:

> Os primeiros povoadores portugueses que, no início do século XVI, vieram para o Brasil, entraram em contato com as tribos indígenas que habitavam a costa e, por falarem línguas muito aparentadas do tronco tupi, eram capazes de se comunicarem entre si utilizando uma espécie de Koiné, decalcada da língua

ISBN 978-85-64124-60-8

> tupinambá. Essa língua franca, que viria a ser denominada língua geral da costa brasileira - ou simplesmente língua geral- foi o instrumento de comunicação adotado pelos portugueses para integrar a força de trabalho indígena inicialmente na extração do pau-brasil e posteriormente no cultivo de cana de açúcar, do tabaco e do algodão. (LUCCHESI, 2009, P.43)

Desta forma, 2/3 da população (indígenas, afrodescendentes, mamelucos, crioulos) falavam ou a língua geral, ou uma língua indígena, ou uma língua franca africana (no caso do Nordeste). Entretanto, devido à miscigenação (forçada e violenta) dos povos (homens portugueses, que eram minoria, com índias e escravas), a língua portuguesa se pulverizou ao longo dos anos. Porém, em regiões mais afastadas dos centros urbanos, como na Amazônia, a língua geral tupinambá foi a forma de comunicação até o século XIX, quando o ciclo da borracha levou meio milhão de nordestinos para a região. Este fato contribuiu para a queda definitiva da língua geral tupinambá no único lugar onde ainda era falada.

Por vota do ano de 1695, os fatos históricos relevantes são o fim do quilombo dos palmares e a descoberta de ouro e pedras preciosas na região de Minas Gerais. Nesse momento, a população colonial, aproximada, era de 300 mil pessoas. A difusão do português só se aprofundou com a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808, época em que a colônia já contava com 3 milhões e 300 mil habitantes, no maior crescimento populacional da história do país. A partir 1850, com o fim efetivo do tráfico negreiro, a fonte de línguas africanas cessa, e esse fato contribui com o processo de nivelamento linguístico da língua portuguesa.

Entre os anos de 1965 a 1930, a população estimava-se em 17 milhões de habitantes aproximadamente. Iniciou-se o processo de homogeneização linguística, no qual a norma linguística urbana se espalhou para além da elite, através de, entre outras coisas, a universalização da educação.

Após 1930 percebe-se um processo de nivelamento linguístico, durante o período de industrialização e urbanização do país, e a língua portuguesa praticamente já dominava a sociedade. A Revolução de 30, no governo Getúlio Vargas, é democrática e integradora e gera avanços e ganhos sociais para toda a população, mudando radicalmente a história da sociedade brasileira.

Contudo, apesar do nivelamento, há uma polarização linguística, pois há duas vertentes na história sociolinguística do Brasil: a que se refere ao português popular brasileiro e a que se refere ao português culto, falado pela elite. Este último é derivado direto de variedades linguísticas vindas de Portugal (e também é resultado do contato entre o português popular e culto). Esse português baseado na norma culta constitui-se, então, de padrões linguísticos de cidadãos que tiveram acesso a uma formação escolar e, por isso, conhecem a norma mais próxima da língua que era falada pela metrópole portuguesa. Já a norma popular é definida por:

> Padrões de comportamento linguístico da grande maioria da população, alijada de seus direitos elementares e mantida na exclusão e na bastardia social. Na medida em que grande parte de seus antepassados eram “peças” (seres humanos reduzidos à condição de coisa, para usufruto de seus senhores), deve-se pensar que esses falares se formaram no grande cadinho que fundiu, na fornalha da escravidão em massa, as etnias autóctones e as etnias africanas na forma do colonizador europeu. Dessarte, se é uma variedade da língua do colonizador a que se impõe na fala dos segmentos sociais aí formados, não se pode deixar de perceber as marcas de sua aquisição precária e de sua nativização mestiça. (LUCCHESI, IBID, p.42)

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim, como afirmamos anteriormente, o que justifica o fato de que o português popular brasileiro ser estigmatizado são as marcas das línguas africanas que remetem a um grupo que segue sendo excluído no país devido ao racismo estruturante da sociedade brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos refletir acerca da realidade sociolinguística do Brasil com o objetivo de mostrar como o preconceito linguístico se ancora no racismo estruturante da sociedade brasileira.

Sendo o português popular uma variedade da língua que se desenvolveu a partir da fala de populações estigmatizadas pelo processo de escravidão que sofreram, ele é, também, estigmatizado. As marcas sintáticas e morfológicas das línguas africanas são, frequentemente, ignoradas e o que se ressalta da herança africana se restringe ao léxico.

Desta forma, podemos afirmar que a perspectiva epistemológica eurocêntrica marcou a construção das memórias sociais nos países colonizados, permitindo que os discursos ratificassem uma realidade na qual os conhecimentos e saberes foram hierarquizados. Nesse contexto, legitimou-se uma visão de mundo racializada onde a branquitude dita os padrões.

Se, de acordo com Fanon (2008), o homem possui não só a linguagem, mas também o mundo que essa linguagem define e expressa, os grupos considerados como minorias na sociedade, a partir das representações sociais consolidadas por meio dessa linguagem, acabaram absorvendo e reproduzindo uma imagem inferiorizada de si Desta forma, a língua não fica de fora de uma construção pautada sob a ótica eurocêntrica. Logo, o preconceito linguístico é mais um elemento que confirma como o racismo é estrutural e estruturante nesta sociedade.

Quando os falantes do português popular consideram que não sabem falar a própria língua, notamos que a ideologia da língua homogênea e única (baseada na norma de prestígio) faz parte do imaginário popular. Entretanto, as línguas não são homogêneas. Segundo Milroy (2001), os falantes de alguns idiomas tais como inglês, francês e espanhol, vivem em “culturas de língua-padrão”, visto que acreditam que suas línguas existem em formas padronizadas. Isto acontece porque “o processo de padronização opera promovendo a invariância ou a uniformidade na estrutura da língua” (MILROY, 2001, p.2). Desta forma, as variedades são ignoradas e o que se considera o “padrão” acaba sendo o sinônimo da própria língua para seus falantes. Como o padrão está baseado no português europeu, considera-se que os falantes do português popular não sabem falam sua própria língua.

Um dos efeitos da padronização, portanto, é a ideia de que exista uma língua correta e uma errada. A crença na correção é um dos motivos da insegurança dos falantes e até dos estudantes em seu processo de uso e aprendizagem da língua, pois eles condicionam seu sucesso ou fracasso ao domínio das normas. Esta realidade traz como consequência, entre tantas outras coisas, o sentimento de inferioridade que ainda é imputado diariamente nas populações marginalizadas na sociedade.

REFERÊNCIAS

BAKER, Philip (1997). **Directionality in pidginization and creolization.** In: SPEARS, A.; WINFORD, D. (Ed.). The structure and status of pidgins and creoles. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. p. 91-109.

ISBN 978-85-64124-60-8

BONVINI, E**. Línguas africanas e o português falado no Brasil**. In: FIORIN, J.L., PETTER, M., orgs. África no Brasil: a formação da língua portuguesa. 2ª ed, 1ª reimpressão- São Paulo: Contexto, 2014.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira - Salvador: EDUFBA, 2008.

GUY, G. R. **Linguistic variation in Brazilian Portuguese: aspects of phonology, sintax and language history.** Tese de Doutorado. University of Pennsylvania. 1981.

LUCCHESI, Dante. **Língua e sociedades partidas: a polarização sociolinguística do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015.

_____. **Línguas em contato**. No prelo, s/a.

LUCCHESI, D., and BAXTER, A. **A transmissão linguística irregular**. In: LUCCHESI, D., BAXTER, A., and RIBEIRO, I., orgs. O português afro-brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2009, pp. 101-024.ISBN 978-85-232-0875-2. Available from SciELO Books <http://books.scielo.org>.

LUCCHESI, D., BAXTER, A., and RIBEIRO, I., orgs. **O português afro-brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2009.

MATTOS, R.A de. **História e cultura afro-brasileira**. 2ª ed, 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da (Org). **Português no século XXI: cenário geopolítico e sociolinguístico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

MILROY, J. **Language ideologies and the consequences of standardization**. Journal of Sociolinguistics 5/4: 530-555. Oxford: Blackwell. [Tradução: Marcos Bagno], 2001.

NARO, A.; SCHERRE, M. **Origens do português brasileiro**. São Paulo: Parábola, 2007.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 4 – FORMAS ESTÉTICAS DAS PERIFERIAS URBANAS: A EVIDÊNCIA DA FRATURA DA FORMAÇÃO DO BRASIL MODERNO

ISBN 978-85-64124-60-8

A LITERATURA TOMADA DE ASSALTO: TESTEMUNHO E RESISTÊNCIA EM PRODUÇÕES PERIFÉRICAS DE SÃO PAULO

Alan OSMO (Unicamp)
E-mail: alan.osmo@usp.br

RESUMO

Este trabalho se propõe a debruçar sobre o movimento literário-cultural chamado literatura marginal ou literatura periférica, que tem se desenvolvido principalmente no final da década de 1990 na periferia de São Paulo, e que engloba tanto a publicação de textos literários, como também a articulação com o movimento hip-hop, a realização de saraus na periferia da cidade, e uma preocupação com a difusão e circulação de textos. Trata-se de refletir sobre essas vozes que vem reivindicando uma literatura própria, a qual tem como características a busca por retratar uma realidade da periferia a partir de seus próprios olhares, bem como por constituir para si uma imagem e uma história contrapostas àquela que o discurso dominante historicamente lhes conferiu. Esse movimento literário vai ser pensado levando em conta a sua dimensão política, que se reflete na forma de texto "manifesto", que por vezes é escolhida para a proposição de princípios e para a sua caracterização enquanto grupo.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA MARGINAL; SARAUS NA PERIFERIA; VIOLÊNCIA; TESTEMUNHO; RESISTÊNCIA.*

INTRODUÇÃO

Questões presentes no texto "Direito à literatura" de Antonio Candido (2011) e na crítica a esse texto feita por Marcos Natali (2006), em "Além da literatura", ganham complexidade e novas nuances quando levamos em conta a entrada em cena na literatura brasileira de novos atores oriundos dos espaços periféricos das grandes cidades brasileiras, reivindicando um espaço e uma literatura própria.

No mencionado texto de Candido (2011), o autor a princípio apresenta uma definição de literatura bastante ampla, de caráter universal, que parece abarcar as mais variadas manifestações culturais:

> Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (p. 176)

O autor diz ainda: "Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos" (p. 176). Apesar de trazer essa visão de literatura que parece tudo abarcar, em um segundo momento do texto, Candido passa a defender o direito das classes subalternas de terem acesso a uma "alta literatura". A questão que fica é: se a literatura possui um caráter universal, as classes subalternas já fazem literatura,

ISBN 978-85-64124-60-8

então que necessidade haveria de se defender um direito à literatura para essa parcela da população? A menos que se veja a literatura de uma forma hierárquica, em que existe uma "alta literatura", da qual as classes subalternas se veem privadas. Essa contradição é explorada por Natali (2006) na crítica que ele faz ao texto de Candido.

Natali (2006) vai apontar para a visão universalista de literatura que aparece no texto de Candido, uma visão que enfatiza, na literatura, a "sua suposta falta de contornos, sua aparente a-historicidade, sua maleabilidade, sua adaptabilidade, seu não-lugar, sua ilimitada capacidade de assimilação, sua propensão a [...] 'escapar do sistema'" (p. 32). Entretanto, paralelamente a essa visão universalista, aparece também um modelo pedagógico de democracia, em que se defende um direito à "alta cultura". Desse modo, Natali ressalta que há, no texto de Candido, uma tensão entre, de um lado, uma visão universalista, que busca reconhecer o valor da diversidade cultural e o direito a uma própria produção cultural, e, de outro lado, um modelo pedagógico de democracia, em que se defende um direito ao acesso a bens culturais privilegiados. Natali (2006) termina seu artigo propondo pensar em um espaço "além da literatura".

É interessante destacar que, no texto de Candido (2011), o autor comenta também sobre a "literatura social", ou seja, uma literatura em que se assume uma posição política em face dos problemas sociais. Nesse sentido, Candido defende que a literatura não é uma experiência inofensiva, e que ela "pode incutir em cada um de nós o sentimento de urgência" dos problemas sociais (p. 186). Assim, nesse texto que se propõe a refletir sobre a relação entre direitos humanos e literatura, Candido traz dois ângulos para pensar essa relação. O primeiro é a ideia de que a literatura corresponde a uma necessidade universal – visão essa que é criticada no texto de Natali (2006). Já o segundo é que "a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual" (p. 188). Desse modo, Candido traz a questão da união entre produção literária e militância política.

Esse debate é interessante para introduzir a reflexão que é proposta aqui sobre o movimento literário-cultural67 chamado de literatura marginal ou literatura periférica, que vem se desenvolvendo a partir do final da década de 1990 na periferia de São Paulo. Em primeiro lugar, porque se trata de um movimento que questiona a representação literária, principalmente daquilo que passa a ser valorizado como "alta literatura". Em segundo lugar, devido ao seu forte componente político, ou seja, trata-se de uma proposta de literatura bastante articulada a uma militância na esfera social. É em torno dessas questões que este trabalho vai procurar se desenvolver.

AUTO-REPRESENTAÇÃO – QUEM TIRA A FOTO?

Uma característica importante do movimento literário-cultural da periferia de São Paulo é uma reivindicação de se fazer uma auto-representação. Ao levarmos em conta a sociedade brasileira, profundamente desigual e violenta, e marcada por séculos de escravidão da população negra e de genocídio da população indígena, é possível ter um pouco a dimensão de que, por muito tempo, uma parcela significativa da população brasileira ficou privada de escrever literatura. Além disso, essa população marginalizada e oprimida figurava na literatura

67 Essa expressão "movimento literário-cultural" foi retirada do trabalho de Nascimento (2009). A autora usa essa ideia para se referir à literatura marginal, para assim destacar que não se trata de um movimento que se restringe à esfera do literário, mas que é mais amplo, englobando ações como a organização de saraus nas periferias, a articulação com o movimento hip hop, bem como a preocupação com a circulação na periferia de livros, que são muitas vezes editados de modo independente.

ISBN 978-85-64124-60-8

brasileira, quando figurava, apenas enquanto personagens secundários, sendo na maioria das vezes retratados de forma simplista e estereotipada.

Daniela Birman (2016) aponta, assim, como uma marca importante desse movimento que começa a aparecer nos anos 1990, e ganha força nos anos 2000, o fato de que "são agora as figuras subalternas que narram sua versão da história" (p. 20). A autora aponta para alguns eventos importantes que fizeram esse movimento ganhar força, tais como a publicação de autores que se denominavam "marginais", a criação de saraus nas periferias de São Paulo, a publicação de três números especiais da revista Caros Amigos/Literatura Marginal (2001, 2002 e 2004), organizados pelo escritor Ferréz, e a criação de editoras dedicadas exclusivamente à publicação de autores da periferia:

> Sempre inter-relacionados, estes eventos atuaram no sentido de formar um grupo; afinar um discurso atravessado pelo desejo de legitimação e autoafirmação; desdobrar modos de organização próprios, por meio dos quais os escritores podem buscar não apenas a publicação por editoras de prestígio [...], mas também o lançamento por pequenas casas independentes, articulações com o movimento hip-hop e associações de viés comunitário. De fato, a literatura une moradores de periferia ao redor de vivências, valores e temas comuns, promovendo não apenas performances culturais e a aproximação entre escrita e oralidade, mas também certos focos de resistência e a criação de um mercado cultural interno [...]. Somando-se todos esses fatores, ela se torna veículo político e suporte de subjetivação e associação. (BIRMAN, 2016, p. 21)

No livro Escritos à margem, Paulo Roberto Patrocínio (2013) também fala sobre esse momento da década de 1990 na literatura brasileira, em que apareceram muitos autores periféricos e negros: "São sujeitos periféricos que romperam a silenciosa posição de objeto para entrarem na cena literária utilizando a literatura enquanto veículo de um discurso político formado no desejo de autoafirmação" (p. 12).

Significativo para refletir sobre essa questão é um trecho do manifesto "Terrorismo literário", escrito por Ferréz, que foi publicado em uma antologia de escritores periféricos, organizada por ele:

> Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
> Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve.
> Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto. (FERRÉZ, 2005, p. 9)

Há, nesse trecho, em um primeiro momento um "Cala a boca!" agressivo, que parece buscar deslegitimar e desautorizar a fala desse sujeito negro que resolveu fazer literatura. É possível pensar no autor desse "Cala a boca!" como alguém que encarna um opressor da elite branca brasileira que historicamente buscou silenciar as vozes da população negra e pobre do país. É possível também ir além e ver nesse "Cala a boca!" a voz de quem, no país, encarna o poder de legitimar aquilo que é boa literatura e o que não é. Mas logo em seguida, no trecho destacado, aparece a resposta, também agressiva: não só a população historicamente silenciada agora fala como também escreve. A escrita, e mais especificamente a

ISBN 978-85-64124-60-8

literatura, aparece aí como um território do qual o negro e o pobre quase sempre se viu excluído. E agora a entrada nesse território não se faz sem tensão.

A frase "Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto" parece representar bem a reinvindicação feita de não ser mais apenas um objeto estereotipado do olhar do outro, mas de poder mostrar uma visão própria de si mesmo e da realidade em que se vive. A respeito dessa frase, dizem Faria, Penna e Patrocínio (2015): "os marginais abandonaram o papel de objeto retratado pelo intelectual letrado para, em seu lugar, exercer a função ativa de sujeitos donos de sua própria representação" (p. 20-21). Em seu trabalho sobre literatura negra e periférica, Mário Medeiros da Silva (2013) vê como algo que une os distintos autores da literatura marginal o lugar de enunciação, que é assumido como elemento identitário inalienável. Esses escritores

> fizeram de suas confecções literárias negras ou periféricas uma forma de protesto, realizado em literatura, com graus variados de sucesso artístico e inflexão política. Mas o ponto de partida permaneceu o mesmo e o mais importante: de personagens, por muitas vezes estereotipados, converteram-se em autores de suas próprias expressões. (p. 165)

Nascimento (2009) destaca que o movimento da literatura marginal, assim como o hip hop, busca dar voz ao seu grupo social, ou seja, aos sujeitos marginais e periféricos. Eles buscam assim fazer emergir uma "imagem coletiva (de periférico/marginal)", de modo que suas criações e produtos "dão nova significação ao espaço da periferia e ajudam a criar uma representação positiva do que antes estava associado à falta, à violência e à precariedade" (p. 158). Trata-se de "dar nova significação à periferia, com a valorização da 'cultura' de tal espaço e de intervenções pragmáticas que visam estimular a produção, o consumo e a circulação cultural" (p. 319-320). Isso, claro, sem deixar de denunciar os inúmeros problemas sociais que os acometem. O importante de se destacar, no caso, é que "estes escritores se veem como representantes autorizados da periferia: consideram que, por seu intermédio – assim como por mediação do hip hop e outras atividades culturais afins –, a periferia agora fala por si mesma" (p. 320).

TESTEMUNHO – CONTAR A REALIDADE DAS RUAS

Outra característica importante que pode ser destacada desse movimento literário-cultural é o seu teor testemunhal. Nesse sentido, Faria, Penna e Patrocínio (2015) veem a escrita da literatura marginal como fortemente marcada pelo teor testemunhal, em que se busca expressar o cotidiano dos territórios periféricos. Para os autores, os textos da literatura marginal "são vazados de todos os lados pelas marcas de um real que eles não conseguem, e não querem, conter, que os atravessa e que fala através deles" (p. 22).

Essa característica pode ser vista dentro de mudanças no campo literário, a partir de uma tradição que Seligmann-Silva (2003) chama de "literatura do real". Com este termo o autor propõe a pensar uma tendência de se apresentar "na literatura e nas artes elementos de um real marcado pela sua violência" (p. 33).

Paralelamente a essas mudanças no campo literário, a sociedade brasileira passou nas últimas décadas por um momento de intenso crescimento de índices de violência nas grandes cidades. De acordo com Birman (2016), a literatura marginal aparece, nesse contexto, denunciando as brutalidades e vulnerabilidades a que estão expostos os moradores das

ISBN 978-85-64124-60-8

periferias urbanas. Trata-se de escritas que empregam criações de caráter testemunhal e que buscam se legitimar via autenticidade do vivido. O testemunho se mostra, portanto, um conceito interessante para a reflexão da literatura e da arte produzidas nos espaços periféricos. Um aspecto importante de ser levado em conta é a relação dessas produções com a realidade na qual elas são criadas.

Essa característica é bastante marcante também no rap brasileiro68, que vem se desenvolvendo, sobretudo, a partir do final da década de 1980. Nesse sentido, um exemplo interessante para a discussão é um trecho da canção do Racionais MC's "Pânico na Zona Sul", do disco "Holocausto urbano", de 1990. Essa canção se inicia da seguinte forma:

> Então quando o dia escurece
> Só quem é de lá sabe o que acontece
> Ao que me parece prevalece a ignorância
> E nós estamos sós
> Ninguém quer ouvir a nossa voz
> Cheia de razões calibres em punho
> *Dificilmente um testemunho vai aparecer*
> E pode crer a verdade se omite
> Pois quem garante o meu dia seguinte
> (RACIONAIS MC'S, 1990, grifos meus).

Na canção, a realidade de violência da periferia é apenas conhecida por quem vive lá. Fala-se de uma sensação de isolamento e de que há uma indiferença de parte da sociedade em relação à violência que acontece com "os que são de lá". De que não adianta tentar denunciar ou até mesmo falar disso, pois, nesse contexto, "dificilmente um testemunho vai aparecer". Outro trecho interessante de ser destacado dessa música é um que fala, por assim dizer, a que veio o Racionais:

> *Racionais vão contar*
> *A realidade das ruas*
> *[...]*
> *Não somos donos da verdade*
> *Porém não mentimos*
> *Sentimos a necessidade de uma melhoria*
> *A nossa filosofia é sempre transmitir*
> *A realidade em si*
> *Racionais MC's*
> *(RACIONAIS MC'S, 1990, grifos meus).*

Logo de início, portanto, uma das principais propostas que o Racionais traz, a partir de sua música, é a de "transmitir a realidade em si". Essa realidade é uma realidade da periferia de uma grande cidade no Brasil, marcada pela violência, pelos altos índices de homicídio, sobretudo da população negra, pelas terríveis desigualdades e pela ausência de serviços do Estado. Garcia (2004) afirma que a "violência que estrutura a sociedade brasileira é o tema fundamental do Racionais MC's" (p. 167). Além disso, as canções falam de experiências dos próprios integrantes

68 A relação da literatura marginal com o rap é pertinente, pois, como os trabalhos de Patrocínio (2013) e Nascimento (2009) demonstram, trata-se de uma escrita que é fortemente influenciada pelo rap. Além disso, diversos autores de textos da literatura marginal são também rappers, de modo que é possível ver esses textos literários e o hip hop, e mais especificamente o rap, como movimentos bastante articulados.

ISBN 978-85-64124-60-8

do grupo e narram histórias comuns à coletividade da periferia urbana. Segundo Garcia (2004), essa característica "nasce precisamente da intersecção entre a experiência do indivíduo e a vida da sua coletividade. No centro dessa intersecção existe a violência" (p. 174).69

REIVINDICAÇÃO DE UM ESPAÇO NO CAMPO LITERÁRIO

Para prosseguir na discussão sobre a reinvindicação de um espaço no campo literário feita pelo movimento da literatura marginal, é interessante nos determos sobre um manifesto, escrito por Ferréz, que abre o ato I da revista "Caros Amigos/Literatura Marginal".[70]

> Uma coisa é certa: queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte. [...] e para nos certificar que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, o Caros Amigos/Literatura Marginal vem para representar sua cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria [...]. Mas estamos na área, e já somos vários, e estamos lutando pelo espaço, para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados. (FERRÉZ, 2001)

O trecho mostra uma preocupação com a história de uma população marginalizada que esteve silenciada por tanto tempo. A literatura então é vista como uma forma de se inscrever na história, de contar a própria versão dos fatos. Nesse sentido, de acordo com Silva (2013), "[a] literatura opera como uma arma contra o esquecimento" (p. 151). Essa questão também é discutida por Patrocínio (2013), ao analisar os manifestos escritos por Ferréz, que comenta que a proposta é colocada no sentido de "preservar uma memória e uma cultura que não encontra espaço nos discursos hegemônicos" (p. 17). A literatura é então vista como veículo de um discurso que almeja representatividade política para um grupo silenciado.

De acordo com Patrocínio (2013), a representação literária assume um caráter de "intervenção social que passa a ser concebido como uma representação igualmente política" (p. 18). No caso da literatura, essa disputa por um espaço assume um caráter especialmente transgressor, pois "não se trata somente de ter voz própria, mas de estabelecer essa voz como meio de expressão coletiva, utilizando para tanto um espaço do qual esses grupos foram, quase sempre, excluídos: a literatura" (p. 64).

---

69 Isso aparece também em entrevistas em que os próprios integrantes do Racionais falam sobre sua obra. Em uma delas (citada por GARCIA, 2011, p. 222), eles dizem: "o rap do Racionais MC's 'não se relaciona com a violência': 'ele vive a violência, ele nasce dentro' da violência". Em outra entrevista, um dos integrantes do Racionais diz que eles buscam cantar "a foto da periferia, da favela, do dia-a-dia nosso e de muita gente que a gente conhece" (GARCIA, 2011, p. 221-222). A menção à "foto da periferia" pode ser facilmente relacionada com o trecho do texto de Ferréz discutido anteriormente, em que ele fala sobre tirar a própria foto. Trata-se, portanto, de preocupações parecidas, de fazer seja através do rap ou através da escrita literária um retrato da realidade vivida na periferia.

70 Cada um dos três atos da revista "Caros Amigos/Literatura Marginal" é aberto com um texto em forma de manifesto. A respeito da forma "manifesto" escolhida, diz Patrocínio (2013) que "revela o desejo de articulação e organização dos escritos reunidos a partir de uma mesma orientação política" (p. 17). Uma ideia que aparece nesses textos é a reinvindicação de um lugar na cena literária contemporânea para o conjunto de autores periféricos que está mostrando as caras nas coletâneas.

ISBN 978-85-64124-60-8

É importante de ser destacado, como parte desse movimento literário-cultural, o aparecimento e expansão de saraus na periferia de São Paulo. Esses saraus acontecem na cidade pelo menos desde 2002, e vêm desde então crescendo e se proliferando por diversas regiões. Tennina (2013) define esses espaços poéticos da seguinte forma:

> Os saraus das periferias podem ser definidos, de um modo breve, como reuniões em bares de diferentes bairros suburbanos da cidade de São Paulo, onde os moradores declamam ou leem textos próprios ou de outros diante de um microfone, durante aproximadamente duas horas (p. 12).

Esses bares em que ocorrem os saraus, muitas vezes, acabam funcionando também como centros culturais, assumindo importância para a difusão e a formação de leitores e escritores. De acordo com Tennina (2013), os saraus "conformam um circuito atravessado por uma rede de frequentadores, que transitam de um bairro a outro sem levar em consideração as grandes distâncias geográficas" (p. 13). Hoje há uma grande quantidade de saraus ocorrendo em diversas regiões, sendo que eles possuem características e dinâmicas próprias. Algo interessante para os objetivos aqui propostos é que há, em alguns saraus, a presença de um "manifesto", que marca de alguma forma a identidade daquele espaço bem como a proposta em torno de como veem a literatura71. Segue abaixo um trecho do Manifesto do Sarau da Brasa, um sarau que ocorre no bairro da Brasilândia mensalmente. O início de cada sarau é marcado por uma espécie de ritual, em que há a leitura desse manifesto.

> A elite encontra-se nos grandes centros comerciais, rodeada pelas periferias que ela própria inventou.
> A periferia se arma e apavora a elite central.
> Nas guerras das armas, os ricos reprimem os favelados com a força do Estado através da polícia.
> Mas agora é diferente, a periferia se arma de outra forma. Agora o armamento é o conhecimento, a munição é o livro e os disparos vêm das letras.
> [...]
> E a periferia dispara.
> Um, dois, três, quatro livros publicados.
> A elite treme.
> Agora favelado escreve livro, conta a história e a realidade da favela que a elite nunca soube, ou nunca quis contar direito.
> [...]
> A elite treme.
> Agora não vai mais poder falar o que quiser no jornal ou na novela, porque os periféricos vão questionar.
> O conhecimento trouxe a reflexão e a reflexão trouxe a ação, e agora a revolta está preparada, e a elite treme.

71 Sobre esses manifestos, Tennina (2014) diz que eles são recorrentes "entre los colectivos que forman parte del movimiento de literatura marginal para abrir las antologías que ellos mismos recopilan o para declamar en conjunto en un sarau. Este género es, por definición, la forma privilegiada para hablar de un 'nosotros' y exponer los principios programáticos, así como el repertorio de tópicos de un movimiento que se reconoce como una voz disruptiva frente al ordenamiento hegemónico del campo artístico" (p. 20). Tennina (2014) diz que esses manifestos não têm relação com os manifestos das vanguardas do início do século XX, mas sim com os discursos dos movimentos sociais, "dado que el principio de identidad, la definición colectiva de un adversario y el proyecto de transformación común, no parten de una preocupación del campo del arte sino del campo político y social" (p. 20).

ISBN 978-85-64124-60-8

(COLETIVO SARAU DA BRASA, 2014, p. 199-200)

Nesse texto, aparece o tema da violência e da desigualdade da cidade de São Paulo, mas que é transformado em uma discussão sobre a literatura e a representação literária. Ao invés das armas, o que apavora a elite são os livros que são publicados pela periferia, a qual não depende mais de grandes editoras, pois possui suas próprias editoras independentes. A literatura, que assume a feição de uma arma, tem o poder de contar a própria história do povo periférico, história que a elite nunca soube ou quis contar direito. A respeito desse manifesto, Tennina (2013) diz que ele opera uma ressignificação comum nas poesias dos poetas periféricos: "o trânsito do sistema semântico habitualmente associado ao crime para o universo da literatura" (p. 17). Chama a atenção como é frequente essa metáfora da literatura como arma em textos da literatura marginal. Ou seja, as imagens que os próprios textos trazem para representar a literatura carregam ideias que remetem à violência, a armas, tiros e ameaças. É como se fosse uma própria encenação performática da realidade de violência dos bairros em que vivem. Mas transformada agora em literatura72.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Regina Dalcastagnè (2012) traz a ideia da literatura brasileira como um espaço em disputa:

> Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. Daí os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes 'não autorizadas'. (p. 13)

A autora traz dados contundentes que justificam como o campo literário brasileiro é extremamente homogêneo, ou seja, é majoritariamente composto por homens, brancos, de classe média ou alta, de São Paulo e do Rio de Janeiro. É dentro dessa perspectiva social que nascem os personagens, e que são construídas as representações. Segundo Dalcastagnè (2007), "[o] outro (mulheres, pobres, negros, trabalhadores) está, em geral, ausente; quando incluído nessas narrativas, costuma aparecer em posição secundária, sem voz e, muitas vezes, marcado por estereótipos" (p. 18). Nesse sentido, a entrada em cena de autores que destoam do perfil homogêneo majoritário causa desconforto. Esses escritores e escritoras provenientes de outros segmentos sociais acabam tendo que tentar "se contrapor a essas representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, reafirmar a legitimidade de

72 Esse tipo de recurso aparece também no rap, sendo um exemplo bastante conhecido o da canção do Racionais MC's, "Capítulo 4, versículo 3": "Minha intenção é ruim / Esvazia o lugar / Eu tô em cima, eu tô afim / Um, dois pra atirar / Eu sou bem pior do que você tá vendo / O preto aqui não tem dó / É 100% veneno / A primeira faz bum, a segunda faz tá / Eu tenho uma missão e não vou parar / Meu estilo é pesado e faz tremer o chão / Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição / [...] No verso / Violentamente pacífico / Verídico / Vim pra sabotar seu raciocínio / Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo (Racionais MC's, 1997). Na canção do Racionais, o que a princípio parece ser um sujeito armado pronto para atirar depois se revela como o próprio rapper: seus versos são como tiros. Essa imagem paradoxal do perigo apresentado pelos versos do rap se condensa no trecho "No verso / Violentamente pacífico / Verídico". O estilo pode aparentar ser violento, mas no fundo é poesia, o que não deixa de ser pacífico. O perigo, no caso, parece residir nessa verdade que é cantada.

ISBN 978-85-64124-60-8

sua própria construção" (p. 18). Faria, Penna e Patrocínio (2015) vão falar que a cena literária brasileira foi tomada de assalto73 por um número considerável de autores marginais que expressam o cotidiano de territórios periféricos, e que isso tem gerado uma certa perplexidade dos críticos diante desses textos. Uma reação que seria típica seria a de empurrar esses textos para o espaço fora do literário. Para os autores, trata-se de "um diagnóstico comum, histórico, que condena grande parte da Literatura praticada no Brasil aos confins do literário, ou ao não literário" (p. 21).

Dalcastagnè (2012) vai dizer que critérios de julgamento estético mais tradicionais são muitas vezes, eles próprios, reflexos de exclusões históricas. Segundo a autora, "a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros, o que significa que determinadas produções estão excluídas de antemão" (p. 16).

Retornamos aqui à discussão inicial sobre o que é literatura, que foi trazida a partir do debate entre os artigos de Candido (2011) e de Natali (2006). Essas novas vozes que têm surgido da literatura marginal ou periférica reivindicam um espaço mais representativo no campo literário. De acordo com Dalcastagnè (2012), "[s]ão essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, essas vozes cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão, que tensionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário" (p. 16). Em um sentido parecido, Seligmann-Silva (2003) afirma que essas obras "nos permitem repensar a literatura como um todo e, em termos pragmáticos, o próprio sentido atual da relação entre crítica literário-estética e crítica social" (p. 37-38).

REFERÊNCIAS

BIRMAN, Daniela. **Notas sobre a marginalidade: o periférico, o agregado e o louco no campo literário contemporâneo**. Letterature D'America. Roma, n. 161, 2016, p. 19-41.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: Vários escritos. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

COLETIVO SARAU DA BRASA. **A elite treme**. In: TENNINA, Lucía (Org.). Brasil periférica: Literatura marginal de São Paulo. Ciudad de México: Aldus, 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea.** Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.

_____. **Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais.** Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, n. 2, p. 13-18, 2012.

FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Modulações da margem**. In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. (Orgs.). Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

FERRÉZ (Org.). Revista Caros Amigos/Literatura **Literatura Marginal: A cultura da periferia**, Ato I. São Paulo, ago. 2001.

73 A INSPIRAÇÃO PARA O TÍTULO DESTE TRABALHO VEIO DA FORMULAÇÃO DESSES AUTORES.

ISBN 978-85-64124-60-8

FERRÉZ. **Terrorismo Literário**. In: FERRÉZ (Org.). Literatura marginal: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GARCIA, Walter. **Ouvindo Racionais MC's.** Teresa: Revista de Literatura Brasileira, v.4/.5, São Paulo, p.166-180, 2004.

_____. **Sobre uma cena de "Fim de semana no Parque"**, do Racionais MC's. Estudos Avançados, São Paulo, v.25, n.71, p.221-225, 2011.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano/Fapesp, 2009.

NATALI, Marcos Piason**. Além da literatura**. Literatura e sociedade, São Paulo, n. 9, p. 30-43, 2006.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

RACIONAIS MC'S. **Holocausto urbano**. Zimbabwe, 1990.

_____. **Sobrevivendo no inferno**. Cosa Nostra, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas**. Revista de Letras. São Paulo, v. 43, n. 2, p. 29-47, 2003.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2013.

TENNINA, Lucía. **Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncio e aplausos**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 42, p. 11-28, dez. 2013.

TENNINA, Lucía. (Org.). **Brasil periférica: Literatura marginal de São Paulo**. Ciudad de México: Aldus, 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

OVER AGAIN: AS REPETIÇÕES NAS CANÇÕES DE TIM MAIA

Mariana, KAPP (Universidade Federal do Rio Grande do Sul
E-mail: marianakapp@gmail.com

RESUMO

Tim Maia ficou conhecido por ser um cantor romântico, com músicas em novelas da Rede Globo e *hits* para se dançar no carnaval. Entretanto, ao analisar sua obra de maneira aprofundada, é possível perceber que ela é muito mais complexa, já que trata de temas como: espiritualidade e negritude e é responsável por trazer a *Soul Music* para o Brasil. Além disso, outro ponto também chama atenção em suas músicas: a repetição. Durante o processo de criação, muitas vezes, Tim Maia aproveitava alguma base ou melodia para criar uma canção nova, o que é algo singular na canção popular brasileira. Esse fato nunca foi mencionado em trabalhos acadêmicos, biografias ou sites e blogs de fãs; portanto, esse trabalho tem como objetivo analisar como as repetições acontecem em três canções diferentes de sua obra que utilizam a mesma base: "Brother, Father, Sister and Mother" (1976), "Ninguém Gosta de se Sentir Só" (1982) e "Brother, Father, Sister and Mother" (1986). Cada uma dessas foi analisada conforme os debates que suscitam, como, por exemplo, a questão da identidade negra no Brasil, a relação de Tim Maia com a indústria cultural e o limite entre uma versão e uma canção nova. Por meio dessas análises, foi possível perceber que Tim Maia não entendia sua obra como terminada e a mantinha em constante revisão e atualização.

***PALAVRAS-CHAVE**: TIM MAIA; CANÇÃO POPULAR; REPETIÇÃO; SOUL MUSIC.*

LET'S HAVE A BALL TONIGHT

Tim Maia, normalmente, é conhecido por ter sido um cantor romântico, o qual escrevia músicas sobre sofrimento, tanto por amor quanto para as novelas da Rede Globo. Ao pensar em sua figura, muitos têm a imagem dos especiais de fim de ano, com ele vestido de branco cantando músicas para dançar, que, aliás, ganhariam versões de bandas de Axé Music. Quando se conhece, porém, a sua biografia e as dezenas de outras músicas que formam sua obra, é possível perceber a importância que Tim Maia teve para a música brasileira, de maneira geral, assim como para a cultura negra, em particular. Além de Wilson Simonal, Jair Rodrigues e Gilberto Gil, Tim Maia foi um dos poucos cantores negros a serem popstars no Brasil nos anos 1960 e 1970. Ele também foi o responsável por trazer a Soul Music e o Funk norte-americano para o país, misturando esses ritmos com o samba e criando um estilo musical singular. Esse influenciou vários outros artistas e estilos musicais, inclusive o RAP, que eclodiria por aqui nos anos 1980 e cujo principal grupo, Racionais MC's, tem seu nome inspirado em uma das fases da obra do artista.

Eu me aproximei da obra de do cantor depois de ler sua biografia – Vale Tudo: o Som e Fúria de Tim Maia (2007), de Nelson Motta. Ao escutar suas canções com mais atenção, é possível perceber que há várias canções que se parecem umas com as outras em relação ao ritmo e outras que são praticamente iguais, mudando somente algo em relação à letra, ao idioma em que são cantadas, à melodia... A discussão sobre essa questão foi levada ao grupo Grupo de Estudos da Canção Popular Brasileira, da UFRGS, a partir de uma audição do disco Tim Maia (1976). Começamos a escutá-lo pela canção "Brother, Father, Sister and Mother" e, ao

ISBN 978-85-64124-60-8

comentar minhas primeiras impressões sobre ela, acabei falando que havia outras versões74 dessa música – uma de 1986, a qual tinha a letra bem parecida, mas o ritmo um pouco mais eletrônico, e outra de 1982, a qual tinha a letra e o ritmo bastante diferentes. Além disso, comentei que Tim Maia costumava fazer isso em vários discos e em várias músicas. Sempre havia algo que se repetia, como alguma letra, alguma base, alguma melodia etc. Isso chamou bastante aatenção dos colegas, pois percebemos que não são muitos compositores que têm um processo semelhanteem sua obra. Surgiram, então, alguns questionamentos sobre qual seria a razão de essas repetições acontecerem e sobre o que isso significaria em relação à sua dicção[75] e ao surgimento da indústria cultural.

OVER AGAIN – AS REPETIÇÕES NAS CANÇÕES DE TIM MAIA

As repetições na obra do compositor acontecem de várias maneiras: existem canções que possuem a mesma base, mas ritmos diferentes e letras diferentes; canções que possuem o mesmo ritmo, mas em uma versão a letra é em inglês e, em outra, a letra é em português; canções que repetem apenas a letra no refrão; canções que, com o tempo, ganharam novos arranjos para, assim, se adequar às características de determinada época76. Portanto, é possível perceber que as motivações para que haja essas tantas repetições são variadas, o que permite indagar sobre o limite para que uma canção seja apenas uma versão ou, seja uma nova canção.

Outro ponto que evidencia essas repetições são as capas e os nomes dos discos. Dos 28 discos de estúdio do cantor, apenas os dois da Fase Racional não têm como capa uma foto do rosto dele. Além disso, são poucos os discos que têm um nome específico, como o Reencontro, o Disco Club e o Somos América; quase todos têm o nome Tim Maia – principalmente os das duas primeiras décadas de sua carreira –, sendo diferenciados apenas pelo ano de lançamento.

Entretanto, essa repetição não significa necessariamente desleixo, porque, em relação à música, Tim Maia, com certeza, não era desleixado, era até perfeccionista demais. Isso fica muito claro em um dos bordões mais característicos do cantor: “mais agudo, mais eco, mais retorno, mais tudo!”. Sempre que ele estava no palco ou gravando uma canção, tudo tinha que estar perfeito. Comumente, ele parava os shows para pedir que o operador da mesa arrumasse algo, falando ao microfone instruções para a regulagem do som, inclusive durante a execução ao vivo das músicas. O cantor sempre exigia o máximo dos músicos e dos técnicos que trabalhavam com ele, algo que caracterizava a construção do personagem de si mesmo. Por outro lado, também contrastava com a complexidade das composições de suas músicas, ao menos em termos harmônicos, já que a maioria delas é baseada em poucos acordes. Portanto, na performance, ele priorizava o perfeccionismo, mas, na composição, sua busca principal era por simplicidade (ALMEIDA, 2014, p. 18). Um exemplo disso é quando Tim Maia está realizando um songbook com Almir Chediak e reclama que:

> O Almir quer colocar 56 acordes para acompanhar ‘Eu amo você’. Aí vira um rolo (...) ‘Sossego’ é feita toda em cima de um acorde, o segredo é a levada, o

74 Chamarei as canções que se repetem de versões umas das outras, mesmo entendendo que, na obra de Tim Maia, há canções que são explicitamente regravações, porque mantêm a letra e a melodia, assim como há canções em que isso não fica tão claro. Aliás, o limite entre o que é ou não uma versão também é uma questão que interessa a este trabalho.

75 Tatit (2002, p. 11) define dicção como sendo o equilíbrio entre a oralidade e a melodia, eliminando “a fronteira entre o falar e o cantar” e fazendo com que a união entre letra e continuidade melódica seja um todo de sentido.

76 Além de versões modificadas das canções, em vários momentos ele apenas regrava suas músicas em discos diferentes.

ISBN 978-85-64124-60-8

> suingue. Minha obra com maior número de acordes é 'Chocolate', com seis. (MOTTA, 2007, p. 350)

As versões tampouco parecem ser ocasionadas por falta de criatividade, porque a maior incidência delas é, justamente, nos discos com mais quantidade de canções compostas por ele. Apesar de percebermos nas versões de "Brother, Father, Sister and Mother" datas bem distantes umas das outras, essas repetições aparecem em seus discos desde o início de sua carreira e, muitas vezes, em um mesmo álbum, há duas variações da mesma música. No disco Tim Maia 1972), por exemplo, há as canções "Lamento" e "Where is My Other Half", que são explicitamente versões em português e em inglês uma da outra; mesmo com as letras diferentes em relação ao significado, o ritmo é o mesmo. Isso também acontece em outras canções, como "With no One Else Around" e "Pra Você Voltar"; entretanto, essas estão em discos diferentes. Nesse sentido, Nelson Motta comenta algo interessante sobre a gravação do disco de 1973, o mesmo que possui as canções "Réu Confesso" e "Over Again" – também versões uma da outra:

> "Agora, Celinho Matos, Tim Maia e a Banda Seroma vão apresentar uma nova música para você." Quando a música terminou, Celinho a achou muito parecida com alguma outra que conhecia e falou: 'Não sei não, Tim, mas eu acho que essa música é prágio.' Abraçado com Dick e torrando um baurete, Tim bufou, mas foi didático: 'meu caro Celinho Matos, a palavra não prágio, é plágio, com pê-ele, plágio!' e gritou: 'pega, Dick!' Como um bólido, disparou e pulou o muro, com o cachorrão correndo e latindo atrás, e Tim e a banda se torcendo de rir. A falha no português era perdoável, mas a acusação de falta de originalidade musical merecia um susto. (Ibidem, p. 123)

Ou seja, as inspirações e repetições, tanto em outros cantores quanto nele próprio, foram percebidas, mas nunca foram muito comentadas nem admitidas.Isso é muito emblemático, pois Nelson Motta é o principal biógrafo do cantor e, em todo o livro, ele faz apenas dois comentários sobre o tema, esse relacionado ao plágio e um sobre o fato de a canção "Chocolate" e "Meu País" terem sido feitas com a mesma base. Aliás, essas repetições não são mencionadas em trabalhos acadêmicos sobre o cantor, nem em sites e blogs de fãs, nem em outras fontes de pesquisa sobre ele[77]. Porém, mesmo que isso não seja tratado nos veículos oficiais, ou extra-oficiais de informação sobre o cantor, fica muito claro, ao observar sua obra, que Tim Maia não tinha noção de acabamento ou de objeto único em relação às suas canções.

O ponto principal desse trabalho é entender o que essas repetições significam para a sua dicção. Nesse sentido, surgem algumas hipóteses: elas eram uma maneira de confrontar a indústria cultural? Eram tentativas de se reaproximar da música negra norte-americana que tanto o influenciou e fazer com que as pessoas se identificassem com ela assim como ele se identificou? Será que ele já tinha entendido desde o princípio dos anos 1970 que a música pop é baseada na repetição? Para tentar responder a esses questionamentos, será feita a análise de um grupo de canções que seriam versões umas das outras.

O primeiro disco de Tim Maia foi lançado em 1970, sendo que ainda houve alguns *singles* gravados no final dos anos 1960. Desde esse primeiro álbum até 1998, há uma média deum disco lançado por ano. Até metade dos anos 1980, a maioria de suas músicas era de composições

77 Nem no dicionário Cravo Albin, nem no site oficial do cantor, há informações sobre isso. Inclusive, muitas informações sobre ele estão desencontradas nos veículos oficiais. No site, por exemplo, algumas letras de canções estão erradas. No dicionário, algumas datas de lançamento de discos também. Aliás, na própria biografia oficial, escrita por Nelson Motta, há erros em relação a datas de lançamento e letras e nomes de músicas.

ISBN 978-85-64124-60-8

próprias. A partir do final dos anos 1980, ele passou a interpretar outros compositores e a regravar, também, canções próprias. Tim Maia só volta a compor em maior número em 1997, ano em que lança cinco discos. Dessa forma, ao analisar sua obra, foi possível encontrar algum tipo de repetição em mais de 20 músicas, conforme a tabela a seguir[78]:

Tabela 1 – Repetições

Canções	Disco
Brother, Father, Sister and Mother Ninguém Gosta de se Sentir Só Brother, Father, Sister and Mother	*Tim Maia* (1976) *Nuvens* (1982) *Tim Maia* (1986)
Réu Confesso Over Again Meus Inimigos	*Tim Maia* (1973) *Tim Maia* (1973) *Tim Maia e Convidados* (1977)
With no One Else Around Pra Você Voltar With no One Else Around	*Tim Maia emInglês* (1976) *Reencontro* (1979) *Carinhos* (1988)
Where Is My Other Half Lamento	*Tim Maia* (1972) *Tim Maia* (1972)
Meu país Chocolate[79]	*Single Meu País / Sentimento* (1968) *Single Chocolate/ Paz* (1971)
Nãovouficar Do Your Thing Behave Yourself	*Tim Maia* (1971) *Tim Maia* (1973)
Azul da Cor do Mar Se me Lembro Faz Doer	*Tim Maia* (1970) *Tim Maia Disco Club* (1978)
Verão Carioca Feito para Dançar	*Tim Maia* (1977) *Tim Maia* (1977)
Sossego Vou com Gás Você Mentiu	*Tim Maia Disco Club* (1978) *Reencontro* (1979) *Somos América* (1988)
Do Leme ao Pontal Do Leme ao Pontal (Tomo guaraná, suco de caju, goiabada para sobremesa)	*Compacto Amiga/Do Leme ao Pontal* (1982) *Tim Maia* (1986)
Let's Have a Ball Tonight Não se Envolva	*Tim Maia em Inglês* (1976) *Só Você: Para Ouvir e Dançar* (1997)

78 Nesta tabela, estão apenas as canções em que há uma repetição no ritmo ou na melodia. Entretanto, há outras em que há algum tipo de repetição na letra, como é o caso de "Você" (Tim Maia, 1971) e "Frente a Frente" (Reencontro, 1979), nas quais há a repetição da frase "vou morrer de saudade, não vá embora". Isso ocorre também nas canções "Você fingiu" (Tim Maia, 1970) e "Você mentiu" (Somos América, 1987), nas quais a letra do refrão é a mesma e o caso da "Música no Ar" (Tim Maia, 1973) e da "Totalmente Natural" (Nova Era Glacial, 1995) em que ele repete a frase "saiba quem quiser saber" no mesmo ritmo em ambas as canções. Além disso, há músicas que se parecem muito em termos de ritmo com as de outros artistas, como, por exemplo, a canção "Ride, twist androll" (Tim Maia em Inglês, 1976) que tem o ritmo de seu refrão muito parecido como do refrão da música "HonkyTonkWomen" da banda The Rolling Stones.

79 Essas canções são as únicas justificadas por Nelson Motta na biografia de Tim Maia como um autoplágio. No final de 1970, a Associação Brasileira de Produtores de Cacau pediu que Tim Maia criasse um jingle para uma campanha e, como Tim Maia estava com muito trabalho, resolveu aproveitar "toda a base harmônica e várias frases musicais de 'Meu País', que certamente o pessoal da agência não conhecia." (MOTTA, op. cit., p. 97)

ISBN 978-85-64124-60-8

THESE ARE THESONGS

Entre as canções de Tim Maia que possuíam versões, as do grupo de "Brother, Father, Sister and Mother" foram as que me parecerem mais interessantes para análise e debate. Essa canção ganha três versões80 ao longo da discografia do cantor. Em um primeiro momento, ela aparece81 no disco de 1976 em um arranjo mais voltado para a Soul Music. Posteriormente, sua base, com algumas alterações de andamento, timbre de guitarra e mixagem, por exemplo, serve defundo paraoutra canção, chamada "Ninguém Gosta de se Sentir Só", no disco Nuvens, de 1983. Por fim, o cantor regrava a versão original trocando trechos da letra e utilizando sintetizadores e bateria eletrônica, produzindo, assim, uma sonoridade bem mais característica dos anos 1980; a música é lançada no disco Tim Maia de 1986 – dez anos após a primeira versão.

Este trabalho, portanto, está dividido em três capítulos, nos quais cada canção do grupo "Brother, Father, Sister and Mother" é analisada separadamente, com foco nas discussões que elas suscitam, como o debate de negritude no Brasil, a questão da indústria cultural e da música independente daquela época e a questão da autenticidade da obra em relação a uma versão.

"BROTHER, FATHER, SISTER AND MOTHER" – *TIM MAIA*, 1976

CONTEXTUALIZAÇÃO DO DISCO E DA CANÇÃO

A canção "Brother, Father, Sister and Mother" aparece, primeiramente, no disco Tim Maia, de 1976, o qual foi lançado pela gravadora Pollydor, mas não teve um número expressivo de vendas, sendo, assim, pouco conhecido pelo público. Além disso, ele, normalmente, não é mencionado em biografias. Entretanto, é bastante aclamado pela crítica. Inclusive, atualmente, é um de seus discos mais difíceis de encontrar em sebos, o que o torna bem caro.

1976 foi um ano de muitas produções para o cantor. Nesse período, foi lançado o disco Racional 2, e, juntamente,o artistacomeçou a produzir o disco Racional 3, que não chegou a ficar pronto porque Tim Maia saiu da Cultura Racional. Logo após, ele também lançou o compacto de "Ela Partiu" e de "Meus Inimigos"82. Além disso, nesse mesmo ano, o disco Tim Maia em Inglês83 foi lançado, com canções exclusivamente compostas por ele e o disco, Tim Maia de 1976, lançado pela Polygram. Porém, mesmo sendo um ano muito criativo e de muitas produções, esse ficou ofuscado pela fase Racional. Antes dessa fase, Maia lançou quatro álbuns

80 Há uma quarta versão dessa canção, que seria uma versão alternativa da de 1976, mas ela não está na lista,pois, na verdade, saiu em uma prensagem recolhida desse disco. O produtor do disco modificou a mixagem de várias músicas, inclusive "Brother, Father, Sister and Mother, substituindo o solo de guitarra de Paulinho Guitarra por um solo de Marcelo Sussekind. Tim Maia ficou muito irritado com isso e mandou recolher todos os LPs alterados.

81 Mesmo que o trabalho esteja organizado em ordem cronológica de lançamento das canções, não chamarei a canção de 1976 de primeira versão, já que na obra de Tim Maia é muito difícil precisar qual canção foi composta antes.

82 Em muitos sites de referência sobre a biografia dele, essas canções estão creditadas como sendo da fase Racional; porém, essa confusão existe, pois, nos anos 1990, foram lançados CD's piratas com o Racional I e II e as canções "Meus Inimigos" e "Ela Partiu". Essas canções, na verdade, foram lançadas no compacto Tim Maia e Marku Ribas, pelo selo Underground da gravadora Copacabana, a qual deu origem, posteriormente, ao disco Tim Maia e convidados, lançado pela mesma gravadora em 1977.

83No dicionário Cravo Albin, esse disco aparece como tendo sido lançado no ano de 1978, mas no livro Vale Tudo, Nelson Motta comenta sobre o lançamento desse disco em 1976.

ISBN 978-85-64124-60-8

com diversos hits, mas a fase Racional aconteceu no auge da sua carreira e acabou, assim, ofuscando o seu sucesso.

O disco – Tim Maia (1976) – tem algumas características peculiares por ter sido gravado logo após a fase Racional. Nelson Motta (2007) cita que Tim Maia era praticamente ateu e não acreditava em nada antes de entrar para o Universo em Desencanto. Além disso, ele saiu da Cultura Racional, pois, ao perceber que, apesar de todo o esforço, não estava ganhando nada com isso, se desencantou com tudo aquilo. Por isso, o disco de 1976 tem algumas temáticas muito fortes que se repetem em várias canções. A primeira delas é a questão da descrença com a religião. Em duas faixas há a citação de que "there is no heaven /there is no god / there is no devil /there is no hell". Essa citação aparece tanto na canção "Brother, Father, Sister and Mother" quanto na canção "Nobody Can Live Forever". Em ambas isso marca uma temática muito recorrente no disco: a de que ninguém é melhor do que ninguém e todos são iguais.

Relacionado a isso, esse disco fala fortemente sobre as questões do racismo, da marginalização e da identidade negra:

> O novo disco da Polygram, a volta aos bons tempos de dança e romance. Saía o Racional e entrava o sensual. Uma nova causa substituía o Universo em Desencanto: a África, sua miséria e sua fome, a diáspora negra, tema da faixa mais forte do disco, o empolgante funk-soul "Rodésia". (MOTTA, op. cit., p. 154)

A terceira música do disco, "Rodésia", fala sobre os problemas que vários países da África enfrentavam naquele momento, como apartheid, guerras civis, disputas de poder etc. A Rodésia, que depois se tornou o Zimbábue, passava por uma guerra civil contra a minoria branca que governava o país. Bob Marley também falou desse tema na música "Zimbabwe", a qual foi gravada em 1979, depois de "Rodésia", portanto.

Outra canção que mostra a questão da marginalização é a "Batata Frita, o ladrão de bicicleta", que fala sobre um ladrão de bicicletas que foi dedurado por um vizinho "careta", mas que acabou perdoado pelo juiz, que era um "boa praça". No final, a música conclui que as "pessoas boas-praça estão em paz". Ou seja, mesmo sendo gravado em um contexto de ditadura, o cantor relativiza a questão do que é um crime grave e o que é um crime fruto da marginalização. Aqui também há uma crítica à figura do delator através do vizinho, o que indica essa proximidade com o ambiente autoritário da época.

Além disso, esse foi um ano bastante importante para a música negra, pois foi o ano de lançamento do disco *Maria Fumaça* da nova Banda Black Rio, formada por vários músicos da Vitória Régia, e do disco *África Brasil* de Jorge Ben (Ibidem, p.155). Os bailes *blacks* faziam o entretenimento da juventude negra, principalmente na cidade de São Paulo, tocando música negra internacional e cantores nacionais como Jorge Ben e Tim Maia (Idem, ibidem). Entretanto, esses não eram espaços apenas de diversão, "os salões de baile funcionam como polo de resistência negra desde a década de 20" (DA SILVA, 2010, p. 9). Com o pouco espaço existente na mídia para discussões sobre racismo, esses locais ampliavam seu sentido de socialização e "se tornam locais para criação de uma identidade, na qual nos últimos 40 anos, a Black Music teve um papel imprescindível como transmissão de consciência étnica" (Ibidem, p. 9). Esses bailes, aliás, alguns anos mais tardes, abrigaram as primeiras manifestações de *break* no Brasil – primeiro elemento da cultura hip hop a ter força por aqui.

Outro tema bastante recorrente do disco é o da família, já que, no ano anterior, seu segundo filho, Carmelo Maia, nasceu. A paternidade é celebrada na música "Márcio Leonardo e Telmo", na qual ele narra a visita dos filhos à Seroma. A canção "Brother, Father, Sister and

ISBN 978-85-64124-60-8

Mother", que será analisada neste capítulo, também traz tanto a família quanto o racismo como temas principais. Além disso, uma foto com toda a família ilustra a contracapa do disco.

> Mas talvez, a melhor de todas, a mais suingada, seja a sua celebração da família, numa levada Steve-wonderiana arrebatadora, cheia de baixos e clavinetes, cantando uma visita de Márcio Leonardo e Telmo à Seroma. Embora registrado como Carmelo, o garoto continuava sendo chamado de Telmo pelo pai. (...) Como a parte de Márcio Leonardo era em português, para não haver ciúmes Tim fez questão de cantá-la com um sotaque de negão americano, pronunciando 'violáo' e 'piáno'. Na contracapa do LP, toda a banda na Seroma, inclusive o pequeno Márcio Leonardo e seu 'violáo' e os cachorros, em foto assinada pelo caseiro. (MOTTA,op. cit., p. 154)

O comentário sobre a foto da capa ter sido feita pelo caseiro é muito interessante, porque uma das características das capas de seus discos é que, normalmente, são fotos do rosto do cantor, sem muita preocupação em relação à estética. Ao observá-las, fica evidente que a maioria das fotos é bem pouco produzida e que o máximo de projeto gráfico existente é a escolha de alguma fonte diferente. O fato de não ter sido um fotógrafo profissional quem a fez mostra que todo o desleixo, o qual não havia na produção e na composição das canções, existiu em vários momentosda produção gráfica dos discos. Isso evidencia que, para Tim Maia, a canção era o mais importante e não a capa, ou o nome dos discos.

EVERYBODY IS THE SAME

"Brother, Father, Sister and Mother" (1976)

Brother every time I call you home
You are dancing
Sister please don't put your children
on initiation

'Cause there's no heaven
There's no God
'Cause there's no devil
There's no hell

Mother every time I call you home
You are in church
Father every time I call you home
You are sailing (saying)[84]

Trough the ocean (true devotion is the way)

84EM DIVERSOS LUGARES, ESSA CANÇÃO APARECE COM TRANSCRIÇÕES DE LETRAS DIFERENTES. A LETRA TRANSCRITA NESTE TRABALHO É A QUE ESTÁ EM VÁRIOS SITES DE LETRAS DE MÚSICAS. AS PARTES ENTRE PARÊNTESES CORRESPONDEM À TRANSCRIÇÃO DA LETRA NO ENCARTE DO DISCO NOBODY CAN LIVE FOREVER: THE EXISTENTIAL SOUL OF TIM MAIA, UMA COLETÂNEA ORGANIZADA POR DAVID BYRNE. PELA MANEIRA COMO TIM MAIA CANTA, COM BASTANTE SOTAQUE AMERICANO, FICA MUITO DIFÍCIL IDENTIFICAR QUAL DAS DUAS SERIA A VERSÃO CORRETA. ALÉM DISSO, NO SITE OFICIAL DO CANTOR HÁ OUTRA VERSÃO DA LETRA, DIFERENTE DAS OUTRAS DUAS, MAS ESSA NÃO ESTÁ TRANSCRITA PORQUE OUVINDO A MÚSICA, MUITAS PALAVRAS NÃO CORRESPONDEM COM O QUE ELE CANTA. ALIÁS, VÁRIAS LETRAS DE OUTRAS CANÇÕES TÊM PARTES EQUIVOCADAS NESSE SITE.

ISBN 978-85-64124-60-8

Yes, the way (is the way)
Wake up, Africa
Now, today

Sister every timeI call you home
You are shopping
Father every timeI call you home
You are drinking

Too many brothers
In the pot (in the mood)
Yes, it's my dance (and some are dancing)
Rock and roll

Everybody is the same
Everybody is the same
Everybody, everybody is the same
Everybody has heart, feel the pain

Everybody is the same
Chinese
Japanese
Africans
Americans
Canadians
Russians
Spanish people
Italian people
Hungarians
Everybody is the same
Germany
Everybody is the same
Free the world

You are not better than me
And I'm not better than you
Everybody is the same
Everybody is the same

Em uma primeira análise dessa canção, é possível perceber um retorno às origens da Soul Music norte-americana. Se na fase Racional as canções eram bem mais psicodélicas, em termos de ritmo, nessa elas são mais variadas e possuem mais groove. É possível, assim, verificar que a influência da música negra norte-americana é muito forte em toda a carreira de Tim Maia. Quando estava nos Estados Unidos, ele e seu colega da banda The Ideals, Roger Bruno, costumavam ficar sentados na porta das igrejas batistas para escutar os corais gospel (RATTON, 2012).

A viagem para os Estados Unidos foi fundamental para a construção da sua identidade e da sua musicalidade, já que Tim Maia viveu no país dos 17 aos 22 anos, um período de transição da adolescência para a vida adulta em que definimos diversas características de nossa personalidade. Ele saiu da casa de seus pais, na Tijuca, para passar a viver com uma família norte-americana totalmente diferente da sua. Deixou o Brasil – no qual existia, e ainda existe, o mito da democracia racial, fazendo com que o racismo, muitas vezes, não seja percebido – para chegar aos EUA dos anos 1960, um país segregado, mas que lutava pelos direitos civis.

ISBN 978-85-64124-60-8

Foi nos EUA que o cantor passou a se ver como negro. Isso se tornou fundamental para sua música. Mesmo que a temática da raça não esteja presente na maioria das letras, ela está muito presente na sonoridade, o que passa a ser essencial para a afirmação da sua identidade. No disco Tim Maia (1976), a afirmação da identidade negra é explícita em muitos momentos, tanto nas letras quanto no ritmo.

Além da questão do racismo, ao chegar aos EUA, Tim Maia presenciou o surgimento da Motown, conheceu o R&B e a Soul Music. Isso foi muito importante para a sua identificação como negro. Já no Brasil, nos anos 1970, a Soul Music surge como uma afirmação do orgulho negro. Os bailes blacks eram uma contraposição ao samba, pois, para seus frequentadores, o soul tinha um compromisso político e social, e o samba não. Como exemplo disso, no clube carioca Clube Renascença, existia a Noite do Shaf, que era uma celebração do orgulho negro. Nessa noite, não era tocada nenhuma música brasileira, somente soul americano. Mesmo que o Brasil seja o segundo maior país negro do mundo, esse reflexo não é visto em quase nenhuma esfera, principalmente na mídia. O racismo presente nessa e na indústria cultural brasileira excluiu durante muitos anos – e ainda exclui – a população negra do país, o que interferiu na formação dessa identidade, sendo necessário, portanto, buscar exemplos que viessem de fora, como a Soul Music. Existe aí uma questão de identidade étnica que se sobrepõe à identidade nacional (ALMEIDA, 2014; DA SILVA, 2010).

Outro ponto interessante na canção “Brother, Father, Sister and Mother” é a maneira como Tim Maia aborda a religião. Ele fala desse tema utilizando elementos no ritmo que aparecem em músicas gospel – como o coro e o vocativo –, mas a letra subverte a temática religiosa. Todas as menções sobre isso na letra da música são, na verdade, para dizer que não se deve seguir nenhuma crença, pois não há inferno nem céu e, por isso, todos são iguais. Isso fica evidente na parte em que ele canta: “Sister please don't put your children / on initiation / 'Cause there's no heaven / There's no God / 'Cause there's no devil / There's no hell”. Ou seja, as mensagens das religiões, normalmente, são de igualdade e de respeito ao próximo, mas, muitas vezes, na prática, isso não fica evidente. Afinal, se existisse céu e inferno, existiriam pessoas que são melhores que outras e que iriam para um desses lugares, conforme características específicas. Entretanto, se não existe deus ou diabo, nem céu nem inferno, não existe bem nem mal; então, todos são iguais. Ademais, John Lennon também já havia usado essa ideia de não existir religião, inferno ou céu como uma mensagem de igualdade na canção “Imagine” (1971).

A ideia de igualdade é uma das mensagens centrais da letra da canção e, também, uma das mensagens centrais do disco de 1976. Primeiramente, ela aparece de uma maneira sutil nessa letra, ao falar as ações da mãe, do pai, da irmã e do irmão. No final, há uma mudança de ritmo, como se uma canção diferente começasse e, então, a mensagem passa a ser explícita: “everybody is the same”, repetida diversas e diversas vezes como se para gravar no espírito do ouvinte. A sensação é de que cede a canção, e o compositor passa a “mandar a letra”, reduzindo o caráter poético e aumentando o teor de militância.

Além disso, outro questionamento que surge relacionado à letra é sobre quem seria essa família. Na vida pessoal de Tim Maia, as diferentes famílias da qual ele fez parte tiveram um papel muito importante. Sua infância, na Tijuca, foi cercada de carinhos e de cuidados por parte dos pais e dos doze irmãos. É possível perceber o quão importante fora seu pai, pois Tim Maia decidiu ir aos Estados Unidos logo após a morte dele. Do mesmo modo, em quase todos os discos de Tim Maia, há uma dedicatória para sua mãe, Maria Imaculada Maia. Ao viajar para os Estados Unidos, a família dos O’Meara o adotou sem nem ao menos conhecê-lo, desempenhando esse papel tão importante de ser uma base de valores e de cuidados em um lugar desconhecido. Depois, com o nascimento dos filhos, o cantor construiu sua própria família; a importância disso está evidente em todo o disco, conforme mencionado anteriormente. Além disso, o vocativo “brother” também evidencia a maneira como homens se chamam entre amigos. Entre os negros, o uso dessa palavra fica ainda mais forte; no rap, a palavra “mano” é

ISBN 978-85-64124-60-8

usada para identificar os membros daquela comunidade, em oposição aos “playboys”. Assim, em relação às religiões, as palavras “irmão” e “irmã” também são usadas para identificar os membros de um grupo, além da palavra “father”, que, no inglês, pode significar “pai” e também “padre”. Nesse sentido, todas essas referências se misturam na letra da canção;todavia, não é possível dizer qual família seria essa à que ele se refere porque, na verdade, elas são todas essas famílias que foram importantes na vida de Tim Maia.

Em relação à parte musical da canção, ela começa sem introdução; o primeiro som que escutamos é o vocativo “brother”. Na música pop, a introdução é algo muito característico; porém, essa canção foge de diversas maneiras aessas estruturas. Outro ponto interessante é que, na ordem do disco, essa música vem imediatamente depois da canção “Manhã de Sol Florida Cheia de Coisas Maravilhosas”, que é canção mais calma desse álbum. Essa canção termina em fade out e, logo após o período de silêncio da troca de faixa– quase seis segundos – , vem o vocativo, o que intensifica ainda mais sua força.

Em relação ao ritmo, a canção é um funk com bastante swing. É possível perceber as linhas de baixo e a bateria bem acentuadas. Há, também, o som do teclado dando ambiência. Tudo isso é bastante emblemático no funk e caracteriza a tematização da canção. Tatit (2002, p. 22) diferencia a gestualidade do cancionista em passionalização e tematização. A primeira seria o investimento na continuidade melódica e no prolongamento das vogais, o que expressa a subjetividade, a passionalidade; a segunda seria o investimento na segmentação, nos ataques consonantais, o que é caracterizado pela recorrência. Segundo o autor, a tematização é característica do rock, do funk, do rap, do raggae, todos esses ritmos feitos para dançar. Entretanto, na entoação da canção, a marca mais forte é a da passionalização, porque, ao cantar, Tim Maia alonga bastante as vogais em vários momentos. Todavia, isso não é usado para expressar a desunião amorosa ou sentimento de falta de um objeto de desejo, mas, sim, para evidenciar os vocativos e a relação familiar. Então, essa relação entre ritmo e entoação se dá de maneira em que há um investimento no sentimento, mas, ao mesmo tempo, isso é feito de uma forma dançada. Outro ponto interessante a ser destacado é o solo de guitarra que imita a entoação da canção, como se fosse um refrão, servindo de reforço para essa mensagem.

Os instrumentos, ao longo da canção, são acrescentados gradativamente conforme a letra se desenvolve. As mensagens contidas na letra começam de maneira não tão explícita, com o cantor falando que não existe inferno nem céu, falando sobre relações de religião e de família até chegar ao final, quando ele fala explicitamente que todos são iguais. Esse crescimento da mensagem é dado, juntamente, pelos instrumentos, mais especificamente pelo arranjo de cordas, cuja presença aumenta ao longo da música, até chegar à parte em que o ritmo da canção muda completamente, que é a mesma parte em que a letra dá a mensagem final de igualdade. Sobre esse final, é possível observar que ele é marcado por vocalizes, o que dá um tom de espontaneidade, como se o cantor estivesse, inclusive, improvisando na letra. A canção, então, termina em fade out, com essas improvisações.

Portanto, o disco de 1976 é marcado por mensagens políticas em vários aspectos, sendo muito influenciado pela sua saída da Cultura Racional, o que fez com que a África e a negritude se tornassem a sua nova causa. Tudo isso está representado tanto nas letras quanto no ritmo, pois busca, justamente, se voltar para aSoul Musicem um período em que os debates sobre raça estavam ecoando desde os Estados Unidos até a juventude negra brasileira por meio dos bailes blacks. Nesse sentido, a música “Brother, Father, Sister and Mother” exemplifica todos esses aspectos que estão no disco.

ISBN 978-85-64124-60-8

"NINGUÉM GOSTA DE SE SENTIR SÓ" – *NUVENS* – 1982

CONTEXTUALIZAÇÃO DO DISCO E DA CANÇÃO

A canção "Ninguém Gosta de se Sentir Só" foi lançada no disco Nuvens, de 1982, que é gravado pela SEROMA e não teve muitas vendas devido à sua produção independente. Nesse período, Tim havia tido passagens turbulentas em todas as gravadoras do Brasil, a Polygram, a CBS, a RCA, a Warner e a Odeon. Por isso, nenhuma queria lançar seu novo disco. Além disso, desde o início de sua carreira, ele havia percebido a exploração que existia por parte das editoras e havia criado a Seroma Edições Musicais.

Nelson Motta cita esse disco como um dos melhores da carreira de Tim Maia, junto com o Racional I e com o Disco Club. Porém, a qualidade das músicas não foi suficiente para que o disco tivesse uma boa vendagem:

> Era um disco perfeito, feito para tocar no rádio, arrebentar nas lojas e abarrotar os cofres da gravadora. Mas, "distribuído" pela Seroma, quase de mão em mão, Nuvens foi para o espaço, jamais chegou ao grande público. Um dos melhores discos de Tim Maia se tornou um dos seus menos vendidos e mais desconhecidos. (Ibidem, p. 189)

Isso mostra o quanto a divulgação é importante na indústria musical. Ou seja, não bastava ter talento e qualidade, era necessário jabá, marketing e contatos para fazer sucesso. Kátia Suman (2017, p.327) afirma que "a indústria musical vive da repetição", e a chave para que uma canção se torne hit não está relacionada com ser a melhor, mas, sim, com repeti-la até que se tornem conhecidas pelo público, fazendo com que as pessoas queiram ouvi-la. Esse processo de repetição acontece desde quando o mercado de música ainda era incipiente no país, durante o tempo que a venda de partituras era a principal fonte de lucro. Com o surgimento do rádio, esse processo se intensificou e, consequentemente, o jabá se tornou uma prática cada vez mais recorrente e necessária para que, até hoje, um artista fique conhecido e venda discos.

Atualmente, com a possibilidade de maior divulgação dos artistas através das redes sociais e da internet, se esperava que as produções independentes ganhassem força. Entretanto, Suman (2017, p. 331) mostra que isso não aconteceu. O mercado mundial está concentrado em três megacorporações: Universal, com 39,5%; Sony Music, com 29,3%; Warner, com 19%, e o mercado independente configura apenas 9,5%. Em 2006, esse número chegava a 28%. Essa diminuição no número de pequenas gravadoras se dá pelos mesmos motivos: as pessoas consomem somente o que conhecem. Portanto, por mais que existam diversas possibilidades de mídias diferentes, como streaming, mp3 etc, o fato de uma canção ser conhecida é fundamental, e, nesse sentido, ela tocar no rádio ainda é muito importante para que esse fenômeno aconteça (Ibidem, p.332). Se hoje em dia, com internet, redes sociais e diversas possibilidades de financiamento coletivo, ainda é muito difícil ser independente, em 1981 era quase impossível. Tim Maia foi muito ousado em querer gravar um disco independente dentro desse contexto e, justamente pela falta de divulgação, o disco acabou não tendo as vendas esperadas nem sendo conhecido pelo grande público.

Nesse disco está uma regravação de "Casinha de Sapê", além de outras canções de autoria de Tim Maia. Duas canções possuem um teor mais autobiográfico: "Haddock Lobo Esquina com Matoso", na qual ele fala sobre como começou sua amizade com Roberto Carlos,

ISBN 978-85-64124-60-8

Erasmo Carlos e Jorge Ben; e “Ninguém Gosta de se Sentir Só”, na qual ele fala sobre sua personalidade, justamente a releitura da canção trabalhada do disco de 1976.

NÃO QUERO DINHEIRO

“Ninguém gosta de se sentir só” (1982)

Minha mãe sempre dizia
"Vai chegar o dia
que você vai ficar só"
Porque eu tenho um gênio forte
Sou um pouco abusado
E com fama de brigão

Nem por isso
Deixo de ser gente bem
Mas me criticam
São os grilos que se tem

E por ter um gênio forte
Às vezes me batem portas
E me jogam pra escanteio
Mas já estou acostumado
Desde cedo que eu sofro
Pego os filmes pelo meio

E por isso
Às vezes me sinto só
Mas vou tentar mudar
E partir pr'uma melhor

Ninguém gosta de se sentir só
Todos querem se sentir a sós
Ninguém gosta de se sentir só
Todos querem se sentir a sós

E por isso
Às vezes me sinto só
Mas vou tentar mudar
E partir pr'uma melhor

Ninguém gosta de se sentir só
Todos querem se sentir a sós
Ninguém gosta de se sentir só
Todos querem se sentir a sós

Somente analisando a canção musicalmente e percebendo o que compõe a sua base é possível perceber que ela é uma repetição, pois a base utilizada em “Ninguém Gosta de Sentir Só” é a mesma utilizada em “Brother, Father, Sister, and Mother”. Contudo, Tim Maia começa a cantar em momentos diferentes. Na canção de 1976, não há uma introdução, o canto surge junto com os instrumentos, usando o vocativo “Brother”. Já na canção de 1982, há uma introdução de mais de 30 segundos, na qual ele utiliza a parte instrumental da canção “Brother,

ISBN 978-85-64124-60-8

Father, Sister and Mother" equivalente às duas primeiras estrofes par acompô-la. A parte cantada de "Ninguém Gosta de Sentir Só" inicia no que seria a terceira estrofe, na qual ele canta: "Mother, everytime I callyou home / you are in church". O mais curioso é que ele começa a cantar exatamente no intervalo entre o vocativo "Mother" e o restante da frase e, assim, há uma coincidência na letra, pois, na canção "Ninguém Gosta de Sentir Só", ele começa cantando "Minha mãe sempre dizia". Ou seja, ele fala sobre mãe nos mesmos momentos da melodia.

Em relação à canção anterior, esta tem características bem mais voltadas para a música pop, como a introdução, já comentada, e um refrão. Além disso, a produção está bastante condizente com a época – utilizando elementos típicos dos anos 1980, com mais presença de teclados e de efeitos na voz. Em comparação com a canção "Brother, Father, Sister and Mother", é possível perceber que as inserções que eram feitas pelos arranjos de cordas estão presentes também nessa canção, mas são feitas por um arranjo de metal. No final da canção, também há a repetição da mensagem usando um coro; porém, ela é diferente: o "everybody is the same" passa a ser "ninguém gosta de sentir só".

É possível verificar que a letra da canção é bastante melancólica, fala de solidão e de arrependimentos, o que é acompanhado pela melodia. Na canção anterior, a melodia estava na chave temática, nessa canção ela é passional (TATIT, 2002, p. 23). A "Brother, Father, Sister and Mother" era uma canção de baile, feita para dançar. Essa tem uma melodia mais lenta e contínua; é feita para cantar junto. Sua entoação é bem diferente da anterior, sendo que, às vezes, algumas palavras precisam ter seu acento modificado para caber na melodia, como é o caso do refrão, em que o cantor coloca o acento tônico na primeira sílaba da palavra "sentir".

Em relação à letra, ao compararmos com "Brother, Father, Sister and Mother", a temática é bem diferente. Se na canção anterior a temática era muito mais política e social, nessa canção há um teor mais possivelmente autobiográfico e até confessional, pois nela Tim Maia fala sobre o que reconhecemos ser a própria personalidade dele. Entretanto, é importante mencionar um caráter de personagem de si mesmo que existe na carreira do compositor. Tudo o que é descrito na letra – a fama de brigão, o gênio forte, e o ser um pouco abusado – são algumas das principais características reconhecidas pelo público. Tim Maia era famoso por ser encrenqueiro e por fazer aquilo que tinha vontade, sem se preocupar muito com contratos, compromissos ou com o público. Várias vezes, ele deixava de aparecer em shows porque tinha brigado com os organizadores ou porque tinha bebido demais na noite anterior. Entretanto, isso acaba sendo até um "charme" da sua personalidade, já que, desse modo, ele acabou ficando bastante conhecido por isso.

Em 1986, por exemplo, ele foi convidado para participar do musical da Rede Globo Chico & Caetano. Ele esteve presente em de todos os ensaios, mas na hora da gravação não apareceu, e ninguém conseguia falar com ele. Então, Caetano começou o programa dizendo:

> A gente tinha convidado Tim Maia. Tim Maia veio ontem, ensaiou, e nós estávamos esperando que ele chegasse hoje e ele não veio e não aparecia e vários telefonemas difíceis de decifrar terminaram revelando que ele realmente não vem. Isso faz parte mais ou menos do charme e da tradição do Tim Maia. Isso estranhamente não faz com que a carreira dele fique feia ou dê errado. É igual a rouquidão da voz dele. O que seriam falhas se tornam enfeites, fica ainda mais bonito. De modo que esse mistério estranho que envolve Tim Maia continua hoje aqui nos encantando. (VELOSO, 1986)

Claro que ele só podia ter essas atitudes porque já tinha construído esse personagem. Assim, era muito mais fácil que as pessoas aceitassem isso como um charme, porque elas já esperavam isso como uma característica dele. Porém, mesmo que no mundo artístico e entre os

ISBN 978-85-64124-60-8

fãs isso fosse entendido, na relação com as gravadoras, isso acabava se tornando um problema, já que, como ele era muito inconstante, se tornava difícil trabalhar com ele.

A relação de Tim Maia com a indústria cultural85 é muito peculiar. Isso fica evidente ao analisarmos todas as tentativas de Tim Maia em fazer a música negra norte-americana acontecer no Brasil e, também, ao vermos sua relação conturbada com as principais gravadoras e com os principais meios de comunicação do nosso país. Quando ele chegou aos EUA, percebeu uma cultura que ainda não tinha sido apresentada no Brasil, pois as pessoas aqui nem conheciam a música negra norte-americana. Ao retornar para o Brasil, ele entende que esse era o seu tipo de música. Ele tenta, diversas vezes, fazer com que suas canções em inglês se tornem hits; entretanto, acaba se decepcionado, principalmente no início da carreira, quando tudo ainda era muito novo por aqui, porque nem equipamentos adequados existiam em nosso país para gravar esse tipo de música. Mas não era só a falta de capacidade técnica dos estúdios que fizeram com que sua música não fosse bem-sucedida, mas também a recepção do público, o que pode ser exemplificado por outra passagem de sua biografia sobre quando ele foi convidado por Roberto Carlos para participar do programa da Jovem Guarda:

> Tinha certeza absoluta de que, quando soltasse a voz no meio daqueles galãzinhos suburbanos metidos a cantores, todo mundo saberia que ele era de outro mundo musical, muito melhor e mais sofisticado, que falava inglês e tinha morado cinco anos nos States. Foi justamente o que provocou o desastre. A maioria absoluta do auditório da Jovem Guarda era de menininhas provincianas que vibravam com os rocks de Jerry Adriani e Wanderley Cardoso (...). Para elas foi um susto quando aquele mulato gordo de cabelos arrepiados e casaco de couro preto apareceu no palco. Ninguém entendeu nada quando ele cantou dois souls em inglês, cheios de gritos e firulas vocais. (MOTTA, op. Cit., p. 66)

Isso mostra a relação de Tim Maia com a indústria cultural. Seus primeiros hits foram “Azul da Cor do Mar” e “Primavera”, músicas românticas. Na maioria dos seus discos, ele combinava essas baladas soul com outras canções mais dançantes, mais swingadas. Entretanto, ele ficou muito mais famoso pelas baladas românticas, basta ver que os principais hits do início da sua carreira são as canções já mencionadas, além de outras como “Você”, “Eu amo você”, “Gostava de Tanto de Você” e “Réu Confesso”, todas falando de amor.

Por outro lado, mesmo que Tim Maia fosse conhecido como um cantor romântico, sua personalidade também era famosa por contrariar essa imagem. Ele não era o tipo de artista que as gravadoras queriam: por mais que vendesse bastantes discos, ele era muito imprevisível. Essa personalidade polêmicado cantor pode ser entendida como uma resistência a tudo isso, já que era uma maneira de subverter esse rótulo de bom moço, galã, que os cantores românticos costumam receber. Ele não era só um cantor romântico. Na letra da canção “Ninguém Gosta de se Sentir Só”, essas relações ficam muito evidentes, inclusive a canção parece ser uma autocrítica do quanto vale a pena para ele a solidão em troca do seu “gênio forte”. Em certo ponto da canção, ele, inclusive, parece se desculpar, pois fala que vai “tentar mudar e partir para uma melhor”.

Por outro lado, ele também sabia muito bem como jogar com a sua personalidade e com a sua imagem de cantor romântico: no momento em que estava precisando de dinheiro, ele gravava as canções que se esperava dele – principalmente no período final de sua carreira,

85O TERMO “INDÚSTRIA CULTURAL” É UTILIZADO NA MESMA DEFINIÇÃO DE ADORNO E HORKHEIMER. VER O ARTIGO ADORNO,THEODOR; HORKHEIMER, MAX. “A INDÚSTRIA CULTURAL, OU O ESCLARECIMENTO COMO MISTIFICAÇÃO DAS MASSAS”. IN DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO. RIO DE JANEIRO: ZAHAR, 1985.

ISBN 978-85-64124-60-8

quando ele regrava vários artistas de sucesso com a intenção de que essas canções tocassem no rádio. Mesmo assim, ele nunca deixou de criar as canções que acreditava serem boas. A fase racional é um exemplo disso, pois ele entendeu que aquelas mensagens contagiariam o grande público, mas, obviamente, a gravadora não quis lançar aquelas músicas. Além disso, muitas das versões de músicas em português ou em inglês parecem ser essa tentativa de fazer a sua música ficar conhecida e apreciada pelo público, porque ele, algumas vezes, lançava canções que não tinham sido sucesso com uma atualização no ritmo para os padrões da determinada época. A versão de 1986 de "Brother, Father, Sister and Mother" é um ótimo exemplo em que isso ocorre.

Os produtos da indústria cultural se orientam pelo princípio da comercialização, a qual se baseia na repetição. O que pela indústria cultural é apresentado como algo novo, na verdade, é "um sempre semelhante" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 289) Isso acontece para que o consumidor não estranhe o objeto e queira consumi-lo. Todavia, a falta de originalidade também não é bem vista; por isso, ela é disfarçada de novidade. Um exemplo disso é o fato de que a maioria dos hits de determinada época seguem um mesmo estilo e um mesmo padrão, o qual é determinado pela indústria cultural. Na obra de Tim Maia, é possível perceber essas atualizações nas canções para que, assim, elas estivessem condizentes com aquilo que era comercializado no momento, como é o caso de "Ninguém Gosta de se Sentir Só", que recebe uma roupagem mais pop e mais eletrônica. Contudo, o fato de ele próprio modificar suas canções já existentes, colocando novidades naquilo que seria uma cópia e fazendo com que ninguém percebesse que se tratava de uma repetição, faz parecer com que ele estivesse tentado enganar tanto os consumidores quanto a própria indústria cultural.

Além disso, a obra de Tim Maia foi ressignificada durante vários momentos, tendo valores diferentes atribuídos a ela conforme a época, ocorrendo mudanças na percepção da obra do cantor tanto pelo público quanto pelas gravadoras.No final dos anos 1980 e no início dos anos 1990, o cantor já não tinha muitos hits e estava esquecido pelo público; todavia, artistas como Marisa Monte86 e Lulu Santos87 gravaram músicas dele, que se tornaram, novamente, um sucesso. Em 1991, Jorge Bem lançou a música "W Brasil", na qual ele nomeava Tim Maia o síndico do Brasil. A música, encomendada para a festa de final de ano da agência de Washington Olivetto, se tornou um sucesso e fez com que o público relembrasse Tim Maia (MOTTA, 2007, p. 294).

Após sua morte, os discos também ganharam novos significados. Essas mudanças aconteceram na procura por discos que não ficaram famosos na determinada época, se tornando, assim raros. Dessa forma, também ficaram mais cobiçados nas mídias que estavam esquecidas, mas que têm ganhado muito valor hoje em dia, como o vinil. Isso fica evidente no fato de que, em 2014, a venda de discos de vinil atingiu seu maior patamar desde 1991 (SUMAN, op. cit., p. 351). Na década de 1990, todos os discos do cantor estavam fora de catálogo nas gravadoras, só era possível adquiri-los comprando CDs piratas. Contudo, hoje em dia, a Polysom relançou os álbuns de 1970, 1971 e 1973 em formato vinil 180g. Em sebos, ou até no site Mercado Livre é possível encontrar o disco Nuvens por preços que variam de R$ 800 a R$ 1000. Já os da fase racional são encontrados por até R$ 1500. O que mostra que o valor dos produtos pode se modificar conforme a importância e o significado que a indústria cultural atribui a eles.

"BROTHER, FATHER, SISTER AND MOTHER" – *TIM MAIA* 1986

86 MARISA MONTE GRAVA "CHOCOLATE" EM SEU DISCO DE 1989.
87 LULU SANTOS GRAVA "DESCOBRIDOR DE SETE MARES" EM 1995.

ISBN 978-85-64124-60-8

CONTEXTUALIZAÇÃO DO DISCO E DA CANÇÃO

A canção "Brother, Father, Sister and Mother" é regravada no disco de 1986, no qual Tim Maia assina apenas três músicas: a primeira é "Brother, Father, Sister and Mother", a segunda é a versão de "Do Leme ao Pontal" com a adição da estrofe "tomo guaraná, suco de caju, goiabada para sobremesa" e a terceira é uma versão da música "Split Decision" do grupo Kwick, banda americana da gravadora Stax Records. A canção original foi lançada em 1981 pelo grupo. Nesse mesmo ano, Tim Maia fez uma versão em português para ela – "Vê se Decide" –, que foi lançada no Compacto Vê se Decide/Você é a Estrela do meu Show. Em 1986, essa música ganhou uma produção no estilo dos anos 1980 e foi lançada no disco Tim Maia do mesmo ano. Algo interessante é que a canção não é creditada como uma versão, mas com todos os membros da banda norte-americana mais Tim Maia como autores.88

O contexto de produção do Tim Maia (1986) é muito diferente dos anteriores, pois, ao contrário dos outros discos, que ou eram independentes, ou estavam saindo de uma fase independente, agora Tim Maia tinha contrato com a gravadora Continental, que o produziu e o distribuiu. O disco não só teve hits como "Telefone", "Pudera" e "Do Leme ao Pontal", como também teve shows de lançamento no Circo Voador. Tudo isso garantiu boas vendagens para a obra. Entretanto, esse não é um disco muito criativo da carreira do cantor. A partir da metade dos anos 1980, Tim Maia enfrentava diversos problemas com o abuso de cocaína e de uísque, e sua relação com as gravadoras já tinha passado por diversos conflitos. Tudo isso afetou bastante suas composições, que foram diminuindo com o passar do tempo. A partir de então, o cantor gravava músicas de outros compositores – sendo a maioria das músicas românticas – e regravava algumas canções próprias, como é o caso do disco de 1986.

Esse disco é gravado em um momento em que a indústria cultural já estava bastante consolidada no Brasil. Além disso, Tim Maia estava compondo muito menos, mas todas as características que representavam seu personagem – o jeito irreverente, o abuso de drogas, o não comparecimento em shows, seus bordões – já tinham virado uma marca de sua personalidade, a qual ele explorava ao vender sua imagem. Um exemplo disso, é na regravação de "Do Leme ao Pontal",aqui há diversas falas do cantor na produção final como se ele estivesse ao vivo. Durante toda a música, ele repete seus bordões: "Quem não dança segura a criança", "Legal, legal", "Todo mundo cantando". Além disso, algo que fica muito claro nesse momento é o seu interesse ser mesmo em vender discos e não compor. O disco Nuvens é um dos últimos que tem um empenho de Tim Maia nesse sentido. O disco seguinte ao Nuvens foi o Descobridor de Sete Mares, lançado e distribuído pela Polygram, que teve como hit a canção de mesmo nome, composta por ele. Além dessa canção, há apenas mais uma no disco de autoria do cantor. Esse padrão se repete nos discos seguintes: o Sufocante (1984) tem três músicas de autoria de Tim Maia e o disco Tim Maia (1985) também. De 1986 até 1990, todos os discos gravados por ele têm entre duas e três músicas de própria autoria e todos têm como gravadora a Continental.

NÃO HÁ NADA IGUAL

"Brother, Father, Sister and Mother" (1986)[89]

88 Na biografia de Tim Maia, escrita por Nelson Motta, há alguns erros de informações em relação a esse disco. Ele o cita no capítulo relacionado ao ano de 1987, como se ele tivesse sido lançado nesse ano. Há, também, um erro no nome da música "Brother, Father, Sister and Mother", que está escrita como "Brother, Mother and Sister". Além dessas informações, não há muitas menções ao disco na biografia.

89 Aqui a transcrição da canção foi feita "de ouvido", porque no site oficial do cantor consta a mesma letra que a da versão de 1976; porém, elas são bem diferentes.

ISBN 978-85-64124-60-8

Mother, every time I call you home
You are in church

Father, every time I call you home
You are drinking

So many people
In the straw

Yes, I'm dancing
Rock'n'roll

Brother, every time I call you home
You are dancing

Sister, please don't put your children
On initiation

Cause there is no heaven
There is no god
Cause there is no devil
There is no hell

Preacher, every time I call you home
They say you are praying

Singers, every time I call you home
They say you are singing

So many people
Wants to say
Think about Africa
Now, today

Free the world
Cause there is no heaven
There is no god
Cause there is no devil
There is no hell

Free the world

Ao analisarmos a canção comparando-a com a versão de 1976, é possível perceber que acontecem mudanças muito fortes tanto na produção quanto na letra. Isso mostra que a canção dos anos 1980 não é apenas uma versão da música original com uma simples roupagem correspondente à época de produção. Parece que Tim Maia não percebia a sua obra como acabada, pois as canções eram sempre atualizadas e aproveitadas de maneiras muito diferentes. Analisando a letra da canção de 1986, é possível perceber que ela perde a mensagem explícita de que "todos são iguais". Permanecem, contudo, as mensagens sobre religião, ficando mais explícita a influência das temáticas gospel, já que ele fala sobre o coral e sobre o pastor, acrescentando uma ironia na letra da música em relação a: sempre que menciona os membros da família, eles realmente estão fazendo o que é dito; porém, quando Tim Maia canta sobre o "preacher" e os "singers" ele fala "they say you are...", ou seja, dizem que eles estão rezando ou cantando, mas não necessariamente eles estão fazendo isso.

ISBN 978-85-64124-60-8

Complementarmente, a mensagem sobre a temática da África fica mais forte nessa versão, o que é percebido pela substituição do verso “everybody is the same” pelo verso “free the world” no final da canção. No ano anterior houve várias campanhas relacionadas à África, como o Live Aid e a produção da canção “We Are the World”. Nesse mesmo ano, os artistas brasileiros, inspirados pelos norte-americanos, gravaram a canção “Chega de Mágoa”, da qual Tim Maia participou (MOTTA, op. cit., p. 208). Portanto, é possível perceber que a temática da miséria africana tinha voltado a ser um tema recorrente nesse período em vários âmbitos artísticos. A regravação da canção “Brother, Father, Sister and Mother”, inclusive, é justificada na contracapa do disco:

> “Brother, Father, Sister, and Mother” eu regravei pensando no momento que vive hoje a África. Eu gostaria que ela fosse um toque pra toda a rapaziada negra, em especial a dos E.U.A. que me parece distante, da segregação, da miséria e da fome que oprime o povo africano. (MAIA, 1986).

Aqui há, novamente, um retorno de seu olhar para os EUA, inclusive pelo fato de que quando ele volta a falar sobre negritude e sobre a África, ele retoma a canção em inglês e não em português, o que demonstra uma pretensão de universalidade da canção. Mesmo que talvez a canção nunca fosse ser ouvida pela juventude norte-americana, parece que só pela intenção o propósito seria atingido. Isso dá a impressão de que ele pretendia ser cosmopolita, que imaginava poder falar a qualquer um, não estando restrito, linguística e nacionalmente, ao público brasileiro.

Outra questão importante sobre a letra da canção é a temática das drogas. Na canção de 1976, há um momento da letra em que ele parece cantar: “to many brothers in the pot” – inclusive, no encarte do disco “Nobody Can Live Forever” (HECK, 2012), essa parte da canção está transcrita como “in the mood”. Já na canção de 1986, nessa mesma parte, ele canta: “so many people in the straw”, uma clara alusão ao uso de cocaína. Essas menções correspondem não só às drogas que a juventude estaria usando, mas também às drogas que Tim Maia costumava usar em cada um desses períodos. Outro ponto que chama a atenção nessa parte da música são as palavras “brother” e “people”. Na primeira canção, ele usou “brother” se referindo aos seus irmãos, a uma comunidade específica. Agora, a palavra havia sido substituída por “people” dando um caráter muito mais generalizador.

Ao analisarmos o ritmo, a primeira diferença em relação às canções anteriores desse grupo é que, agora, a influência da música pop dos anos 1980 está bem mais forte. Os sintetizadores, a bateria eletrônica e os efeitos na voz estão bem mais marcados na canção. Além disso, alguns elementos do arranjo se repetem nas três canções, com diferentes instrumentos. As inserções do arranjo de cordas da canção de 1976 foram feitas por instrumentos de sopro na canção de 1982. Já na canção de 1986, esses elementos são feitos pelo baixo e pelo teclado e estão mais presentes na mixagem final do que nas canções anteriores.

Ademais, a canção mantém a introdução longa da versão do disco Nuvens, mas continua sem refrão, como a canção de 1976. Por isso, a força do vocativo “Brother” se perde. Aliás, esse vocativo começa somente na segunda estrofe. Parece que na primeira canção, Tim Maia estava falando especificamente para os “brothers” e que, agora, esse público não é mais tão específico. Outra mudança aparente é que a canção não sofre a alteração de ritmo final e o que marca a repetição da mensagem “free the world”, feita pelo coro fim da canção, é um solo de sax. Tudo isso mostra o quanto a canção ficou muito mais pop.

ISBN 978-85-64124-60-8

Portanto, mesmo que Tim Maia não estivesse em seu momento mais criativo em relação às suas composições e mesmo que esse disco seja bem mais comercial do que os outros, ele ainda vê sua obra como inacabada. Ao regravar a canção "Brother, Father, Sister and Mother", ele não faz apenas uma repetição de letras e ritmos, mas atualiza a canção, modificando a letra e a produção, atualizando a mensagem e criando um novo contexto para ela.

THE DANCE IS OVER

A obra de Tim Maia tem muitos aspectos interessantes para uma pesquisa; porém, são poucos os trabalhos acadêmicos que se dedicam a ela. Isso fica evidente já que há todas essas repetições em suas canções e essas nunca haviam sido mencionadas antes, nem em trabalhos acadêmicos, nem em biografias, nem por seus fãs em blogs e sites relacionados ao artista. Muitos se lembram dele como sendo um cantor romântico e, até mesmo, brega, mas fica evidente que suas produções são bem mais complexas do que isso.

Um primeiro aspecto que não costuma ser muito valorizado pelo grande público é o de que Tim Maia esteve muito presente nos debates de negritude no âmbito da música popular e foi o artista que trouxe a música soul norte-americana para o Brasil. Não só nas letras das canções, como "Rodésia" e a própria "Brother, Father, Sister and Mother", mas também no ritmo. Assim, a luta por igualdade e por uma afirmação de identidade fica muito presente, conforme foi debatido no capítulo relacionado à canção "Brother, Father, Sister and Mother", de 1976. No Brasil, existe ainda uma falta de identificação com uma cultura negra própria de nosso país, justamente porque é difícil encontrar representantes dessa identidade na mídia, o que torna necessário buscar exemplos em lugares fora daqui, como nos Estados Unidos. Por isso, estudos relacionados a artistas como Tim Maia são tão necessários. Aliás, o próprio cantor só se enxergou como negro quando viajou àquele país, o que confirma a importância dessa viagem para a sua identidade e para a sua obra.

Há ainda uma relação peculiar de Tim Maia com a indústria cultural. O cantor sempre foi contra os mecanismos de manipulação utilizados para vender a arte, como o jabá e o marketing. Dificilmente, ele falava com a mídia para promover algum disco, sempre fazendo aquilo que tinha vontade, sem se preocupar com compromissos, como shows e aparições em programas de televisão. Entretanto, quando precisava de dinheiro, ele regrava canções de artistas do momento, ou compunha uma canção com os elementos do pop esperados. Outra questão pertinente é a tensão existente entre sua imagem de inconsequente e de perfeccionista. Ele mesmo se definia como "doidão" em relação às suas atitudes com a mídia, com o público e com as gravadoras, mas na composição ele era muito criterioso, já que todas as canções tinham que estar perfeitas. Essa dualidade se mostra em vários aspectos, seja nas capas de discos, que eram desleixadas; seja na sua relação despreocupada com as promoções dos discos; seja no fato de que ele não costumava cumprir muitos compromissos. Nesse sentido, essa relação dual com a indústria cultural é muito complexa e não foi possível atender a toda essa problemática neste trabalho.

Outro ponto interessante e complexo sobre sua obra está na dificuldade em definir o que seria uma versão e o que seria uma canção nova. Há várias músicas que são regravadas com quase nenhuma modificação em muitos discos diferentes, como é o caso de "Rodésia" – que foi gravada em 1976 e, depois, em 1990 –, "Azul da Cor do Mar" – que foi gravada em 1970 e em 1997 – e tantas outras. Entretanto, há músicas em que as modificações são muito grandes, e a diferença entre o que seria uma canção nova ou apenas uma repetição é muito sutil.

Ademais, no seu processo de produção e de composição, é possível perceber que a melodia, muitas vezes, é mais importante que a letra. No Brasil, a canção costuma ocupar o lugar

ISBN 978-85-64124-60-8

da poesia, já que não temos uma cultura de letramento longeva, mas Tim Maia estava na lógica da música norte-americana, não tendo letras complexas em muitos momentos, mas encontrando uma batida que lhe agradava e reproduzindo e aproveitando essa base versátil em várias outras canções. Tim Maia parece ser um dos poucos artistas brasileiros que se valem desse princípio em sua obra, dando um caráter ainda mais peculiar a ela. Não é possível afirmar qual seria a motivação dele em repetir canções acrescentando elementos novos, mas é possível perceber que ele não entendia sua obra como concluída, já que a mantinha em constante revisão. Isso, em nenhum momento, parece representar uma falta de criatividade, muito pelo contrário, as repetições acontecem em maior número nos períodos em que ele está compondo mais. Portanto, os significados dessas recorrências são múltiplos e complexos permitindo que esta pesquisa abra caminhos para outras investigações sobre o tema.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **A indústria cultural, ou o esclarecimento como mistificação das massas**. In dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Fernada Maria de. **Tim Maia: o anti-herói da música brasileira.** 2014. 103f. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Disponível em:<http://www.mariosantiago.net/textos%20em%20pdf/a%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf> Acesso em: 20 nov. 2017.

CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <dicionariompb.com.br> Acesso em: 27 nov. 2017.

DA SILVA, Daniela Fernandes Gomes. **Espelhos e canções – a influência da blackmusic norte-americana na juventude negra de São Paulo.** 2010. 24f. Trabalho de conclusão de curso de pós-graduação – Universidade de São Paulo

HECK, Paul (org.). **Nobody Can Live Forever: the Existential Soul of Tim Maia**. Nova Iorque: Luaka Bop, 2012.

MAIA, Tim. **Nuvens**. Rio de Janeiro: Seroma, 1982.

MAIA, Tim. **Tim Maia.** Rio de Janeiro: Continental, 1986.

MAIA, Tim. **Tim Maia**. Rio de Janeiro: Polydor Phonogram, 1976.

MOTTA, Nelson. **Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

Pointillé Comunicação: timmaia.com.br. Disponível em: <http://timmaia.com.br/> Acesso em: 23 nov. 2017.

RATTON, Artur. **As aventuras de um jovem Tim Maia na América**. 2012. Disponível em:<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/as-aventuras-de-um-jovem-tim-maia-na-america-3y14kc6vp4nql27fexbgzxd1q>. Acesso em: 16 out. 2017.

SUMAN, Katia. **O jabá e a formação do gosto musical: um estudo sobre o mundo das FMs**. In. FISCHER, Luís Auguto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (Org.). O Alcance da Canção: estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. **Dicção do Cancionista**. In: O Cancionista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ISBN 978-85-64124-60-8

VELOSO, Caetano. **Programa Chico e Caetano**. 1986. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rypo-CWBbvc>. Acesso em: 03 out. 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

REGIÕES PERIFÉRICAS: FOTOGRAFIA COMO INVESTIGAÇÃO E PENSAMENTO SOBRE A PAISAGEM E A REPRESENTAÇÃO

Estéfane TRINDADE (Instituto de Arquitetura e Urbanismo- IAU USP)
E-mail: estefanetrindade@gmail.com
Luciano COSTA (Instituto de Arquitetura e Urbanismo- IAU USP)
E-mail: lbcosta45@gmail.com

RESUMO

Esta pesquisa tem como origem uma unidade do Programa Minha Casa Minha Vida, localizada na periferia sul da cidade de São Carlos, conhecida como residencial Eduardo Abdelnur. Como é comum ao Programa, esta unidade tem como característica a produção de moradias em escala industrial dispostas de forma regular e seriada, com um baixo índice de urbanidade e de integração em relação a cidade matriz, visto que está situada em uma região limítrofe, onde se encontram terrenos de baixo custo, vizinhos a zonas rurais. Dado essa inserção espacial, foi possível observar nas visitas realizadas no local um contraste entre o olhar alargado, em oposição ao olhar proximal, ou seja, aberto aos campos e à cidade, avistada ao longe, antagônico aos limites extremamente restritos das residências, o que suscitou as questões sobre a oposição entre domesticidade, espaço público e paisagem. Desse modo, procurou-se aprofundar e qualificar essas observações tendo como objeto de pesquisa o confronto da apreensão direta do conjunto habitacional pela pesquisadora e, em um segundo momento, pelos moradores, e a noção de paisagem como produção cultural pautado por dois estudos teóricos de Marc Besse e Cauquelin. Como metodologia de pesquisa adotou-se os relatos de percurso, entrevistas realizadas em campo e fotografias feitas pela pesquisadora e moradores a respeito da relação entre apreensão da paisagem e domesticidade. Neste estudo a apresentação da questão aos moradores seguiu uma ordem de reconhecimento de diferentes escalas de apreensão do espaço (casa, rua, espaço livres, paisagem território), resumida nas perguntas: Onde moro aqui? Onde tem Paisagem aqui? A serem respondidas por meio de fotografias enviadas à pesquisadora. Por fim, o material coletado foi discutido e analisado tendo como contraponto às concepções teóricas, sendo possível identificar que a disposição das residências no mapa influi diretamente na percepção e relação dos entrevistados com a paisagem.

***PALAVRAS-CHAVE**: PAISAGEM; OLHAR; FOTOGRAFIA; MORADORES.*

INTRODUÇÃO: PROGRAMA MINHA CASA MINHA VIDA

Implementado no país a partir de 2009, através de diálogos entre a Casa Civil e Fazenda, em conjunto com o setor imobiliário e da construção Civil, deu-se início ao Programa Minha Casa Minha Vida (PMCMV).

Segundo Rufino (2015), este programa configurou-se como uma das principais reações do governo federal frente a crise econômica internacional e como uma política social de grande escala. Tendo como propósito inicial fornecer um milhão de habitações em dois anos, mais tarde foi ampliada essa meta para produção de 3,4 milhões de unidades em cinco anos (2009-2014), apostando, assim, no potencial econômico da produção de habitação em massa.

Dessa forma, ao traçar diversas medidas para garantir o desenvolvimento dos setores imobiliário e da construção civil, previa-se gerar empregos num setor da economia capaz de mobilizar diversos outros ramos associados. Além de reduzir o déficit habitacional ao atender

ISBN 978-85-64124-60-8

primordialmente famílias com renda de até dez salários mínimos, contou com subsídios que chegavam a 96% dos valores financiados, "estendendo assim o mercado habitacional às camadas populares." (Rosa, 2014).

Apesar das medidas tomadas na tentativa de sanar o problema habitacional brasileiro, o Programa Minha Casa Minha Vida foi alvo de inúmeras críticas, por se tratar de um programa econômico, que visa primordialmente o lucro, interferindo, assim, diretamente na qualidade projetual e arquitetônica das moradias.

Por utilizar-se da lógica de mercado o programa possui características marcantes, que, segundo Ruffino (2015), além de corroborar para uma maior segregação socioespacial, proporcionam grandes vazios urbanos entre os conjuntos habitacionais e a malha da cidade. Tais características se dão devido sua implantação em terrenos de baixo custo, geralmente situados em zonas limítrofes e longínquas da trama urbana. Este novo processo de periferização que o programa impõe também ocorre em cidades menores, frequentemente através de alterações nas leis urbanísticas, na conversão de áreas rurais em áreas urbanas, por meio das ZEIS (Zonas Especiais de Interesse Social), que possibilitam a flexibilização de parâmetros de uso, adensamento e adaptação dos loteamentos/condomínios.

Outros pontos destacados pela autora foi a exorbitante repetição de tipologias das habitações e a falta de importância dos projetos urbanísticos que, no caso dos loteamentos, resultam em baixa qualidade das áreas públicas, além da ampla padronização dos projetos e o grande porte dos empreendimentos, enquanto as técnicas construtivas são indiferentes às diversidades urbanas, bioclimáticas, sociais, culturais, etc, existentes nas diferentes regiões do país em que foi implantado.

São Carlos possui um claro fenômeno de segregação sócio espacial, fato analisado por SCHENK & COSTA (2016) e reiterado pela revisão da FUSP/PMSC de 2012. Ao norte se apresentam os condomínios fechados de maior infraestrutura e valor aquisitivo, enquanto ao Sul, as fragilidades do ambiente natural (uma área de recarga do Aquífero Guarani) misturam-se às vulnerabilidades sociais e físicas presentes no local.

Tal segregação acontece por a cidade ceder à forte influência da especulação imobiliária na hora de implementar as leis que regem o município, obtendo como resultado uma cidade espraiada com o crescimento dos chamados vazios urbanos. Tal fenômeno é reiterado pela união de iniciativas público-privadas, como a decisão federal da implantação da dinâmica do Programa Minha Casa Minha Vida em locais de menor valor monetário.

Dessa forma, a implantação do PMCMV na cidade de São Carlos é marcada pela ampla repetição de tipologia das casas, baixa qualidade de áreas públicas e falta de conexão entre o bairro e o tecido urbano, configurando-se como uma ocupação híbrida situada entre a zona rural e urbana.

O conjunto habitacional Eduardo Abdelnur, localizado ao sul de São Carlos, faz parte do PMCMV e foi escolhido como área de pesquisa por apresentar um contraste visual radical entre o olhar alargado, aberto aos campos e à cidade avistada ao longe, e o olhar proximal extremamente restrito, devido aos limites das residências. Em visitas ao local surgiu os primeiros questionamentos relacionados à paisagem e à tentativa de compreender, em uma primeira etapa, os diferentes desdobramentos a que o termo é submetido. Para isso, nos utilizamos de experimentações visuais, despertadas a partir do caminhar, visando compreender e discutir os limites da representação, com a fotografia como meio de reflexão, pensamento e proposição de olhar.

Dessa forma, procurou-se aprofundar e qualificar essas observações tendo como objeto de pesquisa o confronto da apreensão direta do conjunto habitacional pela pesquisadora. Em um segundo momento, objeto dessa pesquisa, centramos nossa atenção a experiência dos

ISBN 978-85-64124-60-8

moradores, tendo a fotografia e a coleta de entrevistas como objetos de estudo, visando compreender as interações com o espaço envolvente.

Por tratar-se de uma pesquisa teórico-prática, inicialmente foi realizada uma fase de aproximação gradativa a campo, por meio de entrevistas feitas com os moradores. Ao mesmo tempo em que foi efetuado um aporte teórico por meio da leitura e discussão dos textos "A Invenção da Paisagem" de Anne Cauquelin e "Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem" de Jean Marc Besse, em que ambos os autores trazem a noção de paisagem como produção cultural, sob abordagens distintas.

CAUQUELIN E BESSE: CONCEPÇÕES A RESPEITO DA NOÇÃO DE PAISAGEM

Fortemente ligada à noção de natureza, o termo paisagem por diversas vezes é confundido com o avistar de um belo conjunto de elementos do mundo natural como mares, montanhas, árvores etc. Para aqueles que não se ocupam do estudo da paisagem facilmente a entendem como natureza. Entretanto, ao mesclar tais conceitos deixamos de compreender a verdadeira origem do termo paisagem e a relação existente entre ambos.

Escrito pela filósofa francesa, Anne Cauquelin, o livro A Invenção da Paisagem (1990), tem como cerne a similaridade existente entre paisagem e natureza, visando desconstruir essa ideia "sólida" e de difícil dissociação:

> De fato, parece que a paisagem é continuamente confrontada com um essencialismo que a transforma em um dado natural. Há algo como uma crença comum em uma naturalidade da paisagem, crença bem arraigada e difícil de erradicar, mesmo sendo ela permanentemente desmentida, por inúmeras práticas. (CAUQUELIN, 2007, pág. 8)

Diante disso, como uma forma de nos apresentar a fragilidade e, ao mesmo tempo, a resistência dos valores construídos culturalmente, Cauquelin defende a paisagem como construto cultural ao considerá-la organizadora dos aspectos perceptíveis da natureza. Segundo a autora cada indivíduo possui diversas camadas de conhecimento, sendo elas constituídas de formas distintas, como uma identidade, que se forma através das experimentações e dos sentidos (tato, olfato, paladar, audição, visão), na qual a visão é, geralmente, o mais preponderante quando falamos em compreensão da paisagem. Dessa forma, a paisagem se torna responsável por organizar o modo como compreendemos o mundo a partir dos diversos estímulos a que somos submetidos, podendo ser eles pictóricos, literários, orais, culturais, etc.

Devido às contradições que o termo paisagem se submete, a autora discorre sobre a impossibilidade de determinar a origem exata do mesmo. No entanto, ao voltar-se para a pintura, Cauquelin constata que a origem da "noção de paisagem como um conjunto estruturado com regras de composição que ilustra nosso contato com a natureza" (Cauquelin, 2007, pág. 35) ocorre por volta de 1415, na Holanda, através da paisagem pictórica e juntamente com a longa elaboração das leis da perspectiva. Leis estas que proporcionaram mudanças significativas nas formas de representação gráfica, devido a criação da noção de profundidade, que permitiu a visão através de planos, educou o olhar, modificou a maneira de se ver o mundo e naturalizou a ideia de paisagem como natureza a partir da representação realista de ambientes naturais.

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim, o entendimento da paisagem transforma-se através da noção de “quadro” ou “forma”, que consistiu basicamente noo estabelecimento de um elo entre a visão e compreensão da visão. Ou seja, após o observador visualizar o que está projetado diante si, tal projeção é capturada por intermédio da percepção e posteriormente é reproduzida em um determinado campo visual que delimita o espaço, e por meio da perspectiva intensifica a compreensão daquilo que foi visto.

Dessa forma, a perspectiva torna-se a principal técnica de mediação entre o olhar e a pintura, funcionando como uma chave para o agrupamento dos elementos perceptíveis da natureza em uma imagem, a paisagem.

> [...] a questão da pintura depende disso: ela projeta diante de nós um “plano”, uma forma à qual se cola a percepção; vemos em perspectiva, vemos quadros, não vemos nem podemos ver senão de acordo com as regras artificiais estabelecidas em um momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nascem a questão da pintura e a paisagem. (CAUQUELIN, 2007, p. 78-79)

Ao se deter às formas de interpretação e representação da paisagem, Cauquelin refuta a ideia arraigada no senso comum de uma não distinção entre paisagem e natureza, para posteriormente voltar-se a pintura como uma forma de estruturação de regras que compõem e ilustram o nosso contato com a natureza.

Dessa forma, a autora assume a paisagem como organizadora dos aspectos perceptíveis da natureza, sendo ela responsável por organizar a forma como compreendemos o mundo através dos diversos estímulos a que somos submetidos. É possível, assim perguntar como represento (graficamente, verbalmente) aquilo que observo em meu cotidiano, identificando quais elementos elejo para construir a noção de paisagem da qual participo.

As questões evocam dois aspectos complementares; por um lado a paisagem é compreendida como construto cultural, assim como constatado por Cauquelin, reivindicada nas formas como vejo, represento e significo esses elementos, e, por outro lado, como ela se apresenta como dado sensível, cotidiano, podendo estar em extensão ao sítio que habito. Neste segundo aspecto, destaca-se um estranhamento fundante perante ao mundo que nos cerca. Delineia-se e valora-se o entre, entre ser e estar situado, e a inquietação que se apodera e orienta o ato de perceber.

O filósofo Jean Marc Besse em seu livro “Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia” se dispõe a estudar essa dimensão que se apresenta diante das experiências vividas através da paisagem.

Para o autor, a paisagem parte de um todo de infinitas possibilidades (grande natureza) para criação de um cenário, um recorte, onde o olhar capta o particular. Na criação desse recorte há uma valorização diante de um aspecto que elejo e significo, isso porque ao experimentar o espaço que nos circunda somos conduzidos a afirmar um conjunto distinto com particularidades e características próprias, estabelecendo, assim, sua autonomia em relação ao todo. Ainda segundo Besse, há uma violência neste ato da criação do particular, a qual constitui “a força mais íntima da experiência paisagística”. Assim, o termo paisagem originalmente significaria “a restrição do mundo visível que se abre a partir desse recorte primordial” (BESSE, 2006, pág.8). É nesse sentido que Besse afirma que, no arrebatamento violento que constitui o momento da criação da paisagem e afirmação de sua autonomia, também existe um sentimento de reivindicação do direito de pertencer ao todo do qual ela parte.

Para uma melhor compreensão desta última afirmação, em seu livro Besse, tece considerações sobre o ensaio denominado “Vapores no Céu. A Paisagem Italiana na Viagem de

ISBN 978-85-64124-60-8

Goethe", no qual contém relatos da viagem do mesmo pela Itália e da relação que ele estabelece com a pintura.

Nesse ensaio, Besse afirma que, para Goethe, a paisagem tem estrita relação com a pintura e a natureza, sendo ela descrita como a "transposição pictórica da percepção da natureza". Dessa forma, a pintura revela a natureza através do olhar do artista, não se tratando apenas da representação do ambiente natural, mas de uma harmonia entre a paisagem e a sensibilidade do mesmo. Ao retratar a natureza, a pintura não o faz de forma descritiva ou objetiva, mas imbuída de uma subjetividade afetiva podendo ter um caráter transcendente. Portanto, a paisagem torna-se o meio pelo qual o sujeito entra em harmonia com o seu interior, pois o olhar contemplativo encontra em si mesmo a repercussão daquilo que vê.

> "A paisagem italiana proporciona a harmonia possível entre o interior e o exterior, reunindo as condições da reconciliação afetiva com o eu, pela mediação do objeto contemplado". (BESSE, 2006, pág.46)

Entre as diferentes formas que Besse apresenta a experiência da paisagem e suas formas de compreensão e significação dentro da cultura trouxemos aquela que melhor demonstra uma relação que se apodera do observador perante o mundo que o cerca.

Essa dimensão caracterizada, relaciona-se diretamente com as questões apresentadas por Cauquelin, visto que ambos trazem a pintura como proposição de pensamento, porém diferentemente da autora, Besse se atém a subjetividade presente no ato imediatamente anterior a designação de paisagem, dando ênfase a fruição dessa vivência significativa que mobiliza afetos e emoções, impelindo o homem de significar.

Essas duas dimensões nos servirão de referência para pensarmos a relação sensível que se apresenta aos moradoras do conjunto Residencial Eduardo Abdelnur.

RELATO DE VIAGEM

Com saídas de meia em meia hora do centro de São Carlos, em um ponto de ônibus escondido, inicia-se o trajeto ao Residencial Eduardo Abdelnur, bairro limítrofe, situado ao sul da cidade.

Seguindo por um relevo acidentado entrecortado por uma malha urbana ortogonal são diversos os momentos que podemos ter uma vista ampla da urbanização do centro de São Carlos. Isso se torna mais perceptível nas avenidas marginais de fundo de vale que contornam a região central, levando-nos a avenidas transversais que cruzam diversos bairros. Neste percurso, é comum encontrarmos subcentros comerciais entremeados por casas térreas e sobrados, as quais vão pouco a pouco diluindo quando chegamos a cumeeira de uma nova colina. Os vazios urbanos passam então a se tornarem mais perceptíveis e ao fim de uma via, próximo a uma rotatória, abre-se um imenso vale que se perde no horizonte. Em um primeiro momento acreditamos estar no fim da cidade, mas a visão privilegiada proporcionada pelo relevo nos apresenta o espraiamento da cidade, constatado pelo grande número de casas avistadas ao longe, onde antes julgaríamos ser região de campos e plantações.

Do cume do vale é possível avistar uma dualidade entre zona rural e urbana, porém o lado direito apresenta uma maior urbanização tanto antes quanto depois do rio, enquanto no lado esquerdo, tal dualidade se apresenta de forma acentuada, com a presença de propriedades rurais antes do rio e depois, uma grande gleba até ser interrompida pelo traçado extremamente

ISBN 978-85-64124-60-8

ortogonal, definido pela tipologia uniforme das novecentas casas presentes no Residencial Eduardo Abdelnur.

O caminho realizado pelo ônibus até o conjunto habitacional é então margeado por constantes indícios de ruralidade, observável nos remanescentes de sítios e glebas, os quais vem sendo pouco a pouco desativados, engolidos pela nova configuração urbana que se avizinha. Uma configuração que se apresenta como uma extensa área residencial completamente desconectada e ilhada em relação a malha urbana e até mesmo com os bairros vizinhos.

Chegar no residencial é então percorrer ruas e mais ruas com casas absolutamente iguais, identificando uma seriação que avança indefinidamente até chegar a seu término quando se inicia as antigas marcas de ruralidade tendo ao fundo e ao alto, em uma das visuais, a cidade de São Carlos. Nas ruas uma crescente transformação vem se dando, da homogeneidade da tipologia para diferenciação proporcionada por um sem número de muros que vem sendo erguidos, demarcando novos limites de privacidade. Ao mesmo tempo, se observa a presença constante dos moradores nas ruas e calçadas, através da presença de bancos, bares, brinquedos como sinais de apropriação contínua do local.

MÉTODO DE ABORDAGEM

A questão: “Onde tem paisagem aqui?”, foi elaborada e utilizada como uma ferramenta que pretendia convidar o morador a refletir sobre a paisagem através da apreensão do espaço em que está inserido, tanto domesticamente, como no espaço ampliado.

Constatou-se na conversa com os moradores o borramento entre a noção de natureza e paisagem como indicado por Cauquelin em seu livro. Ao responder à pergunta, os moradores sempre se referiam a uma parte de gleba presente ao horizonte, identificando a paisagem como a vegetação natural, sem urbanização.

Após a realização de algumas abordagens foi possível perceber que para uma reflexão mais profunda seria necessário reformular a pergunta sem o uso do termo ”paisagem”, dessa maneira, pretendia-se a dissociação entre paisagem e natureza. A pergunta que passou a ser utilizada foi: “Onde moro aqui? ”, pois essa abordagem exige do morador um posicionamento frente ao local onde ele habita e a relação que o mesmo cria com o espaço circundante. Dessa forma, foi possível deixá-lo “livre” para refletir sobre os limites do que seria uma paisagem, procurando com isso desvinculá-lo de suas pré concepções.

Para um melhor entendimento, orientações verbais que auxiliavam os entrevistados foram dadas, sendo elas cinco escalas de sensibilização a questão da paisagem: a percepção da casa, rua, “praça”, bairro e vista.

Na escala da casa, a intenção era especular se o morador julgava possível a existência de paisagem dentro dos limites de sua residência. Enquanto na escala da rua, seria mais fácil para o morador ter uma compreensão de paisagem, devido a topografia e a composição das casas no quarteirão, porém as ruas do Residencial Eduardo Abdelnur apresentam configurações e relações distintas com o entorno circundante. Por exemplo, em uma rua onde existem casas de ambos os lados, não se contempla o horizonte, já que o olhar é restrito aos seus respectivos alinhamentos, ao mesmo tempo que nas as ruas onde existem uma ou poucas casas, é possível contemplar o espaço aberto.

Na escala das “Praças” a atenção se volta para como os moradores compreendem e se relacionam com essas áreas públicas espalhadas pelo bairro, que em sua maioria estão desqualificadas e subutilizadas. Vale ressaltar que apenas uma dessas áreas, possui grande

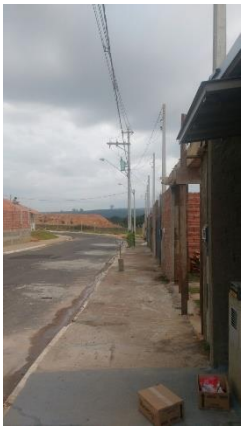
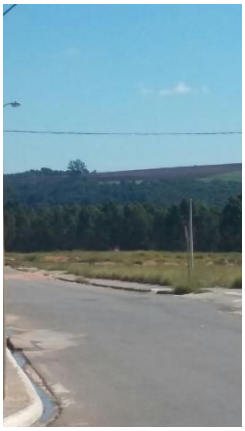
ISBN 978-85-64124-60-8

interação social, por causa de um campinho de futebol improvisado e por ser um descampado favorável para soltar pipa.

Na escala do bairro a intenção era entender como os entrevistados se relacionam com o todo e se posicionam frente às transformações que o bairro vem sofrendo, devido às modificações realizadas pelos moradores em meio a seriação dos projetos. E por último, mas não menos importante, o avistar, para compreender a percepção e a relação dos moradores diante da imensidão que os circunda, em virtude do relevo. Além de tencionar as relações, tanto visual, quanto corpórea em relação ao restante da cidade. Uma vez que é possível avistá-la de quase todos os lugares do bairro.

Essas cinco escalas de aproximação não objetivavam dirigir o entrevistado, mas apenas ampliar sua compreensão sobre a pergunta; “Onde moro aqui?”, servindo também como orientação e estímulo para realização de fotografias e coleta de relatos dos moradores. Ambas as fontes de informação foram adotadas visando amplificar o entendimento sobre a relação perceptiva que se dá no conjunto Residencial Eduardo Abdelnur, para depois serem confrontadas com a discussão teórica apresentada nesse texto.

ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS


Essas quatro primeiras imagens, foram fotos enviadas pelos moradores em resposta a pergunta: “Onde moro aqui? ”, como se observa na primeira imagem a presença da natureza se dá restrita ao vaso de flor no interior da moradia. Paisagem propriamente não há, mas sim a presença de um elemento que pode vir a compô-la. Nas duas fotos seguintes o espaço exterior é a apresentado, porém em partes. Em uma delas avistamos uma fração da linha do horizonte e um trecho do asfalto, na outra um olhar em profundidade da rua do conjunto habitacional. Ambas poderiam ser componentes de uma visão mais ampla, mas resumem-se a alguns elementos ao interior do quadro. Na última foto comparece a dramaticidade do céu, um dos elementos próprios a tradição paisagística, compreendido como o locus referencial das emoções na tradição pictórica.

Pensadas em conjunto, todas as imagens afirmam aspectos que foram identificados por Cauquelin como próprios a representação paisagística no caso, perspectiva, linha do horizonte, enquadramento, juntos comporiam uma bela paisagem, porém são frações de uma totalidade, partes de uma memória cultural a que nos referenciamos ao pensar esse modelo de ordem do visível.

ISBN 978-85-64124-60-8



Jéssica, que mora apenas com o esposo. Ao ser indagada onde havia paisagem no bairro, ela aponta para um local descampado onde tem uma árvore sozinha no horizonte e informa que toda a tarde ela senta na calçada e fica olhando aquela árvore especificamente.



Capinando o terreno público em frente à sua casa. Ao ser questionada porque fazia aquilo, Dona Maria, comentou que cresceu em uma fazenda e que amava brincar na sombra debaixo de um pé de manga, então compartilhou que plantava árvores ali, porque mesmo que não sobrevivesse para ver as árvores grandes, queria criar um ambiente agradável para as crianças brincarem e com frutos para que pudessem comer. Após ser perguntada sobre o que entendia como paisagem, e explicar as cinco escalas, ela indagou se poderia tirar uma foto do jardim.



Ao ser questionada sobre o que era paisagem, Rhayma que chegou quando terminava de conversar com sua mãe, discorre que a paisagem está ligada a natureza, portanto é importante preservar as árvores.
Quando interrogada sobre sua fotografia, ela disse que preferiu dar ênfase ao céu, porque ele estava muito bonito e se integrava bem com as árvores, formando uma bela paisagem.



Ao ser questionada se considerava sua roseira como paisagem, devido a tamanha beleza, Cristiana, respondeu que não, pois a considerava parte de seu jardim, e completou dizendo que mesmo as flores dentro de sua casa não podiam ser consideradas como paisagem, porque elas faziam parte da decoração. Então me convidou para ir no fundo de sua residência e ao colocar uma escada apoiada no muro e subir, mostrou o que considerava como paisagem.
Posteriormente também compartilhou que paisagem, é estar diante de algo amplo e aberto, como quando se vem do bairro Medeiros, que está localizado em uma cota mais alta, para o Residencial Abdelnur a noite, sendo possível ver todas as luzes presentes nos bairros de cota mais baixa.

ISBN 978-85-64124-60-8

Já nessas quatro imagens comparece os relatos dos entrevistados juntamente as fotografias realizadas na presença da pesquisadora, quando indagados sobre o que consideravam ser paisagem.

Na primeira imagem, de acordo com o relato, existe a tentativa de especificar apenas um elemento, a pequena árvore ao fundo da imagem, mas ao fotografar a moradora acaba obtendo mais informações do que o esperado, trazendo em sua imagem diversos elementos, como a rua, as casas, as pessoas, empregando, assim, significados inesperados. Dessa forma ao buscar a representação pretendida (o avistar da árvore presente no descampado), considerando também o relato, ambos expõem a harmonia, descrita por Besse, como uma interação entre o interior e o exterior, na qual o homem contempla e representa, na pintura da paisagem, o que encontra em si.

Na segunda imagem, podemos perceber a indissociação da paisagem como representante exato da natureza, por meio do relato e reiterado pela imagem, na qual a moradora realiza um enquadramento pautado na representação da beleza presente no céu. Indo de encontro às regras pictóricas de organização do quadro, apresentadas por Cauquelin como sendo a precursora do conceito paisagem como natureza.

O entendimento da terceira imagem, vem posterior as informações expostas pela entrevistada, visto que a fotografia, por si só, não apresenta necessariamente uma paisagem. Porém a noção paisagística narrada, está diretamente ligada à memória de infância compartilhada. A partir disso, a moradora representa o que elege, significa e anseia que se torne, paisagem. Mesclando, assim, as abordagens de Besse e Cauquelin em relação a criação da mesma, porém, dando ênfase a Cauquelin, ao trazer em seu relato o conceito de paisagem como um construto cultural.

Na terceira e quarta fotografia, o processo de entendimento da paisagem, por parte das entrevistadas, se deu de forma inversa, visto que para a realização da terceira imagem, foi apresentada as cinco escalas de reflexão da paisagem, enquanto no relato da quarta fotografia, a moradora cita algumas dessas escalas espontaneamente, apenas ao ser questionada sobre o que considera ser como paisagem.

Dessa forma, a percepção de paisagem, por parte da quarta entrevistada, se apresenta fortemente através do avistar de elementos, que na foto realizada pela mesma, é representada pela natureza, mas como complementado por ela, poderia ser o avistar dos bairros no período da noite, caracterizado pelas diversas luzes a se perder de vista no horizonte.

Besse, é o autor que se atém tanto a fruição quanto a experienciação presente no ato de avistar a paisagem, ato esse que é reivindicado pela moradora no momento em que sobe os degraus da escada, para mostrar a paisagem por ela já contemplada.

As quatro fotos e relatos aqui apresentados, trazem abordagens distintas dos moradores frente a paisagem, sendo por vezes, o relato o momento esclarecedor para a análise das fotografias, diante disso, ao efetuar tal intersecção foi possível analisar cada imagem, sendo, portanto, guiado pelo aporte teórico recebido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho a questão da paisagem foi explorada tanto em sua dimensão teórica, quanto em campo, apresentando como orientação de análise as questões suscitadas pelas fotografias e entrevistas realizadas no Residencial Eduardo Abdelnur, bairro periférico situado ao sul de São Carlos e implementado pelo PMCMV. Para isto, tomou-se como referência a

ISBN 978-85-64124-60-8

relação experimentada na localidade do contraste entre o olhar proximal, próprio aos limites extremamente restritos das residências, e o olhar alargado aberto os campos, colinas e cidade que se avistam ao redor da unidade habitacional, suscitando questões relacionadas a oposição entre domesticidade, espaço público e paisagem.

Essa percepção inicial ao ser confrontada com os aportes teóricos e entrevistas realizadas, trouxeram aspectos inesperados em direção a dois dos textos teóricos trabalhados: o da persistência do construto cultural que reconhecemos ao tratar, inquerir e pensar sobre a paisagem e a força de evocação e estranhamento que estabelecemos diante de um espaço "natural", mesmo quando este já se tornou algo habitual.

Na primeira série, todas as imagens, apresentam aspectos próprios a representação paisagística (linha do horizonte, perspectiva, etc), como apontado por Cauquelin, além disso, foi possível observar que a representação de cada indivíduo sobre o que julga ser paisagem, por particular e intimista que seja, compõem-se de estilhaços de imagens culturalmente construídas sobre o que entendemos ser paisagem.

Na segunda série, considerando as entrevistas realizadas em confronto com as fotografias observou-se a dimensão da experiência da paisagem, discutida por Besse. Dessa forma, cada indivíduo, ao apresentar suas vivências significativas mobilizam afetos e emoções, significando assim, a representação realizada do ambiente que os circundam, mesmo quando a experimentação do local se torna corriqueira a paisagem não deixa de ser a força mais íntima da experiência paisagística.

Assim sendo, este trabalho conseguiu contribui para a amplificação do entendimento de paisagem, por parte da pesquisadora, além de confrontar, os moradores sobre a percepção do local que os circunda, através das entrevistas. Ademais, as saídas a campo, levaram a compreensão das diferentes dinâmicas que se apresentam no bairro, tanto relacionadas às concepções de projeto através do Programa Minha Casa Minha Vida, quanto às relações internas ao conjunto, conseguidas a partir de conexões estabelecidas com os moradores.

REFERÊNCIAS

COSTA, L. B. **Saturninos: fotografias**. Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (online), v. 22, p. 145-145, 2015.

BESSE, Jean Marc**. O gosto do mundo: Exercícios da paisagem**. Tradução Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BESSE, Jean Marc. **Ver a terra: seis ensaios, sobre a paisagem e a geografia**. Tradução Vladimir Bertalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COSTA, Luciano Bernardino da. **Regiões periféricas: Fotografia como investigação e pensamento sobre a paisagem e a representação**. Projeto de pesquisa submetido em sistema online para o Programa Unificado de Bolsas de Estudo (PUB) da Universidade de São Paulo (USP).

Código 2243. São Carlos, 2016.13p. Disponível em:

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/beneficioBolsaUnificadaListar?codmnu=6684>. Acesso em: 22 de agosto de 2016.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Viagem à Itália 1786-1788**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 472 p.

ISBN 978-85-64124-60-8

RUFINO, Maria Beatriz Cruz. **Um olhar sobre a produção do PMCMV a partir de eixos analíticos**. In: AMORE, Caio Santo (Org.); SHIMBO, Lúcia Zanin (Org.);

RUFINO, Maria Beatriz Cruz (Org.). **Minha casa... e a cidade? Avaliação do Programa Minha Casa Minha Vida em seis Estados brasileiros**. p. 51-70. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2015.

CALVINO, Ítalo. **Marcovaldo ou As estações na cidade**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 143 p.

SMITHSON, Robert. **Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey**. Trad. A. Farias. In: Espaços & Debates, v.23, n.43-44, p.123-128. São Paulo, jan. /dez.2003.

WENDERS, Wim. **A paisagem urbana.** Trad. Maurício Santana Dias. In: Revista do Patrimônio histórico e artístico nacional, n.23, p.180-189. Rio de Janeiro: IPHAN,1994.

ROSA, Thaís Troncon. **Cidades outras: moradia e mediações em trajetórias urbanas liminares**. SÃO CARLOS: 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

O FINO RAP DE ATHALYBA-MAN. A INSERÇÃO SOCIAL DO PERIFÉRICO ATRAVÉS DO MERCADO DE MÚSICA POPULAR.

Guilherme BOTELHO (IEB – USP)
E-mail: guibotelho@ymail.com

RESUMO

Nos últimos dezoito anos, observa-se uma abertura 'generosa' de espaços para cantores e cantoras de Rap e Funk nos grandes meios de comunicação em massa. Percebe-se, também, conforme essas culturas musicais extrapolaram os limites de circulação do seu lugar de origem, a periferia, um aumento do interesse de jovens e intelectuais oriundos da classe média. Principalmente depois do fenômeno gradativo de projeção dos Racionais MC's, ocorrido nos últimos vinte anos. Quais interesses, conflitos e perspectivas estão em jogo nessa movimentação?
A introdução do Rap no mercado hegemônico significou tentativa de alteração em seu traço estilístico, assim como de suas intenções sociais para se tornar palatável a um público mais amplo. O produtor, que é o responsável por adequar o produto para uma demanda definida, quando não próximo dessa cultura musical, vai tensionar a originalidade artística das e dos DJs e o textual das e dos MC, que passam a ser Rappers.
Analisando a originalidade artística de Athalyba-Man, um dos primeiros artistas de Rap nacional a assinar contrato com gravadora multinacional, o referente trabalho busca fomentar o debate sobre a introdução da cultura musical Rap no mercado fonográfico hegemônico.

***PALAVRAS CHAVES**: RAP, HIP HOP, INDÚSTRIA FONOGRÁFICA, ATHALYBA E A FIRMA.*

A cultura Hip Hop foi exposta aos paulistanos através de discos, revistas, videoclipes e filmes, durante a primeira metade da década de 1980. Os meios de divulgação foram mídias impressas, bailes blacks, lojas de discos, rádios e redes televisivas, que através dos programas populares de auditório promoviam concursos com o mais novo estilo de dança, o "delírio corporal do momento"90. Ou seja, um produto que chegou aos espectadores através da indústria cultural como mais uma novidade no processo de mundialização da cultura-mercadoria91.

Dentre tantos, tornaram-se referências os seguintes filmes: Wild Style, Break Dance e Beat Street (em tradução livre da Globo Filmes: A Loucura do Ritmo). Nos longas-metragens supracitados, o objetivo das personagens é colocar suas artes em evidência e o desfecho é o palco. Ou seja, há um processo de integração de artistas periféricos ao sistema hegemônico de produção, circulação e consumo de bens simbólicos.

90 Cf. Revista Dance o Break. São Paulo: Editora Três, 1984. v. 1. p. 5.

91 Sobre indústria cultural e circulação global da cultura-mercadoria, apoio-me nos conceitos apresentados e trabalhados por Márcia Tosta Dias; que retoma à argumentação de Adorno e Horkheimer para apontar que dirigentes e empresários atentos ao tempo livre e não livre dos trabalhadores, promoveram a comercialização da diversão. Tal ato consistiu em transformar as culturas produzidas por artistas em um produto de alcance das massas, padronizado e com intuito de atender as necessidades ligadas ao lazer e/ou diversão, em tempo livre do trabalho. Assim, se tem mais uma vertente das atividades comerciais humanas: a indústria cultural. Ver: DIAS, Marcia Tosta. 'A atualidade do conceito de indústria cultural.' In: Os Donos da voz. Indústria fonográfica Brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2000. pp. 29-30.

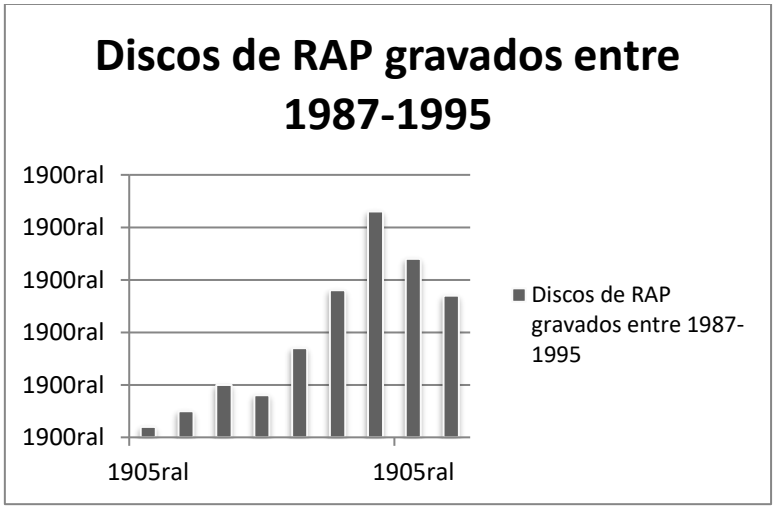
ISBN 978-85-64124-60-8

A recepção dessas películas, por muitas e muitos periféricos paulistanos, resultou em alto processo de assimilação estética das personagens. Soma-se a uma identidade negra, de orientação afro-americana, a possibilidade de execução artística mirando uma inserção no mercado cultural. Considerando os filmes serem produtos da indústria cultural estadunidense, pode-se compreender um pouco da conexão entre as danças urbanas, a música Rap e o grafite; ou seja, o que seriam a artes da cultura Hip Hop e onde os artistas pretendiam chegar com seus trabalhos.

Incorporado o conteúdo, os espectadores, na maioria jovens negras e negros, mestiças e mestiços das periferias da cidade, assumem nova identidade: B.girl, B.boy , MC, DJ e/ou Grafiteira/Grafiteiro. Passados três decênios dessa iniciativa direciono atenções para a atividade artística que as primeiras e os primeiros Hip Hopers de São Paulo desenvolveram, entre 1987 e 1995, após assimilarem as linguagens supracitadas. Nota-se engajamento em pról da promoção de cidadania e um projeto de inserção no mercado cultural, exposto através de uma estética específica, que considero ser a originalidade artística.

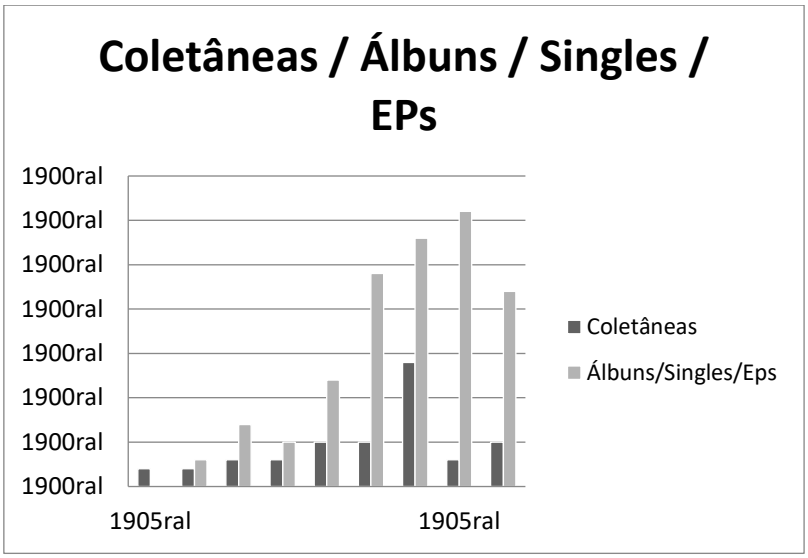
Frente às múltiplas manifestações artísticas que compõem a cultura Hip Hop proponho uma delimitação no campo musical, o Rap, que se popularizou a partir da década de 1990, com foco em São Paulo. Como linguagem musical, o Rap produzido pela primeira geração, ou em termos internos a primeira escola do Hip Hop (entre a década de 1980 e o final da década de 1990), possui algumas características. Basicamente é constituído de três células rítmicas estáveis: bumbo (kick), caixa (snare) e chimbal (hi hat closed/open), que em conjunto formam a base, o beat, na qual se encaixam arranjos tocados ou sampleados, efeitos e a voz. A composição parte da técnica do 'bum clap' em oito tempos, em que o bumbo (Bum) tem acentuação nos 1º e 3º tempos e a caixa (Clap) nos 2º e 4º tempos. As rimas frequentemente se encaixam na cabeça do primeiro tempo de cada compasso quaternário. O rimar em cima da batida exige uma fluência eloquente, o denominado flow, ou simplesmente Levada.

De 1987 a 1995 foram produzidos 174 discos de Rap Nacional92, distribuidos entre álbuns, singles, EPs e coletâneas por 46 gravadoras listadas abaixo, por número de discos lançados e localização:



92 Dados coletados em: DJ RIC BASS. História do Rap Nacional contada por 421 capas de discos. Cf.: www.youtube.com/watch?v=wF64ZbXPwyE. Acesso em: 06/06/2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

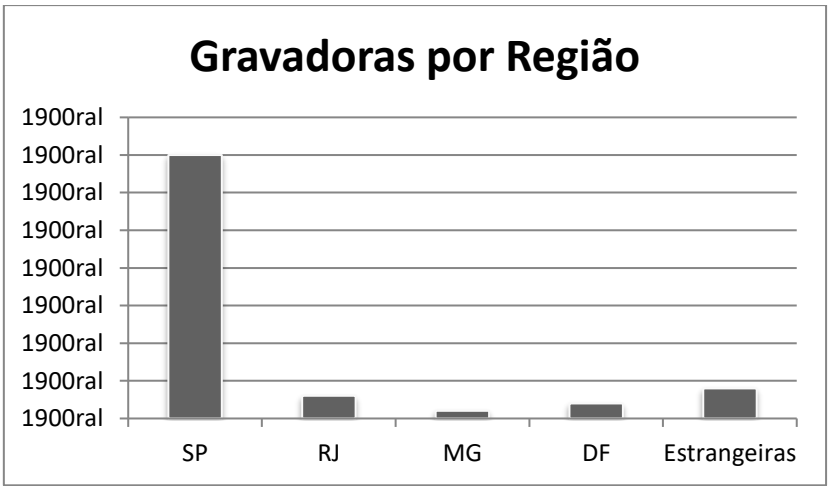


TNT Records	28	SP
Kaskata's Records	22	SP
Zimbabwe Records	14	SP
Rythm and Blues	12	SP
Discovery	10	DF
Independentes/ sem selo	7	-
Sony	7	JPN
MA Record's	6	SP
Chic Show	5	SP
Eldorado	5	SP
Black Mad	3	SP
Concorde Record's	3	SP
Radical Record's	3	RJ
Fat Record's	3	SP
RGE	3	SP
Tok Record's	2	SP
Paradoxx	2	SP
Brava Gente	2	SP
Só Balanço	2	DF
Nosso Som Produções Artísticas e Fonográficas	2	SP
Continental	2	SP
CBS	2	EUA
Star Records	2	SP
Hot Line	2	SP
Footloose Record's	2	SP
Status Center	1	SP
Som Disc	1	SP
Estúdio Cia. Do Som	1	SP
Atração Fonográfica	1	SP
Albatroz Produções	1	SP
Spotligth Records	1	RJ

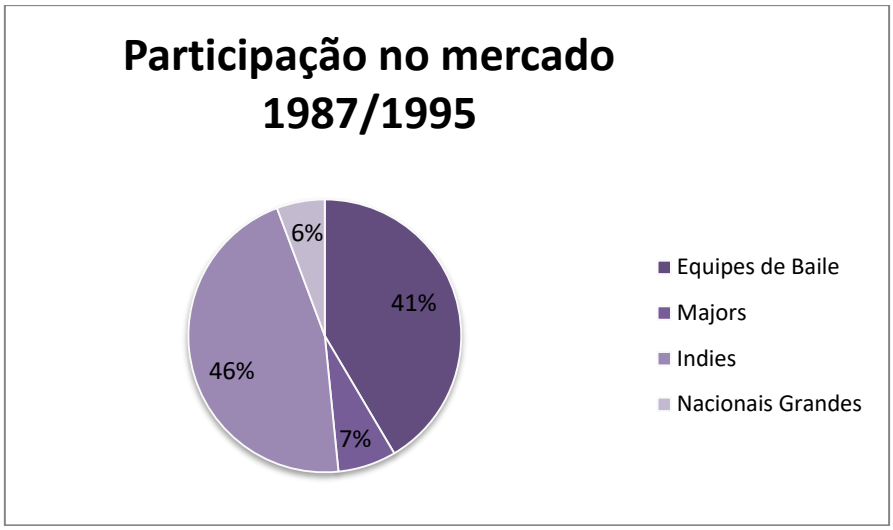
ISBN 978-85-64124-60-8

Esfinge Produções e Com. De Discos e Fitas	1	SP
EMI	1	UK
Warner	1	EUA
Simão Discos	1	SP
BMG	1	GER
Fonosom Musical Discos	1	SP
Five Star	1	SP
JWC Discos	1	SP
BW Edições e Gravações	1	SP
Niggaz 9	1	SP
Cash Box	1	RJ
GP Records	1	SP
DJ Kings	1	BH
RM Produções	1	SP
Atelier Studio	1	SP
Music X Record's	1	SP

Conforme se nota, São Paulo concentrou o maior número de gravadoras. E as independentes, em conjunto, detinham mais de 80% de participação no mercado, comparadas às grandes nacionais e as majors, por números de produtos lançados, não por vendas:

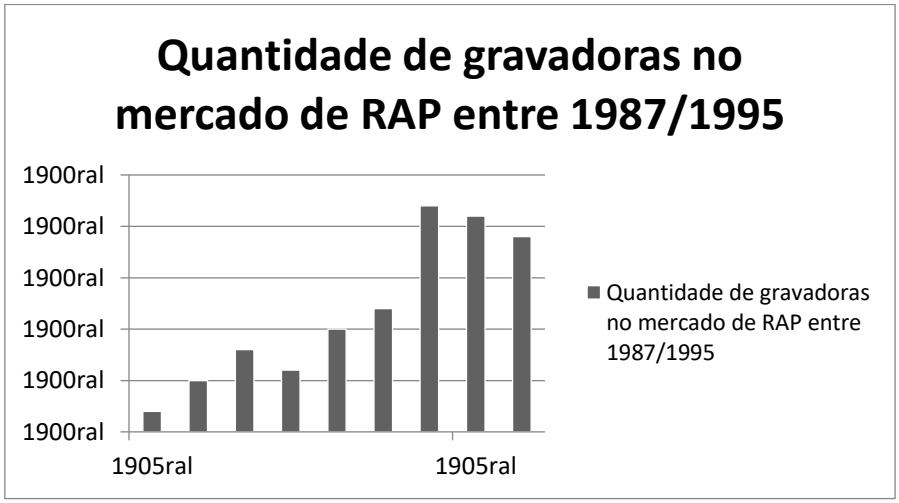


ISBN 978-85-64124-60-8



Das gravadoras independentes, as cinco principais equipes de sonorização de bailes em São Paulo (Kaskata's; Black Mad; TNT; Chic Show e Zimbabwe) detinham juntas 41% da produção no período. As grandes nacionais (RGE, Eldorado, Continental, Paradoxx) 6% e as majors (BMG, Sony, Waner, CBS, EMI) ficaram com 7%.

Em 1993, tem-se o ápice de investimento no gênero, posto o número de gravadaoras presentes no mercado. No ano seguinte, o Rap representou 10% na lista dos 50 discos mais vendidos. Aliás, com exceção de 1990, em todos os anos da década, dentro da cobertura da pesquisa, o gênero Rap aparece entre os 50 discos mais vendidos no eixo Rio-São Paulo, conforme dados apresentados por Eduardo Vicente93.



O grande número de gravadoras de pequeno porte disponibilizou uma diversidade de artistas e possibilitou uma liberdade criativa. Entre tantas, uma das vantagens das gravadoras de equipes de som foi poder contar com um aparelho de divulgação independente, porém limitado, o baile e as rádios. As equipes Chic Show e Zimbabwe, por exemplo, tinham espaço na

93 VICENTE, EDUARDO. DA VITROLA AO IPOD: UMA HISTÓRIA DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL. SÃO PAULO: ALAMEDA, 2014. PP. 204-205

ISBN 978-85-64124-60-8

rádio Bandeirantes.94 O público consumia o evento e os produtos fonográficos das equipes. Isso seria o suficiente para falar em um 'sistema fonográfico negro paulistano'?95 Calcado em em mercado regional, com recorte étnico?

Durante processo de produção do documentário Nos Tempos da São Bento um ponto me chamou atenção. Em meio às entrevistas, o depoimento de DJs e MCs sobre a relação entre os artistas de Rap com profissionais da indústria fonográfica, no final dos anos 1980, traz à tona as reais intenções e o conflito para adentrar e se estabelecer no mercado de música popular-comercial. Isso se reflete na forma do Rap que chega à e ao ouvinte. Existe uma negociação, no que concerne aos interesses que o produto final representa para as e os agentes produtores.

Rastreando a construção da originalidade artística na forma da música, voltei atenções à trajetória artística de Marco Antônio Carneiro (Athalyba-Man), um dos primeiros artistas de Rap paulistano a assinar com uma gravadora de grande porte e multinacional. Filho do mestre-de-obra, Valdemar Carneiro e da cantora e lavadeira Catharina Aparecida Carneiro, nasceu aos aos 2 de agosto de 1963 e conheceu a música Rap nos anos 1980, através de bailes blacks e em contato com amigos. Começou a cantar no final de 1987, e teve curta carreira artística, de 1988 a 1995, dividida em dois momentos: a) junto ao coletivo Região Abissal, com qual lançou dois discos (1988 e 1990); b) em carreira solo com dois trabalhos (participação numa coletânea em 1993 e o disco com A Firma em 1994). Posterior a isso, teve poucas participações em eventos e músicas regravadas por outros intérpretes amigos96. Na composição textual e sonora da sua principal peça musical, "Política", encontram-se os elementos primordiais para compreensão da inserção dessa arte no mercado cultural.

O disco Athalyba e A Firma97, lançado em 1994, sintetiza e acumula em suas faixas o conflito supramencionado. Conforme Marco Antonio Carneiro, o Athalyba-Man, se aproxima do mercado hegemônico, seu 'eu lírico' se transforma. Da gravadora Continental (1988), passando pela Zimbabwe (1993), para se tornar um artista de gravadora major (1994), tem-se um percurso. Ao trilhar esse caminho, nota-se gradativas alterações na originalidade artística. Sua arte se dividida entre se auto afirmar, enquanto sujeito no mundo que o cerca, e atingir público de bailes blacks, festeiros em geral e consumidores de música de protesto, num momento oportuno da política nacional, a transição da gestão de Fernando Collor para o governo FHC.

Se há uma originalidade artística que revela tendência em sua arte, a partir do momento que Athalyba-Man e seus colegas (DJ Kri e Grandmaster Duda) assinam com uma gravadora major, nota-se um processo de alteração no produto. Pode-se entender que essa transformação foi marcada pela aceitação de agentes especialistas do aparelho produtivo, ligados ao mercado hegemônico de música popular, na construção musical. O que mudou? Como se deu essa negociação de interesses? Qual o resultado?

***

Na coluna "Acontecendo", edição número 4 da revista Pode Crê!, publicada no ano de 1994, assim se lê:

> "Com base de James Brown ('Papa Dont Take No Mess'), a música "Política" é o trabalho principal do Ataliba e a Firma (S.I.C), que acabou de assinar contrato

94 BARBOSA, MÁRCIO; RIBEIRO, ESMERALDA (ORGS.). BAILES: SOUL, SAMBA-ROCK, HIP HOP E IIDENTIDADES EM SÃO PAULO. SÃO PAULO: QUILOMBHOJE LITERATURA, 2007. P. 191.

95 TERMO READAPTADO DA CONCEPÇÃO APRESENTADA POR JOSÉ CARLOS GOMES, QUE FALA EM SISTEMA FONOGRÁFICO BLACK PAULISTANO. CF. SILVA, JOSÉ CARLOS GOMES DA. RAP NA CIDADE DE SÃO PAULO: MÚSICA, ETNICIDADE E EXPERIÊNCIA URBANA. CAMPINAS: 1998. TESE DE DOUTORADO. DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNICAMP.

96 CF. A FIRMA. "FICAR DI MAU" (ATHALYBA-MAN). IN: _____, A FIRMA RECONHECIDA/REGISTRADA. SÃO PAULO: ZIMBABWE, 2000. CD, FAIXA 16.

97 CF. ATHALYBA E A FIRMA. ATHALYBA E A FIRMA. SÃO PAULO: BMG ARIOLA, 1994. LP.

ISBN 978-85-64124-60-8

> com a BMG Ariola para três anos e três LPs. Produção do Barriga e previsão de lançamento para este ano... trabalho novo nas lojas...
> (...) um toque... É hora de se investir e correr atrás do Rap nacional. As portas das gravadoras e meios de comunicações estão se abrindo... É claro que alguns vão querer derrubar essas portas à força, outros até comprarão as chaves... E alguns nem ao menos acharão as portas... Mas o segredo da fechadura é o trabalho, credibilidade e sem dúvida o mínimo de talento... Aí é só rezar pra dar certo... Valeu, tchau!" [98]

Quando essas notas foram divulgadas, o disco já estava pronto para circular, todo o processo de gravação durou um semestre. Mas, antes disso, no ano anterior (1993), Marco Antonio Carneiro ganhou da empresa, em que trabalhava, uma passagem para Miami, nos Estados Unidos. Próximo à data de retorno para o Brasil comprou uma fita cassete single com "You Don't Have To Worry"99, produção de DJ Eddie F (Edward Ferrel) e interpretação de Mary J. Blige. A instrumental é marcada pelo looping de sample da música "Papa Don't Take No Mess"100, de James Brown. Outro artista que entra nessa história é Q-Tip, novaiorquino e cantor do grupo A Tribe Called Quest. Athalyba-Man é fã declarado do flow desse MC, o qual uma das técnicas é acentuar a tônica da última palavra dos versos, ouve-se "Can I Kick It?"101 Atento a essa forma de canto, Athalyba buscou uma palavra em que a pronúncia se aproximasse na acentuação. A proparoxítona "política" foi a primeira que lhe veio a mente102. Em cima da intrumental de Mary J. Blige, ele compôs a música que o levou a assinar contrato com uma multinacional.

Nos shows realizados com a equipe de sonorização de bailes Zimbabwe, a peça musical "Política"103 já fazia parte do repertório. Por conta disso o artista acabou gravando uma fita demo, que ficou nas mãos de seu amigo DJ Kri, até chegar a um produtor que caçava talentos.

> "...O Cri Cri e o Grandmaster Duda estavam no Atelier, fazendo umas produções lá. E eu tinha dado essa fita para o Cri Cri. Aí nesse dia vistou um cara lá da Plug, que é da BMG, ouviu a música e gostou. Os caras lá me avisaram e aí a gente acabou montando o grupo. Na verdade, ao redor da música."[104]

Através do selo Plug, voltado para o mercado Pop/Rock nacional, a BMG-Ariola colocou no mercado o disco Athalyba e A Firma em LP, CD e Cassete. O lançamento foi em 1994 e o trabalho de divulgação seguiu pelo ano seguinte. Na ficha técnica do álbum, notam-se nomes de relevância no mercado da música. Um deles é Sergio Carvalho, que assina a direção artística e possui longa ficha de trabalho, mas focada na MPB. Carvalho é ex-produtor da Polygram e trabalhou na Rede Globo; labutou com a Cor do Som e dirigiu dois musicais de Chico

98 Cf. Revista Pode Crê! São Paulo: Instituto Geledés, 1994. Edição nº 4. p. 9.
99 Cf. MARY J. BLIGE. "You Don't Have To Worry" (Kenny "G-Love" Greene). In: You Don't Have To Worry. EUA: MCA Records, 1993. Single 12" Cassete, faixa 1. Lado A.
100 Cf. JAMES BROWN. "Papa Don't Take No Mess" (Fred Wesley, James Brown, Jhon Starks). In: Hell. EUA: Polydor, 1974. LP Duplo, faixa 1. Lado D.
101 Cf. A TRIBE CALLED QUEST. "Can I Kick It?" (L. Reed). In: People's Instinctive Travvels And Paths Of Rhythm. EUA: Jive, 1990. LP, faixa 2. Lado B.
102 Entrevista realizada aos 25/02/2017.
103 Cf. ATHALYBA E A FIRMA. "Política" (Athalyba-Man). In:_____. São Paulo: Plug/BMG, 1994. LP, faixa 1, lado A.
104 Idem.

ISBN 978-85-64124-60-8

Buarque105. Na função de diretor da gravadora, sequer conheceu os artistas do disco, tampouco cita-os no curriculum.

Maurício Valladares, à frente do selo Plug, fez a coordenação artística. Fernando Camargo coordenou a produção; Maysa Chebabi coordenou a seleção de repertório. Mas quem colocou a mão na massa foi Reinaldo Barriga, compositor e músico106. Barriga foi o produtor contratado para trabalhar o disco junto aos artistas, nas gravações, tocou guitarra, violão e fez voz. A ele soma-se o músico de estúdio e palco, Bozo Barreti, que trabalhou com a Banda Capital Inicial. Barreti programou sampler, tocou synth e Minimoog nos arranjos. Newton Carneiro fez o solo de Minimoog na gravação de "Camisa de Venus"107. Dagô Miranda, Clau de Luca e Patrícia participaram dos vocais, preenchendo refrões, fazendo coro. DJ Luciano é o participante que fez alguns scratchs. A concepção sonora fica por conta dos DJs Kri e Grandmaster Duda, que formavam A Firma. Ambos com experiência em circuitos de bailes blacks em São Paulo e exímios conhecedores de Black Music. Coube a Grandmaster Duda: a interpretação das músicas "Feminina"108 e "Fim de Tarde (Perdi Você)"109; a mixagem das vozes, alguns scratchs e a construção da versão remix da música "Política"110. As bases foram gravadas no Estúdio Vice Versa, as vozes e a pós-produção foram no estúdio Mosh.

Pela concepção dos artistas, Athalyba-Man, DJ Kri e Grandmaster Duda, o disco é mais um tijolo na parede da Black Music moderna. Assim está escrito no encarte:

> "As músicas deste disco foram concebidas de acordo com a nossa vivência nas noites de bailes blacks e seguindo infuências de diversos artistas da *Black Music*, dentre os quais se destacam: James Brown, Chic, Jocelyn Brown, Run DMC, Who Am I, Leader of New School, Living Colour, X Cape, Yagg Fu-Front, Illegal, Duque Dee, Black Moon, R Kelly, Heavy D and The Boys, Ice Cube, Def Jef, Gangstar, Janet Jackson, Big Daddy Kane, J.V.C. Force, Me Phime, Shabba Ranks, S.W.V, Tom Browne, Parliament, Jorge Bem Jor, Tim Maia, Isaac Hayes, Barry White, Funkadelic, Roger (Zapp), Bezerra da Silva, Zeca Pagodinho, Originais do Samba, enfim, todos da velha como da nova geração que batalharam pelo sucesso da "*Black Music*".
> Obrigado, Athalyba e A Firma"[111]

No LP a distribuiução do repertório está assim:

LADO A	LADO B

105 INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS EM: HTTP://WWW.DICIONARIOMPB.COM.BR/SERGIO-CARVALHO/DADOS-ARTISTICOS. ACESSO EM 29/09/2014.

106 INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS EM: HTTP://WWW.DICIONARIOMPB.COM.BR/REINALDO-BARRIGA/DADOS-ARTISTICOS. ACESSO EM 29/09/2014.

107 CF. ATHALYBA E A FIRMA. "CAMISA DE VÊNUS" (ATHALYBA-MAN). IN:_____, SÃO PAULO: PLUG/BMG, 1994. LP, FAIXA 2. LADO B.

108 CF. ATHALYBA E A FIRMA. "FEMININA" (ATHALYBA-MAN). IN:_____, SÃO PAULO: PLUG/BMG, 1994. LP, FAIXA 5. LADO A.

109 CF. ATHALYBA E A FIRMA. "FIM DE TARDE (PERDI VOCÊ)" (ATHALYBA-MAN). IN:_____, SÃO PAULO: PLUG/BMG, 1994. LP, FAIXA 2. LADO B

110 CF. ATHALYBA E A FIRMA. "POLÍTICA (GUETO MIX)" (ATHALYBA-MAN). IN:_____, SÃO PAULO: PLUG/BMG, 1994. CD, FAIXA 12.

111 ENCARTE DO DISCO ATHALYBA E A FIRMA.

ISBN 978-85-64124-60-8

Política	Pura
Dinheiro	Camisa de Vênus
Salve o Rei (Superstar)	Não Parem o *Scratch*
Flores	Fim de Tarde (Perdi Você)
Feminina	Sujou

O Compact Disc tem duas faixas a mais, a versão remix de "Política" e uma regravação de "Profissão Ladrão (Sistemão II)"112. A presença da versão remix faz parte de uma intenção mercadológica para garantir sobrevida à música de trabalho. O bônus é uma estratégia que incentiva o consumo do CD. À época, uma mídia não muito usual para o público de Rap, consumidores preferencialmente de LPs e cassetes.

Na análise auditiva do disco, nota-se que a presença dos músicos de estúdio é marcante. Compreende-se o resultado sonoro da obra como a síntese de um esforço, musical e comercial, que visava colocar a composição timbrística experimental dentro de um tutorial. Para tal, foi necessário realocar o Rap, tirando-o da concepção de cultura musical, colocando-o na condição de gênero. A composição de seu traço estilístico deixa de ser pensada para a cerimônia, para ser mais abrangente. A sonoridade organizada dentro da chave de composição notada é perceptível pela forma dos arranjos com notas estabilizadas. Ouve-se: harmonias e melodias na mesma escala; na parte rítimica, isorritimia com sequências de kicks dentro de um compasso acompanhando a frase de contra-baixo sintético; uso mínimo de samplers de instrumentos. Ruídos artísticos (de scratchs a um simples arranhão de agulha no disco), fazendo transição entre arranjos de forma bem marcada, e/ou como células rítmicas na estrutura do beat. No texto, um traço marcante é a desocupação de termos que evidenciavam a escrita de Athalyba dentro do trilho conceitual, apresentado no disco anterior, de 1990, junto com o Região Abissal. Ao mesmo tempo, sua palavra ganha mais ritmo e pleno desenvolvimento de flow.

Para Athalyba-Man, sua primeira composição,"Sistemão"113, foi mais impactante em 1988, do que "Política" em 1994114. Em entrevista, revelou que a música citada surgiu por conta da força de pronúncia da palavra. Sua intenção foi desenvolver um modo de fala. Nesse sentido, a escolha de proparoxítonas para fechar todos os versos (com exceção dos oito últimos115), acentuadas precisamente no primeiro rif de guitarra do sample, além de marcar fortemente o discurso, coloca seu flow dentro de uma sequência rítmica em perpetuum mobile. Antes de formular o sentido do que está sendo dito, a busca foi pela rima. O autor procurou verbetes pelo dicionário que pudessem combinar na tônica. Por isso, a e o ouvinte se deparam com um vocabulário nada comum à tendência do período, no qual o papo tinha ser reto, objetivo. Cito aqui algumas expressões presentes no texto: "lúdrica", "umbrícola", "fúlgida", "publícola". Sua tônica fica salientada no kick, normalmente na cabeça do primeiro tempo do compasso quaternário.

112 Cf. ATHALYBA E A FIRMA. "Profissão Ladrão (Sistemão II)" (Athalyba-Man). In:_____, São Paulo: Plug/BMG, 1994. CD, faixa 11.

113 Sua primeira composição gravada junto ao coletivo Região Abissal, em 1988. Cf. REGIÃO ABISSAL. "Sistemão" (Athalyba). In: Hip Rap Hop. São Paulo: Continental, 1988. LP. Faixa 2, lado A.

114 Entrevista realizada aos 25/02/2017.

115 Mesmo não sendo proparoxítonas, as palavras que fecham os oito últimos versos são pronunciadas com deslocamento de sua tônica, ou seja, acabam sendo pronunciadas como proparoxítonas. A essa observação devo créditos a Walter Garcia, em nossas trocas de informação durante orientação.

ISBN 978-85-64124-60-8

Polìtica	**Nossa vida mais**	**e mais**	**ficando**	**Crítica...**
1	2	3	4	**1**

Do exercício de escuta, começo apontando as células que compõem o beat da versão de estúdio. Ouve-se kick, sub-bass, snare com reverb, hi hat closed e cymbal. Um Baby Scratch, junto ao ruído de uma agulha se deslocando rapidamente entre os sulcos de um LP, formam um dos pontos de marcação na transição de um arranjo a outro. Esquematizando, a estrutura dos arranjos na composição da instrumental tem essa forma:

- INTRODUÇÃO
- ARRANJO A
- _____ B
- _____ C
- _____ B
- PONTE
- _____ B
- _____ C

Na introdução, ouve-se um attack de Synth Bass, mas a frase que forma o compasso só se inicia junto ao kick na "The One" e dialoga com uma escala harmônica ressonante em Mi bemol maior com sétima (#EbmMaj7), Fá maior com sexta (#F6) e Sol maior (#G). Um ruído marca a passagem para a parte A; o som ganha opulência, se faz mais presente. Acompanhando a frase de Synth Bass, rifs de guitarra. Passa-se dois compassos dobrados e uma sequência de snares marca a transição para a parte B. O preenchimento harmônico em Mi bemol com sétima sai de cena e a frase de Synth Bass muda; processada algumas oitavas abaixo, ouve-se somente uma frequência baixa ininterrupta. O corpo vocal entra na composição; junto a ele um sampler de guitarra no lado direito (R) do estéreo e rifs dedilhados de violão em Sol maior (#G) e Ré Maior (#D). Antes do término do compasso, escuta-se um sinal de fundo sintético Bass + Lead116. Uma sequência de attack do sample de guitarra e outra de snares marcam a transição para a parte C; entra o refrão. Nesse arranjo, soma-se ao fundo sintético um harmônico. Também há presença de frases curtas dedilhadas em violão, um coro feminino com a expressão "espero que melhore" e a voz de Grandmaster Duda em talk over, no canal direito do estéreo (R), com os dizeres "Só mentiras, falcatruas sem inquérito". Conta-se quatro compassos e o sampler de guitarra aparece novamente, marcando a transição para o retorno da parte B. Na última tônica do verso que fecha a estrofe, o sub-bass marca a passagem para a ponte, reiteração da introdução. Percebe-se que efeitos e ruídos anunciam a retomada do refrão, que se repete até o silenciamento pleno no fade out.

Na versão Remix, os arranjos e colagens feitos por Grandmaster Duda dão mais vigor performático ao texto. Há momentos em que, dentro de uma estrofe, têm-se três combinações diferentes, conforme se pode observar nessa estruturação:

116 TIMBRE DE NÚMERO 88 NA LISTA GENERAL MIDI ORIGINAL.

ISBN 978-85-64124-60-8

- INTRODUÇÃO
- ARRANJO A
- _____ B
- _____ C
- _____ D
- _____ A
- _____ C
- _____ E
- _____ A
- PONTE
- _____ A
- _____ C

O modo de composição timbrística de Grandmaster Duda segue a dinâmica de muitos DJs do período, inclusive, do citado DJ Cuca. O beat é corrido, quase sem pausas, as amostras se sobressaem, o scratch é mais presente e o produto sonoro final afirma o texto. A distinção entre os arranjos se dá pela colagem de loopings sampleados.

A sonoridade que chama o primeiro attack do beat é um Baby Scratch, que prosegue antecedendo os samplers que compõem a introdução. São colagens de três expressões que direcionam a atenção da e do ouvinte. Pede-se atenção ("ouçam"), pois o cantor vai falar ("eu tenho algo a dizer") em nome do povo, sua voz representa todas e todos ("A Voz do Brasil"). Ao final da execução de um Flare Scratch, tem-se uma sequência de snares, que marca passagem para a parte A, na qual entra em ação o principal corpo vocal. Conta-se dezesseis versos, entra o arranjo B. A transição para o refrão, parte C, é sinalizada pelo efeito de um disco girando para trás. Com relação a versão de estúdio, nesse refrão acrescenta-se à colagem de sampler de uma frase: "Coisas de Brasil". A parte D conta com o corpo vocal principal e um looping invertido de sampler colado ao beat. Conta-se oito versos, retoma-se a parte A, mais doze versos e novamente a parte C, o refrão. O Sampler da expressão "E tudo acaba em samba" sinaliza passagem para a parte D, cujo duração do looping do sampler colado acompanha apenas quatro versos. Volta a parte A. Na ponte, há uma alteração no beat, o DJ compositor usou sampler de uma sequência rítmica de samba. No momento em que o corpo vocal passa a anunciar os oito últimos versos, é retomada a parte A. Por fim, o refrão se reitera por mais oito vezes e tem-se uma sequência de scratchs colando frases até o silenciamento em fade out.

Todo aparato sonoro descrito acima, mobilizado por Grandmaster Duda na composição, artisticamente dá mais característica de Rap Protesto à letra de Athalyba-Man do que a versão de estúdio. Essa, na instrumental, tem mais proximidade com o R&B contemporâneo do que com o Boom Bap[117].

117 INCLUSIVE, APRESENTA MUITAS SEMELHANÇA COM A INSTRUMENTAL DE "THAT'S THE WAY LOVE GOES", DE JANET JACKSON. CF. JANET JACKSON. "THAT'S THE WAY LOVE GOES" (BOBBIT, WESLWY, BROWN, STARKS). IN: _____, JANET. EUA: VIRGIN, 1993. LP, FAIXA 2. LADO A.

ISBN 978-85-64124-60-8

Por "política", na composição analisada, o autor entende ser um discurso carregado de patéticas promessas (mentiras), apresentadas em estatísticas que, por eufemismo, intencionam amortizar o impacto da realidade. O ser que promove essa ação é o político profissional, um "corrupto", "facínora", "encarnado na figura do publícola", enfim um inimigo que lhe causa nojo, também responsável pela doença social. O povo está doente e cético diante da realidade, mas esperançoso. O artista é aquele que convoca ("ouçam..." é uma das colagens do início da canção), denuncia ("eu tenho algo a dizer") e retrata a verdade, fala pelo povo ('a voz do Brasil'). Com fluência, Athalyba desenha um conflito entre as personagens (povo, político e política) e se posiciona. No texto, os anúncios são falsas promessas de Brasil, nos campos econômico e social, soltos na verborragia e na postura dos políticos profissionais. E, também na comunicação da mídia hegemônica. A denúncia é a verdade na boca do artista, o sentimento do povo. É a descrença e a esperança de melhora diante de um quadro político em crise moral, resultado de um vandalismo institucional causado por negligência política, carimbado com escândalos, sequestros, falcatruas, inquéritos, nepotismo e superfaturamentos.

Nesse embalo, ele mantém seu enunciado, apresentando um confronto entre denúncia e anúncio, similar a um jogo de perguntas e repostas, mentiras x verdades, político x povo. Na música aparece assim:

> **Anúncio**
> "Joga o jogo de enganar postura física/
> De enganar figura a lá postura cênica (...)"
>
> **Denúncia**
> "Vem política estúpida e anêmica/
> Vem política raquítica, cínica (...)"
>
> **Anúncio**
> "Nos palanques bem montados boa acústica/"
>
> **Denúncia**
> "São patéticas promessas de política (...)"
> (ATHALYBA E A FIRMA, "Política", 1994. Recorte e grifo meus.)

Além de ser estúpida, a política promove inflação, que na leitura do artista é um dos maiores impeditivos da integração do sul americano ao mundo moderno. Citando um outro trecho da canção essa última observação fica mais evidente:

> **Anúncio**
> "Avanço no futuro, cibernética/
> Com vídeogame, disc-laser, informática/
> Mili-dados vão na fita magnética"
>
> **Denúncia**
> "E essa política atrasando o sul da América"
> (ATHALYBA E A FIRMA, "Política", 1994. Recorte meu.)

O conflito segue até o momento em que Athalyba chama a atenção do povo para mudar a forma de "encarar" a coisa pública:

ISBN 978-85-64124-60-8

> "Parlamentarismo, monarquia ou república/
> Muda o nome terão todos forma única/
> Se não se mudar mentalidade lúdrica /
> O modo de encarar a coisa pública"
> (ATHALYBA E A FIRMA, "Política", 1994. Recorte meu.)

Ao convocar as massas para a luta, o cantor se posiciona, sua voz é um grito uníssono de um povo uno:

> "Que será de nós e nosso habitat?/
> **Sujando as mãos nós limparemos a política** (...)"
> (ATHALYBA E A FIRMA, "Política", 1994. Recorte meu.)

No corpo instrumental, quando o verbo convoca à ação para se limpar a sujeira, Grandmaster Duda mixa um Samba e o MC continua cantando como se estivesse no meio do povão, transmite-se uma ideia de força popular. É nesse ponto que ele se posiciona e marca seu local de fala. Logo o Samba é interrompido, e vem uma sequência de estrofes que soam como o grito final (se tudo acaba em Samba, o Rap dele não). Um desabafo, na qual se evidencia que a política institucional não tem lógica, é contraditória, causa fome, agride o sistema nervoso, desrespeita e é mentirosa. Por fim, exemplifica tudo isso ao afirmar que dela se originou o "choque heterodoxo". A citação, de forma negativa, da fracassada tentativa de conter a inflação, historiciza essa peça musical, contemporânea a era Collor. Mas, o teor crítico no geral a caracteriza como uma música atemporal, que representa o protesto de uma voz coletiva, como sentimento de um povo único[118]. E essa característica só se faz presente porque a crítica atende à perspectiva do efeito framing.

Cientistas sociais vêm estudando como a mídia tem abordado fatos e influenciado, de forma persuasiva, atitudes e valores das e dos indivíduos[119]. Ela tem poder de determinar a agenda pública e de como o público deve pensar sobre essa agenda. Esses dois fênomenos, de enquadramento comportamental, são estudados pela sociologia como agenda setting e efeito framing[120]. A intenção é investigar os impactos que o conteúdo midiático tem sobre os preceitos democráticos das e dos cidadãos.

Complexo e com léxico garboso, mesmo em cólera, nessa peça musical Athalyba-Man não profere uma palavra de baixo calão, fato que coloca seu Rap de Protesto em um lugar textual diferente. Fino e elegante com os verbetes, nota-se uma pessoa extremamente bem informada midiáticamente e pleno de consciência artística. Na música, os anúncios parecem extraídos diretamente de um noticiário. E a reação diante disso, presente na denúncia, resulta, no máximo, na propagação de sentimentos de ceticismo e cinismo em relação à política. Essa, ao

---

118 Em tempo: no ano de 2017 a música foi regravada pelo pessoal do canal de Youtube Café Crime. Um um projeto chamado Rimanessência, que é o encontro de letristas em formato "spoken word". Em edição especial, a letra de "Política" foi citada em fragmentos que formam um todo na voz de sessenta e dois MCs com o seguinte anúncio: "A série Rimanaessencia lança hoje um especial, pra lá de especial!!! Para marcar a volta do programa, fomos buscar na Raiz da cultura um dos pioneiros do Rap BR, Athaliba, com a letra da música "Política" de 1992, que se faz mas atual e necessária nos dias de hoje (...)." In: www.facebook.com/rimaessenciaoficial/. Acesso em 16/08/2017. Vídeo em: www.youtube.com/watch?v=8TVEyd1t8bc&t=79s. Acesso em 16/08/2017.

119 MOISÉS, José Álvaro (org). Democracia e Confiança: Por que os cidadãos desconfiam das instituições públicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

120 MESQUITA, Nuno Coimbra. "Jornal Nacional, Democracia e Confiança nas Instituições Democráticas". In: MOISÉS, José Alvaro (org). Op. Cit. pp. 185-216.

ISBN 978-85-64124-60-8

ser compreendida e publicizada como algo negativo, reproduz a ideia de falta de confiança nas instituições democráticas da máquina administrativa. Ao mesmo tempo, o autor alimenta a esperança de que a mudança virá através do exercício da democracia.

As críticas nos seus Raps de Protesto, principalmente na música "Política", são atemporais, pois se concentram na desconfiança em relação ao político profissional e o que ele produz. São reações imediatas à agenda pública da mídia jornalística. Os meios de comunicação para as massas propagam conteúdo negativo e cínico com relação à política. O cínico ("povo cético") tende a acreditar que o sistema político é corrupto e os agentes ("facínoras encarnados na figura do publícola") não estão preocupados com o bem público. Até então, sem novidades. A difusão do ceticismo leva à falta de confiança nas instituições democráticas. Mas, vale citar que a desconfiança em relação a política não é invenção dos meios de comunicação, e sim, um traço da cultura política brasileira121. O que as agências de informação fazem é só contribuir para o reforço dessa crítica comum.

Protestos estão presentes no 'eu lírico' do autor de ponta a ponta em sua carreira. Mas, quando MC, ele apresenta expressões que perpassam diretamente pela experiência étnica. Há um nítido diálogo com seus pares e ele se vê como um indivíduo negro na sociedade brasileira, em núcleo duro da realidade. A tendência muda ao se tornar Rapper. O artista passa a se ver coletivamente, como porta voz da sociedade brasileira e as manifestações de caráter intelectual deixam de ter expressões de uma experiência negra na modernidade. O conteúdo explícito que vai tomar a frente em seu discurso é carregado de indignação, ceticismo e desconfiança. O limite de sua criticidade, na condição de Rapper, se esbarra na promoção de uma visão de mundo constituida por reflexões dentro do efeito framing. Ao mesmo tempo, quanto mais avançam suas projeções artísticas, observa-se um ressalto estético no modo de dizer e na sonoridade que sustenta sua fala.

Ao colocar uma lente analítica sobre a música política, presente no disco Athalyba e A Firma, visualiza-se a força de desvio da tendência para se massificar um arrazoado, que conflitua com o esforço pessoal de cada artista do grupo para validar sua originalidade artística, enquanto arte negra no mercado preponderante. O disco supracitado é uma das expressões do primeiro momento em que o produto musical radicado na cultura Hip Hop entra na dinâmica brasileira da indústria fonográfica hegemônica, tornando-se música popular-comercial. É o fino Rap de Athalyba-Man.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.). **Bailes: Soul, Samba-Rock, Hip Hop e Iidentidades em São Paulo**. São Paulo: Quilombhoje Literatura, 2007.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da voz. Indústria fonográfica Brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2000.

MOISÉS, José Álvaro (org). **Democracia e Confiança: Por que os cidadãos desconfiam das instituições públicas.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana**. Campinas: 1998. Tese de doutorado. Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.

121 IDEM.

ISBN 978-85-64124-60-8

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2014.

FILMOGRAFIA

AHEARN, Charlie. **Wild Style.** EUA, 1983.

BOTELHO, Guilherme. **Nos Tempos da São Bento**. DVD Documentário. São Paulo, 2010.

LATHAN, Stan. **Beat Street: A loucura do Ritmo**". EUA, 1984.

LYNE, Adrian. **Flashdance**. EUA, 1983.

SILBERG, Joel. **Break Dance.** EUA, 1984.

DISCOGRAFIA

You Don't Have To Worry. EUA: MCA Records, 1993. Single 12" Cassete.

Hell. EUA: Polydor, 1974. LP.

People's Instinctive Travvels And Paths Of Rhythm. EUA: Jive, 1990. LP.

Hip Rap Hop. São Paulo: Continental, 1988. LP.

Janet. EUA: Virgin, 1993. LP

A Firma Reconhecida/Registrada. São Paulo: Zimbabwe, 2000. CD.

Athalyba e A Firma. São Paulo: BMG Ariola, 1994. LP.

PERIÓDICOS

Revista Dance o Break. São Paulo: Editora Três, 1984. v. 1.

Revista Pode Crê! São Paulo: Instituto Geledés, 1994. Edição nº 4.

ISBN 978-85-64124-60-8

PALAVRAS QUE VALEM POR TIROS

Rachel D'Ipolitto de Oliveira SCIRÉ (IEB - USP)
E-mail: rachelscire@usp.br

RESUMO

Mais do que representar um tipo humano ou um papel relacionado a um contexto histórico-social, a personagem do bandido nos raps do Racionais MC's parece condensar, de maneira crítica, classificações acerca dos indivíduos excluídos na sociedade brasileira.

***PALAVRAS-CHAVE**: MARGINALIDADE, VIOLÊNCIA, RAP BRASILEIRO, RACIONAIS MC'S, SUJEIÇÃO CRIMINAL*

ABSTRACT

Rather than representing a human type or a role related to a social-historical context, the character of the gangster in the raps of Racionais MC's seems to condense, critically, classifications about the excluded individuals in Brazilian society.

***KEY WORDS**: MARGINALITY, VIOLENCE, BRAZILIAN RAP, RACIONAIS MC'S, CRIMINAL SUBJECTION.*

As manifestações culturais dos negros brasileiros se relacionam com dinâmicas de afirmação, de reconhecimento e de acabamento de si mesmos, inscritas dentro de um processo de reinvenção de identidades, de circulação de experiências, de formas de sociabilidade e de alternativas frente à complexidade dos modos de organização da vida. Conforme Azevedo e Silva (1999:68), os pretos livres ou escravizados e seus descendentes, mestres na capacidade de improvisar, de sobreviver em territórios e condições adversas, souberam burlar o silêncio.

Para isso, tiverem como principal suporte o corpo, fonte geradora de significação, por meio de práticas como a música e a dança122, a luta (capoeira ou tiririca), a postura corporal (ginga) ou o transe espiritual (incorporação). Sendo ele próprio o limite de uma existência, o corpo também se tornou alvo de perseguição, que quando não produzia o extermínio, imprimia a marca do desvio existencial.

Neste âmbito, Simas e Rufino (2018:51) atentam para o "caráter primordial do corpo como campo de possibilidades, de invenção, de mobilidade, dinamismo, como também de transformação e restituição". Os autores destacam como os saberes assentados nos suportes

122 Em seu estudo sobre o samba, Sodré (1998:11) relaciona o corpo negro com a síncopa ou síncope, figura rítmica que provoca o deslocamento da acentuação, por meio da prolongação da parte fraca do tempo na parte forte. Segundo ele, o apelo da síncopa incitaria "o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, danças". Essa resposta seria também uma forma simbólica de presentificar o corpo negro, sequestrado, violentado e reprimido pela escravidão.

ISBN 978-85-64124-60-8

corporais, ao serem devidamente acionados, foram capazes de recriar as possibilidades de ser/estar no mundo para as populações negras.

Essa sabedoria praticada em performance parece estar contida também na obra dos "quatro pretos mais perigosos do Brasil"123, como se autodenominam os integrantes do grupo de rap paulistano Racionais MC's. Herdeiro dessa tradição, o trabalho do Racionais condensa conhecimentos acerca das representações do corpo negro na sociedade e, se utilizando delas de maneira funcional, propõe uma crítica que denuncia a violência praticada contra a população negra e pobre ao longo da história brasileira, ao mesmo tempo em que elabora um reforço positivo de autoestima e de afirmação desse grupo.

O rap produzido na periferia da Grande São Paulo esteve fundamentado em atitudes transgressoras, no que diz respeito à estética, ao mercado e à ideologia, conforme Azevedo e Silva (2014). Nos primeiros quesitos, por romper com as convenções musicais e cancionais, ao introduzir um canto falado, sem a "formação de melodias com alturas estáveis, diferenciações intervalares ou configurações de escala da música tonal", de acordo com Segreto (2015:28). Além disso, o gênero se utilizava de bases previamente gravadas e veiculadas como produtos da indústria cultural, apropriadas pelos DJs e MCs, sem considerar quaisquer noções de direito autoral. Assim, os grupos inauguraram um novo fazer musical, que não dependia de conhecimentos teóricos, instrumentos tradicionais ou concessões comerciais.

No plano do conteúdo, a transgressão se deu nas temáticas dos raps e nos modos de enunciação elaborados. Eles incluíam denúncias de racismo, de injustiça social e de várias arbitrariedades que atingiam "uma legião de deserdados" (Azevedo e Silva, 1999), como favelados, meninos de rua, traficantes, ladrões e presidiários, de modo que a transgressão, em seu sentido de violação da lei, passou a integrar também as narrativas cantadas, em versos sobre crimes e contravenções, protagonizados por figuras de marginalidade. Não significa que a música brasileira nunca tivesse tematizado essas questões. O que as letras de rap propuseram foi um novo olhar sobre aspectos recorrentes na sociedade brasileira, por meio de um viés que ia de encontro com qualquer ideia de conciliação que pairasse sobre o cancioneiro popular até então.

Essas características parecem ter-se acentuado na segunda geração do rap brasileiro, entre o final dos anos 1980 e durante a década de 1990, época de formação e de consolidação do Racionais MC's. A partir deles, o rap nacional teria sofrido uma mudança estética, passando da dimensão festiva e dançante para uma mais política e ativista, conforme Azevedo (2018).

Desde os primeiros discos, o grupo demonstrou engajamento com questões raciais e sociais – como consta no site oficial124, o discurso dos rappers tinha "a preocupação de denunciar o racismo e o sistema capitalista opressor que patrocina a miséria que está automaticamente ligada com a violência e o crime". Mas mesmo no interior de sua produção, nota-se um aprimoramento da crítica, potencializada por recursos como a adoção de uma linguagem mais coloquial e das ruas, inclusive com palavrões e gírias, que colaborou para transmitir um efeito de verdade, pois se assemelhava à maneira como os integrantes se expressavam no dia a dia125. Outro ponto é a elevação do tom agressivo e de enfrentamento

123 CARAMANTE, ANDRÉ. "OS QUATRO PRETOS MAIS PERIGOSOS DO BRASIL". REVISTA ROLLING STONES. Nº 86, NOVEMBRO DE 2013. P. 73-81.

124 CONFORME O POST "FUNDAÇÃO DO RACIONAIS MC'S", DISPONÍVEL EM: HTTP://WWW.RACIONAISOFICIAL.COM.BR/TIMELINE/?P=502 . ACESSO EM 24 DE JUNHO DE 2018.

125"AO ENTRARMOS EM CONTATO COM QUALQUER TIPO DE CANTO COMPOSTO POR MELODIA E LETRA, ESPERAMOS INCONSCIENTEMENTE ENCONTRAR NELE CARACTERÍSTICAS PRESENTES NA FALA QUE OUVIMOS NO COTIDIANO. E ESSA RELAÇÃO ENTRE CANTO E FALA GARANTE A COMUNICAÇÃO EFICIENTE ENTRE O CANTOR/ COMPOSITOR E O OUVINTE: O GESTO ORAL DO CANTOR ASSUME UM SENTIDO DE VERDADE, POR SER SEMELHANTE À MANEIRA COMO ELE SE EXPRESSA NO DIA A DIA", CF. SEGRETO (2015:4).

ISBN 978-85-64124-60-8

dos desabafos, das contestações e dos lamentos contidos nas letras, a partir de uma abordagem mais radical, encarnada em uma figura que se tornaria recorrente nas narrativas cantadas do gênero: o bandido.

A música popular brasileira sempre apresentou personagens, como o malandro, o romântico, o traído e o folião. Conforme Tatit (2004:75-6), eles foram fixados por meio de recursos entoativos, que atrelam "a letra ao corpo físico do intérprete por intermédio da voz". A entoação é o que assegura a credibilidade da voz que canta e, por isso, é fundamental para cativar o público.

No rap, ela também está presente, apesar de a noção de intérprete quase não existir – o que é cantado parte da experiência do MC, corresponde à sua dicção e é exposto por meio da sua própria persona. Esse fato é significativo, pois revela um teor discriminatório em relação aos indivíduos que fizeram dos bandidos os personagens de suas letras, já que o ouvinte tende a se envolver com algo que soe como verdadeiro. Também aponta como os assuntos e personagens voltados à violência urbana estão vinculados aos dramas subjetivos de muitos rappers, que souberam partilhá-los de uma maneira que fizesse sentido para seu grupo, mas também para toda a sociedade.

Conforme Garcia (2004), o valor maior da obra do Racionais decorre da adequação entre a técnica de feitura e o tema cantado. Os recursos poéticos e sonoros empregados permitem ao ouvinte experimentar a violência que estrutura a sociedade brasileira. Tema e expressão coincidem por meio da linguagem e situações violentas são narradas com violência.

Essa fórmula atinge o seu ponto máximo em 1997, com o lançamento de Sobrevivendo no Inferno (Cosa Nostra). Neste quarto álbum do grupo, o adensamento das narrativas cantadas é notório, já que vistos em retrospectiva muitos dos assuntos ali apresentados haviam sido abordados em obras anteriores, por exemplo, o extermínio de jovens negros e pobres ("Pânico na Zona Sul"), o racismo ("Racistas Otários", "Voz Ativa"), o crime e suas consequências, seja a morte ("Mano na Porta do Bar") ou a prisão e a posterior estigmatização ("Homem na Estrada"), a precariedade e as particularidades da vida nas periferias ("Hey Boy", "Fim de Semana no Parque"), bem como as diferentes formas de violência que atingem seus habitantes, a exclusão social decorrente da estrutura econômica ("Beco Sem Saída"), entre outros.

Algumas tramas eram protagonizadas até mesmo por figuras de marginalidade, como traficantes ("Mano na Porta do Bar") e ex-presidiários ("Homem na Estrada"), porém, elas seriam mais bem exploradas a partir da obra-prima126 do grupo, em cujas 12 faixas, apenas duas127 não apresentam referências ao "mundo do crime". Essas, por sua vez, não se tratam de raps: "Jorge da Capadócia", que abre o disco, é uma oração a São Jorge ou Ogum, santo ou orixá guerreiro, e "Salve" é uma saudação de Brown e Blue aos manos de várias quebradas.

Já o primeiro rap do disco, "Capítulo 4, Versículo 3", fixa o ponto de vista de um bandido em seus versos iniciais e descreve cenas de crimes contra o patrimônio. É possível arriscar que essa faixa consolida um formato bastante replicado por outros MCs, inclusive no próprio grupo, durante certo período. A representação da figura do marginal por meio do discurso do rapper se populariza, assim como as histórias que envolvem delitos se transformam em mote para as rimas.

126 Entre outros reconhecimentos, o álbum ocupa a 14ª posição na lista dos 100 melhores discos de música brasileira da revista Rolling Stone, superou 1,5 milhão de cópias vendidas (disco triplo de diamante) e, em maio de 2018, foi incluído à lista de obras obrigatórias para o vestibular 2020 da Unicamp, no gênero poesia.

127 "Gênesis", que remete ao primeiro livro da Bíblia, é uma introdução ao contexto da obra, enunciada por Mano Brown, em que ele cita drogas e armas. "Sobrevivendo no Inferno", que divide o disco, é uma faixa instrumental que concentra a tensão do ouvinte e se encerra bruscamente, depois de sons de tiros.

ISBN 978-85-64124-60-8

A partir das faixas “Capítulo 4, Versículo 3” (Mano Brown), do disco Sobrevivendo no Inferno (Cosa Nostra, 1997), e “Na Fé Firmão” (Edi Rock), do disco Nada Como Um Dia Após o Outro Dia (Cosa Nostra, 2002), do Racionais MC’s, este artigo128 pretende discutir a eficácia da personagem do bandido. Mais do que representar um tipo humano ou um papel relacionado a um contexto histórico-social, ela parece condensar, de maneira crítica, classificações acerca dos indivíduos excluídos na sociedade brasileira.

ALÉM DO QUE SE VÊ

Estatísticas apresentadas conforme o padrão jornalístico raramente dão conta de mobilizar quem depara com elas, por mais gritantes que sejam. Em “Capítulo 4, Versículo 3”, depois de Primo Preto listar a crueza dos fatos, ressaltada pelos acordes, parte-se para outra estratégia, anunciada pela introdução cinematográfica de “Slippin' Into Darkness”, originalmente gravada por War, banda de funk norte-americana, da década de 1970. O registro então parece mudar da objetividade do *hard news*, que invisibiliza os indivíduos afetados pelos dados, para o sensacionalismo de um programa de jornalismo policial, que os revela de maneira enviesada.

Assim, o rap que abre *Sobrevivendo no Inferno* simula o anúncio de um assalto em seus primeiros versos. Ao se apresentar[129] ao ouvinte, o rapper assume um discurso ambíguo, se identificando como bandido e como MC ao mesmo tempo.

Minha intenção é ruim
Esvazia o lugar
Eu tô em cima, eu tô afim
Um, dois, pra atirar
Eu sou bem pior
Do que você tá vendo
O preto aqui não tem dó
É cem por cento veneno
A primeira faz bum, a segunda faz tá
Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado
E faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro
Eu tenho muita munição
Na queda ou na ascensão
Minha atitude vai além
E tem disposição pro mal e pro bem

A voz de Mano Brown soa em plena concordância com a letra enunciada – revela impaciência (“Um, dois, pra atirar”), valentia (“O preto aqui não tem dó /É cem por cento veneno”) e determinação (“Eu tenho uma missão e não vou parar”). Nesse primeiro trecho, a audácia da ameaça proferida e a linguagem, que ora parece figurada, ora literal (“Minha palavra

128 Trata-se de um trecho de minha dissertação de mestrado, ainda em desenvolvimento e com o título provisório “Ginga no asfalto: malandros e bandidos na terra do trabalho”.

129 A apresentação do cantor no rap é uma forma muito comum no gênero, assim como em outras expressões musicais populares que envolvem desafios poéticos, como o samba de partido alto e o repente. Nelas, nota-se também a construção de imagens de afirmação de valentia, com a transferência das rivalidades para o plano da Arte e a narração de atos violentos de forma sublimada.

ISBN 978-85-64124-60-8

vale um tiro / Eu tenho muita munição"), deixa quem escuta atordoado e com poucos recursos para fazer um julgamento preciso, em todo caso, fica claro o propósito desagradável ("intenção ruim[130]") da personagem que fala no rap.

Sobre ela, apenas uma característica física é fixada, a cor da pele. Essa informação é apresentada só depois do verso "Eu sou bem pior/ do que você está vendo", de maneira que parece complementar ao adjetivo "pior", com o significado de alguém perigoso além do que demonstra ou que esteja em uma escala de mais inferioridade. Além disso, a construção indica como a personagem conta com o olhar do outro ("você está vendo") para se constituir, de modo a quase decifrar o enigma que faz esse rap capturar o ouvinte à sua trama.

Na sequência, o advérbio "talvez" anuncia que permanecerá o tom de incerteza, ou seria melhor dizer, no caso dessa obra, de obscuridade. Uma série de oposições são apresentadas, como sádico/anjo, juiz/réu ou malandro/otário, apontando para divisões maniqueístas e sugerindo que o ouvinte pode escolher, como na brincadeira infantil ("uni-duni-tê"), em que lugar vai colocar o protagonista: no de quem canta um rap venenoso ou lança uma rajada de PT[131].

Mesmo nos versos seguintes, quando o foco da ação se desloca para o universo social da periferia, retratado por meio de diálogos, descrições e digressões, o antagonismo surgirá ao longo das situações narradas e das personagens apresentadas. Por exemplo, na história do "preto tipo A" que se transforma em "neguinho", por influência dos "branquinho do shopping".

Esses recursos parecem ter a finalidade de desestabilizar evidências e estimular questionamentos sobre os papeis reservados aos pretos e pobres, moradores das periferias.

O que inclui, de início, a visão das classes médias e altas, mas também a que se forma dentro do próprio grupo social do qual os manos fazem parte ("Não vale a pena dar ideia nesses tipo aí").

O gesto oral de Brown maneja o ouvinte desde a representação mais forte entre todas, a do bandido, que vai se desmembrando em outras perspectivas, como a do MC, dos outros manos, dos nóias, do preto tipo A, do PM negro, do neguinho, do pedinte e, novamente, do ladrão. Somam-se a elas as possibilidades apresentadas por Edi Rock que, da mesma forma, parte da ideia de um "monstro", para então situá-lo dentro de um espectro que inclui trabalhadores (mecânico, carteiro, ambulante, advogado), estudantes ("Alguém num quarto de madeira lendo à luz de vela"), atletas ("Um príncipe guerreiro que defende o gol"), e também bandidos, ex-presidiários e detentos ("[o mano] Que enquadra o carro forte na febre com sangue nos olhos"; "Ou que procura vida nova na condicional"; "[Alguém] Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela").

A realidade periférica e a identificação de seus personagens ganha amplitude por meio da narrativa do rap. Eles se revelam em várias facetas, mas "unidos pelo pertencimento a uma coletividade e pelo compartilhamento de um mesmo sistema de valores frente à realidade social" (Oliveira, Segreto e Cabral, 2013:108). Embora ressalvas morais sejam feitas em relação a algumas posturas ("Os mano cu de burro tem, eu sei de tudo"), os vínculos são preservados ("Veja bem, ninguém é mais que ninguém/ Veja bem, veja bem/ Eles são nosso irmãos também"), pois "mesmo que esse 'nós periférico' seja heterogêneo, majoritariamente, esses sujeitos existencialmente estão em condições de vida de sobreviventes no inferno", conforme explica Takahashi (2012:18).

130 A "INTENÇÃO RUIM", ASSOCIADA AO CONTEXTO RELIGIOSO DA OBRA, TRAZ À LEMBRANÇA O PROVÉRBIO "DE BOAS INTENÇÕES O INFERNO ESTÁ CHEIO", O QUE TAMBÉM JUSTIFICARIA A MÁ DISPOSIÇÃO DA PERSONAGEM.

131 PISTOLA PRODUZIDA PELA EMPRESA BRASILEIRA TAURUS.

ISBN 978-85-64124-60-8

O rap deixa explícito que é a tentação demoníaca do consumo o que desestabiliza a moral na quebrada, personificada nos branquinhos do *shopping* ou nas minas de elite, por exemplo. Aponta também como todos estão inscritos em uma sociedade na qual o valor de um indivíduo é medida mais por indicadores financeiros, seja na apresentação das marcas que o preto tipo A usava ou na afirmação de que ser como ele *custa caro* (uma referência que inclui, mas não se restringe aos sacrifícios monetários), nos manos que *em troca de dinheiro* traem seus princípios ou naquele que, para *pegar 50 conto*, rouba e mata, seja qual for a cor ou a origem da vítima.

A relação entre o "bolso sem nenhum conto" e o "cara que se humilha no sinal por menos de um real" é direta, assim como a da propaganda, que mostra aquilo que não se pode ter, com o "moleque de touca que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca". Ambas correspondem a formas de conseguir algum capital, que são sempre difíceis para quem não é herdeiro – imagem que depois se reforça com a remissão ao rapaz latino americano[132] de Belchior ("sem dinheiro no banco" e "sem parentes importantes").

O rapper irá se colocar no lugar dessas duas figuras, que indicam os papeis reservados na sociedade para pessoas do seu grupo social, para então rejeitar ambas, baseado na consciência que adquiriu. Não à toa, a última imagem apresentada é a do ladrão, encerrando o ciclo do início do rap. Contrariando aparências e estatísticas, que fazem um jovem preto e pobre ser enxergado como alvo e como bandido, e se tornar "refém do sistema" e dos próprios irmãos, o MC persegue o "caminho do meio", capaz de transcender as dualidades e por isso se libertar, para fazer uma analogia dentro do universo religioso do disco.

O BLEFE[133]

"Capítulo 4, Versículo 3" transita pelas diferentes formas de existência na periferia para refutar a rigidez de classificações, que partem de noções como raça, classe social ou lugar de origem, e que restringem os pobres e os negros ao campo da marginalidade. Para além disso, o rap se aproveita de maneira habilidosa dos estereótipos[134] para propor a sua superação.

Sua estrutura também parece dialogar com o conceito de "sujeição criminal", elaborado por Misse (1999, 2008, 2010). Segundo o sociólogo, trata-se da incriminação antecipatória de indivíduos que, em decorrência de sua experiência social, passam a constituir e representar identidades associadas ao "mundo do crime" para a sociedade e para as forças da lei. Mais do que uma estigmatização, ela é uma prática que unifica o crime com seu autor, ainda que ele seja apenas potencial e que efetivamente não tenha se realizado, rompendo assim o curso de um processo de incriminação racional-legal, em que primeiro se identifica um crime, para depois nomear a sua autoria e buscar a sua punição.

> Quando a incriminação se antecipa à criminação (e mesmo à criminalização) de forma regular e extra-legal, isto é, quando se passa diretamente da acusação à

132 "Apenas um rapaz latino-americano" é a primeira faixa do disco Alucinação (Philips, 1976), de Belchior.

133 Em entrevista publicada no portal Le Monde Diplomatique Brasil, em 8 de janeiro de 2018, Mano Brown afirmou: "O que um moleque de 20 anos poderia fazer de tão mal contra o sistema, fora aquele rap? Era a arte do blefe. Eu pesava 70 quilos, não tinha dinheiro para pegar ônibus e já ameaçava o sistema. E o sistema acreditou. O que mais eu poderia ter feito? Pegar uma arma, virar assaltante e morrer rápido?". Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=U_OsF4y4zuY. Acesso em 2 de julho de 2018.

134 "Os estereótipos que colocam para nós, nós transformamos em poder." Afirmação do escritor Toni C durante o colóquio "Repensando o Popular", realizado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, em 26 de outubro de 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

> incriminação, mesmo sem que qualquer evento tenha sido "criminado", isto é, interpretado como crime, temos então que o foco se desloca do evento para o sujeito e do crime para o virtual criminoso. (MISSE, 2008:380)

Ao ser identificado com o "crime em geral", o indivíduo passa a carregar a transgressão como uma característica. Diante desse assujeitamento, restariam poucos espaços para negociar, manipular ou abandonar o papel demarcado. É daí talvez que venha o acerto de Mano Brown ao se comparar com um bandido e intimidar o ouvinte. De acordo com Misse (2008:380), na sujeição criminal, antes mesmo de cometer um crime, o indivíduo já perde a sua liberdade. Ao cometê-lo, poderia então tentar resgatá-la, atualizando-a no crime, identificando-se com ele, tornando-se seu sujeito potencial a ponto de, no limite, reconhecer-se em sua superioridade moral. O "assalto metafórico" de Brown é o ponto de partida para a afirmação e o resgate de sua identidade, reinventada como MC. Por meio da personagem do assaltante, ele reitera expectativas, para depois romper com elas. Afinal, qual profecia se poderia *pré-ver* em relação a ele?

Goffman (1985) explica como a conduta e a aparência são indicativos utilizados para obter informações sobre um indivíduo, o que ocorre, em geral, com base na experiência anterior com pessoas parecidas ou com a aplicação de estereótipos não comprovados. Segundo ele, quem se apresenta também utiliza este momento para regular a conduta dos outros, principalmente, a maneira como será tratado, mesmo que para isso trapaceie, induza ao erro, provoque confusões e demonstre oposição.

É neste sentido que o rapper, acumulando conhecimentos e experiências sobre sua condição, aterroriza o ouvinte e rouba o olhar que já o enxergaria como um marginal. Diante da desconfiança provocada pela sua imagem, assume-se publicamente como mau ("Eu sou bem pior/ do que você está vendo/ O preto aqui não tem dó/ É cem por cento/ veneno") e impõe-se pelo medo, em um ato "violentamente pacífico", que vai mostrar a quem escuta, de maneira combativa, a diversidade e as dificuldades que envolvem os indivíduos semelhantes a ele.

As cenas descritas pelo MC colocam em discussão como se constituem as representações dos jovens de periferia. No rap, isso é ressaltado nas várias passagens que destacam a função do olhar, seja nas percepções[135] que se formam entre os próprios manos, nas referências aos aspectos visíveis de um indivíduo (o vestuário, os adereços, o comportamento) ou na influência da comunicação visual, transmitida por meio do cinema, da propaganda e da televisão. Do mesmo modo, parece ser através da observação, principalmente, que se construirá a sabedoria que permite ao rapper permanecer vivo.

De maneira geral, um MC cria uma personagem a partir de sua história de vida, pensando quais são as razões de ordem social, política, econômica para ela. Além do autoconhecimento, isso também o leva a compreender os grupos sociais identificados com ele. Segundo Botelho (2017:50), o ato de interpretar uma personagem com a reprodução de diálogos é um artifício muito comum no rap. Essas performances têm a função de transmitir "saberes sociais, memórias, denúncias e percepções através de atos artísticos. Sua força está em levar para o ouvinte o texto musicado com grau de seriedade incontestável, uma verdade absoluta". O pesquisador também cita Goffman (1975:25), para quem o indivíduo que representa faz isso em benefício dos outros.

Em "Capítulo 4, Versículo 3", Brown localiza os interesses de sua comunidade e propõe uma resposta revolucionária. Percebido pela sociedade como um marginal, por sua aparência e

135 "ONTEM À NOITE EU VI /NA BEIRA DO ASFALTO"; "VEJA BEM, NINGUÉM É MAIS QUE NINGUÉM / VEJA BEM, VEJA BEM"; "TEM UNS QUINZE DIAS ATRÁS EU VI O MANO / CÊ TEM QUE VÊ"; "EU VEJO UM MANO NESSAS CONDIÇÕES, NÃO DÁ"; "QUATRO MINUTOS SE PASSARAM E NINGUÉM VIU"; "FODA É ASSISTIR A PROPAGANDA E VER".

ISBN 978-85-64124-60-8

sua postura, sua origem e sua condição social, ele cria um meio de incorporar a transgressão que lhe é atribuída e coloca-la a favor da sua crítica. Assim, revida e contesta seu estigma, de maneira "verídica", como um "efeito colateral", por meio de palavras que valem por tiros.

RAPS QUE ATIRAM CONSCIÊNCIA

Depois da faixa analisada acima, é como se uma falange de bandidos encarnasse em *Sobrevivendo no inferno.* As aparições não se restringem a concepções genéricas, incluem tipos diversos, que vão do ladrão sangue bom ao homicida, dos traficantes ricos aos pobres, passando por gansos, estelionatários, nóias, moleques primários, pivetes, estupradores, detentos não especificados e também gangues de bandidos institucionais, escondidos atrás de fardas e de cargos oficiais. Elas também surgiriam em obras de outros artistas do gênero e continuariam a ser retratadas nos próximos trabalhos do grupo.

Em *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002), o Racionais voltaria a associar o MC com um bandido, agora segundo o ponto de vista de Edi Rock. Em "Na Fé Firmão", sétima faixa do primeiro disco (*Chora agora*), o rapper anuncia seu assalto, mas sem causar o mesmo baque de "Capítulo 4, Versículo 3", o que em todo caso seria difícil, depois do blefe de Mano Brown ter sido revelado. Talvez seja pela estrutura do discurso ou da própria música, que inclui refrãos e parece incitar mais ao balanço, ou talvez o objetivo não fosse mesmo causar pavor, já que apesar das referências a armas e a atitudes violentas, as aparições do bandido durante o rap o situam como um restaurador da justiça, cuja inspiração seria o lendário Robin Hood.

Assim, ao contrário do rap anterior, aqui ele não se apresentaria como um criminoso comum, mas se aproximaria do "bandido social", tal qual estudado por Hobsbawn (2010). Segundo o historiador, esta figura se diferenciaria dos demais marginais por oferecer resistência ao poder[136] manifestado por meio da autoridade, do capital ou da sociedade de classes.

Na narrativa cantada, o protagonista deixa claro que conhece seus direitos e não será intimado por ninguém, para depois citar as Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA), batalhão de choque da Polícia Militar de São Paulo. Também se refere a outras formas de poder, como a mídia e as elites, por meio de referências à revista *Veja,* à Rede Globo e à coluna social eletrônica "Flash", apresentada por Amaury Jr. em diferentes canais televisivos, com a cobertura de eventos e entrevistas com ricos e celebridades.

Ainda de acordo com Hobsbawn, o "ladrão nobre" seria caracterizado pelo destemor, pela defesa da liberdade e da honra e pela rebelião contra as injustiças. No rap, as afirmações parecem indicar uma disposição guerreira, que enfrenta a morte de maneira desafiadora: "Pra bala eu só vou se um pilantra me matar / Quem não deve não teme"; "Pilantra aqui não cabe, é só guerreiro no abrigo"; "Sei meu valor quem quiser vai aprender"; "o meu time não hesita/ aqui não treme"; "Prossigo sem medo/ Armadilha tem um monte à minha espera". Também destaca que "o sol da liberdade é a verdadeira recompensa", que ao seu lado existem "vários trutas" de prontidão para enquadrar traidores e que são as desigualdades, traduzidas em símbolos como a socialite, a piscina, os dólares e a mansão, que motivariam a ação dos bandidos.

O MC se define a partir de três figuras marginais: um ladrão, um traficante e um homicida, mas com objetivos ilustres. Como um ladrão, revela que pretende resgatar tudo o que perdeu e, para isso, conta com o pensamento ("tenho um revólver engatilhado dentro da mente"; "tenho a guerrilha dentro da mente") e com a sua mensagem ("o que falo é ilícito, sangue/ demarco meu espaço/ sem aço, sem gangue"). Seu crime hediondo é explicitado:

136 "Os bandidos, por definição, resistem a obedecer, estão fora do alcance do poder, são eles próprios possíveis detentores do poder e, portanto, rebeldes potenciais" (HOBSBAWN, 2010:26).

ISBN 978-85-64124-60-8

influenciar a favela ao cantar “um rap que atira consciência”, o que é formalizado no refrão, durante a reprodução da rajada por meio da onomatopeia.

Ao se colocar no papel de um homicida, destaca que possui um propósito diferente: matar o mal que encontrar pela frente, por meio do rap, sua arma para propagar o bem e se defender das armadilhas criadas pela sociedade. Elas reservariam, a ele e aos seus pares, posições pré-determinadas no jogo da vida, situadas na pobreza, no futebol, na morte precoce, nos vícios e também no crime, e mesmo os indivíduos que seriam levados a cometê-lo, pois não teriam nada a perder, estariam apenas cumprindo com o esperado.

Da mesma forma, ao se comparar com um vendedor de drogas, o que ele oferece é o próprio som, com ênfase sobre o seu efeito curativo. Neste trecho, é interessante a circunstância de que a música é ofertada para todos, com a justificativa de que o traficante não seria “racista ou um tolo preconceituoso”. Além de remeter ao mercado de entorpecentes, consumidos em todas as classes, a construção sugere também a apreciação daquela “nova adrenalina”, ou seja, a música do Racionais, por indivíduos de diferentes estratos sociais, o que era um fato desde o disco anterior.

Misse (2010:31-4), ao estudar a sujeição criminal, também se debruçou sobre a ampliação ou generalização de códigos e linguagens do submundo para outras áreas da sociedade, inclusive por meio de filmes e músicas. Ela estaria relacionada com o crescimento da representação social de um “aumento da violência” e com o reconhecimento de uma espécie de cultura associada a certos sujeitos.

> Por razões de confidência e de reconhecimento recíproco, mas também por um processo identitário, desenvolvem-se códigos e linguagens próprios, cuja generalização aos grupos de entorno e até mesmo a segmentos da sociedade mais abrangente indica já o grau de sua sedimentação social, de sua antiguidade, de sua continuidade, de sua influência, bem como de suas metamorfoses e rupturas, ao se produzirem novos significados apoiados em significantes antigos ou ao se condensarem vários significados, algumas vezes ambíguos, num mesmo significante (MISSE, 2010:31).

Portanto, a popularidade da personagem do bandido nos raps parece estar associada a pelo menos dois aspectos. Para os indivíduos periféricos, já marginalizados em sua condição social, ela representou um mecanismo de intervenção crítica à ordem vigente. Por ter sido capaz de dar corpo e voz ao estigma que os unia, valorizou o autoconhecimento do grupo e propôs caminhos de resistência, centrados no rap. Para a sociedade em geral, sua presença apontou para uma conformação da realidade vigente, ancorada em um processo de “acumulação social da violência”, em que o “mundo do crime” não seria mais entendido como um universo à parte, conforme sugere Misse, mas se apresentaria cada vez mais poroso e menos delimitado do que antes.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Amailton Magno. **No Ritmo do Rap: estética, representação e resistência negra**. 2018 (no prelo)

AZEVEDO; Amailton Magno; SILVA, Salomão Jovino da. **“Os sons que vêm das ruas”.** In: *Rap e educação, rap é educação.* São Paulo: Summus, 1999.

ISBN 978-85-64124-60-8

_____. "**Um raio X do movimento Hip-Hop**". *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, vol. 7, nº 15. [S. l.], nov. 2014/ fev. 2015. p. 212-239.

BOTELHO, Guilherme. "**Notas sobre o termo e o tema 'menor' presentes em performances de raps paulistanos da década de 1990**". *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v.1, p 35-53, jul.-dez.2017.

CAMARGOS, Roberto. "**Relatos sanguinários e sentimentos indigestos no rap de Facção Central"**. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 1, p. 70-94, jul.-dez. 2017.

FOUCAULT, Michel. ***Vigiar e punir: nascimento da prisão*.** Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GARCIA, Walter**. "Ouvindo Racionais MC's".** *Teresa*, revista de Literatura Brasileira, nº 4/5. São Paulo, 2004. p. 166-180.

_____. **"'Diário de um detento': uma interpretação"**. In: NESTROVSKI, Arthur. (Org.). *Lendo música*. 1ed. São Paulo: Publifolha, 2007, v. 1, p. 179-216.

_____. **"Sobre uma cena de 'Fim de semana no Parque', do Racionais MC's".** *Estudos Avançados* (USP. Online), 2011. Disponível online em:

http://www.scielo.br/pdf/ea/v25n71/15.pdf . Acesso em 28 de março de 2018.

_____. "**Elementos para a crítica da estética do Racionais M**C's (1990-2006). *Ideias*, nº 07. Campinas (SP), 2º semestre de 2013. p. 81-110.

GOFFMAN, Erving. ***A representação do eu na vida cotidiana.*** Maria Célia Santos Raposo (trad.). Petrópolis: Vozes, 1985.

HOBSBAWN, Eric J. ***Bandidos*** **Donaldson M. Garschagen (tard.**). São Paulo: Paz e Terra, 2010.

OLIVEIRA, Acauam. **"'Quanto vale o show?': Racionais MC's e os dilemas do rap brasileiro contemporâneo"**. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 1, p. 113-37, jul.-dez. 2017.

OLIVEIRA, Leandro Silva de. SEGRETO, Marcelo. CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. **"Vozes periféricas expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's".** *Rev. Inst. Estud. Bras*., São Paulo, n. 56, p. 101-126, jun. 2013.

MISSE, Michel. ***Malandros, marginais e vagabundos & acumulação social da violência no Rio de Janeiro***. Tese de doutorado no Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1999. Disponível em:

http://uece.br/labvida/dmdocuments/malandros_marginais_e_vagabundos_michel_misse.pdf Acesso em 28 de março de 2018.

_____. **"Mercados ilegais, sujeição criminal e mercadorias políticas: alguns temas sobre a acumulação da violência no Rio de Janeiro**". Texto apresentado no seminário "Crime, Violência e Cidade", PPGS-NEV, USP, 2009.

_____. **"Crime, sujeito e sujeição criminal: aspectos de uma contribuição analítica sobre a categoria 'bandido'**". *Lua Nova*, São Paulo, 79: 15-38, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452010000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 28 de março de 2018.

SCHWARZ, Roberto. ***Seqüências brasileiras***. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEGRETO, Marcelo. **A linguagem cancional do rap.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2015.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMAS, Luiz Antonio. RUFINO, LUIZ. ***Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas***. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

TAKAHASHI, Henrique Yagui. "**Capítulo 4, Versículo 3: o 'crime' numa teologia dos Racionais MC's."** Comunicação realizada no III Seminário de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar. Disponível em:

https://iiiseminarioppgsufscar.files.wordpress.com/2012/04/takahashi_henrique.pdf . Acesso em 2 de julho de 2018.

TATIT, Luiz. ***O Século da Canção***. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. ***O Cancionista***. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

ISBN 978-85-64124-60-8

POÉTICAS PERIFÉRICAS CONTEMPORANEAS: RAP NACIONAL, POESIA LÍRICO-COLETIVA

Cleber José de OLIVEIRA (UEMS/Poslit-UNB)
E-mail: cleber101578@gmail.com

RESUMO

Discute-se aqui o rap nacional sob a interface de poesia lírico-coletiva de resistência. Mais especificamente, levanta a seguinte hipótese, a saber: embora lírica a poesia do rap nacional apresenta um caráter coletivo, periférico e de resistência em sua composição. Sustenta isso, na medida em que é possível entrever uma espécie de transição do eu lírico do rap, que a priori é um eu-individual, para um eu-nós essencialmente coletivo; e é nesse empenho de buscar (com)unidade que reside o seu caráter de resistência. Sustenta ainda que tal poesia atua como instrumento de propagação e valorização das identidades, dos saberes, dos ritos, dos modos de vida e visões de mundo das comunidades que a produz. Isso também firma um lócus de enunciação que tem na periferia o seu próprio centro, referenciando assim a ideia de comunidade. Para tanto, analisa algumas letras de rap a partir de instrumentos teóricos da ciência linguístico-literária e do pensamento crítico.

***PALAVRAS-CHAVE**: RAP NACIONAL. POESIA LÍRICA. DISCURSO COLETIVO. RESISTÊNCIA POPULAR.*

A POESIA LÍRICA DO RAP

Eu sou guerreiro do rap, sempre em alta voltagem
Meu rap faz o cântico, dos louco e dos romântico
Pros parceiros, tenho a oferecer minha presença
Talvez até confusa, mas real e intensa
O que será será, é nóis vamo até o final
E liga eu e os irmãos é o ponto que eu peço
Favela, fundão, imortal nos meus verso
Racionais MCs

A princípio o rap parece ser uma espécie de desdobramento de poesia lírica que carrega, em seu discurso, um caráter de resistência, uma retórica subversiva. Partindo desse pressuposto, as análises que se seguirão, dos raps “Negro Drama” (2002), “Capítulo 4, versículo 3” (1997), “Fórmula mágica da paz” (1998), “Voz ativa” (1996), dos Racionais MCs, e “Brasil com P” (1990) do rapper brasiliense GOG, se desenvolvem no sentido se responder as questões, a saber: a) o rap é um gênero lírico? b) Falar de si ‘e falar do outro?

Para responder tais perguntas, entendemos que se faz necessário, agora, apresentar alguns conceitos do gênero poesia. Sobre o que é poesia, diz o Houaiss (2004), “gênero literário (lírico ou dramático) em forma de versos /a arte de compor e escrever em versos” (578). Já o Dicionário da Língua Portuguesa (2001) aponta que poesia: “é a arte de comunicar imagens, sentimentos e ideias por meio de uma linguagem em que sons e ritmos se combinam com os significados” (683). Como se vê este último refere-se à poesia como sendo algo que vai além da composição em verso, há toda uma gama de procedimentos cujo intuito principal é comunicar.

ISBN 978-85-64124-60-8

Nesse sentido, é possível atribuir, com mais facilidade, o status de poesia ao rap, já que, entre outras, comunicar e informar também são características e objetivos deste gênero.

Alfredo Bosi, em O ser e o tempo da poesia (1977), aponta um conceito de poesia no qual reside o caráter de resistência e subversão envolto à poesia frente aos discursos dominantes:

> Na verdade, a resistência também cresceu junto com a "má positividade" do sistema. A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a auto desarticulação, o silêncio. O canto deve ser um grito de alarme (BOSI, 1977. p. 142)

E continua,

> Diante da pseudototalidade forjada pela ideologia, a poesia deverá "ser feita por todos, não por um", era a palavra de ordem de Lautréamont. Este "ser feita por todos" não pôde realizar-se materialmente, na forma da criação grupal, já que as relações sociais não são comunitárias; mas acabou fazendo-se, de algum modo, como produção de sentido contra-ideológico válida para muitos. E quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do pré-romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes. A resistência tem muitas faces. (BOSI, 1977, p. 143)

Promovendo um diálogo com as ponderações feitas neste excerto, o mesmo autor, agora, em *Leitura de Poesia* (2003), reafirma o caráter subversivo que a poesia pode tomar para si: "a poesia não é apenas espelho da ideologia dominante, mas pode ser seu avesso e contraponto". Desse modo, seria o *rap* o avesso da ideologia dominante? A poesia dos excluídos? O verso da favela?

Entendendo a partir dos conceitos de poesia lírica, vistos logo acima, guardada as singularidades, pode-se dizer que o *rap* parece se encaixar no viés poético do qual Bosi faz referência, pois traz consigo desde sua origem um inflamado discurso crítico subversivo frente ao discurso dominante, como se pode ver nos trechos abaixo:

> Hey, Senhor de engenho
> Eu sei, bem quem é você
> Seu jogo é sujo
> E eu não me encaixo
> Eu vim da selva sou leão
> Sou demais pro seu quintal
> (RACIONAIS MCs, 2002)

> Preferencialmente preto, pobre, prostituta
> Pra polícia prende
> Por que pobre pesa plástico
> Papel papelão
> Pelo pingado
> Pela passagem,
> Pelo pão,

ISBN 978-85-64124-60-8

Por que?
(GOG, 2000**)**

Além disso, demonstra também uma reação de resistência frente ao tipo de consumismo que corrompe os valores pregados e difundidos por seus antecessores:

Em troca de dinheiro e um carro bom
Tem mano que rebola e usa até batom
Seu comercial de tv não me engana
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
Enem a sua puta de olhos azuis
Efeito colateral que seu sistema fez
(RACIONAIS MCs, 1998)

Não raro, os MCs se autodenominam um efeito colateral do sistema. A luta para não se corromper e nem se entregar ao dinheiro (símbolo maior de sistemas sociais que se desenvolvem sob a égide da ideologia escravocrata e racista) advindo da exploração de secular da mão de obra de seus irmãos marca a consciência dos posicionamentos tomados. Nos trechos abaixo, conscientemente o MC, por meio de sua poesia – o rap –, reflete e expõe sem eufemismos a vida brasileira na medida em que denúncia a condição sócio-histórica emposta as comunidades periféricas, vejamos:

Pesquisa publicada prova
Preferencialmente preto
Pobre, prostituta pra polícia prender
Pare, pense: por quê?
(GOG, 2000)

60% dos jovens de periferia
Sem antecedentes criminais
Já sofreram violência policial
A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras
A cada 4 horas, um jovem negro
Morre violentamente em São Paulo
(RACIONAIS MCs, 1998)

Os trechos explicitam a condição desumana em que são condicionadas as minorias socioeconômicas no Brasil, com atenção maior sobretudo do negro. É nessa e dessa realidade que emerge a urgência da poesia do rap como forma de resistência a mazelas sociais que buscam condicionar os modos de vida das periferias. Nesse sentido, a atitude de resistir seja lá como for, pode ser traduzido como uma maneira de se manter vivo. Por isso, a autodeclararão de ser o efeito colateral do sistema. Assim, o rap como expressão poética dos periféricos resiste, não individualmente nem forma isolada, mas sim de modo coletivo e sempre em diálogo com as minorias.

Em meio a toda essa discussão é preciso que se ressalte que o rap, por meio de seus produtores, manifesta o desejo de ser reconhecido como sendo expressão poética de grupos excluídos socialmente, uma arte negra (des)elitizada. Desse modo, pensamos o rap como um discurso lírico, crítico e subversivo. Um texto que prioriza o retrato das vivências de seus

ISBN 978-85-64124-60-8

próprios produtores e de suas comunidades. A estrutura dessas composições, em grande parte, segue as características encontradas na poesia tradicional, ou seja, é um texto escrito exclusivamente em verso, com certa preocupação com a rima, mas não aquela dos parnasianos.

Contudo, entenderemos a poesia também como sendo "um campo de manifestações muito mais amplo que o que se revelou, a partir do século XVIII, por poema", viés proposto por Frederico Fernandes (2003: 20). Para este autor o rap mantém uma forte ligação com a tradição da poesia oral: "a poesia oral, no caso o rap, deve ser compreendida em seu contexto de produção, pois é nesse contexto que a voz coletiva se faz presente", o mesmo autor afirma que "a poesia oral e a escrita encontram-se num eixo comum que é o próprio significado de poesia" (p. 20).

Além de lançar luz sobre a questão da oralidade existente no rap, Fernandes aponta também para a questão da voz coletiva que se faz presente no discurso do rap. No decorrer deste capítulo lançaremos também nosso olhar sobre essa questão no intuito de entrever a configuração que se explicita entre o eu e o tu do rap. Dito isto, a seguir, desenvolveremos uma análise do poema "Jesus chorou", dos Racionais MCs, na qual se observará alguns aspectos poéticos do rap tais como: rimas, figuras de linguagem, lirismo e oralidade. Segue a análise:

O que é o que é?
Clara e salgada,
Cabe em um olho
Epesa uma tonelada
Tem sabor de mar,
Pode ser discreta
Pode ser causada
Por vermes e mundanas
Eo espinho da flor
Cruel que você ama
Amante do drama
[...]
Oque adianta eu ser durão
Eo coração ser vulnerável
Ovento não, ele é suave,
Mas é frio e implacável
É quente borrou a letra triste do poeta (só)
Correu no rosto pardo do profeta...
Diz que homem não chora, tá bom, falou
Não vai pra *grunp* irmão, aí, Jesus chorou!
(RACIONAIS MCs, 2002)

Nesse fragmento pode ser visto uma referência ao mundo das tradições orais das 'adivinhas' de o que é o que é? Em seguida, são apresentados sentimentos conflitantes, por meio da metáfora que utilizam o esquema: lágrima *versus* vento. Esses elementos são mostrados como de que se misturam e se confundem a lágrima pode ser entendida como sendo a manifestação externo-concreto do mundo interno-abstrato do eu lírico. No mundo conflituoso do eu lírico a lágrima representa e simboliza, ao mesmo tempo, fraqueza e força, derrota e vitória. É sabido que verter lágrimas está na tensão entre a tristeza e a alegria, o eu lírico traz a imagem de Cristo, que segundo a narrativa bíblica chorou antes de sua morte, para, talvez, "atestar" que chorar é um sentimento nobre e humano.

A análise continua, só que agora com os poemas "Negro Drama", também dos Racionais e "Brasil com P", do *rapper* brasiliense Gog, segue:

ISBN 978-85-64124-60-8

Negro drama,
Eu sei quem trama,
E quem tá comigo,
O trauma que eu carrego,
Pra não ser mais um preto fudido
(RACIONAIS MCs, 2002)

Pedro Paulo
Profissão pedreiro
Passatempo predileto, pandeiro
Pandeiro parceiro
Preso portando pó
Passou pelos piores pesadelos
Presídios, porões
Problemas pessoais, psicológicos
Perdeu parceiros passado presente
Pais parentes principais pertences
(GOG, 2000)

O que se destaca de imediato nas estrofes são as figuras de linguagem. A priori o que salta os olhos é o uso sofisticado da Aliteração, que consiste na repetição proposital e ordenada de sons consonantais idênticos ou semelhantes; e, da Assonância, que consiste na repetição proposital de sons vocálicos idênticos ou semelhantes. Ambas são figuras de linguagem largamente utilizada em poesia, que consiste em repetir fonemas num verso ou numa frase, especialmente as sílabas tônicas de forma a obter um efeito expressivo, ou seja, reforçar o efeito da imagem que se quer transmitir. Ademais, valorizam de modo excepcional a literalidade do texto. Ressalta-se que não se trata de simples sonoridades destituídas de conteúdo. Geralmente, tais figuras sublinham (ou introduzem) determinados valores expressivos. A musicalidade também se manifesta nos trechos, a qual é entendida aqui como sendo a esfera da rima dentro do processo de criação do *rap*. Outra característica que se destaca, sobretudo no texto de Gog, é a retomada, uma vez mais, das brincadeiras de origem popular, mais especificamente a língua do P, promovida intencionalmente pelo MC intencionando não raro o diálogo com a cultura popular.

Como se vê, os fragmentos (apresentados acima) manifestam diversos aspectos poéticos os quais atestam o teor poético, na contemporaneidade, dessa manifestação de cunho popular.

RAP: ENTRE A VOZ INDIVIDUAL E A COLETIVA

O rap centraliza seu discurso em algo e/ou alguém? Responder essa pergunta, partindo do senso comum, parece fácil: o rap fala sobre as classes excluídas e seu cotidiano. No entanto, se lançarmos um olhar mais clínico e aprofundado sobre alguns textos de rap, não raro, veremos que quem fala é o MC sobre si mesmo, sobre suas experiências individualmente, ou seja, o discurso está pautado, intencionalmente, numa espécie de centralidade no eu.

Entendendo com T.S. Eliot, o que estamos chamando de centralidade no eu, é a manifestação da primeira voz da poesia: “a primeira voz é a voz do poeta que fala consigo mesmo – ou com ninguém” (1972, p. 123). Para o autor, a primeira voz da poesia em si já é a voz que manifesta o eu privado, o que se expressa para si mesmo ou no máximo para uma outra

ISBN 978-85-64124-60-8

pessoa em particular. O mesmo autor afirma ainda que a poesia pode se manifestar por meio de mais outras duas vozes:

> A segunda voz é a voz do poeta ao dirigir-se a uma plateia, seja grande, seja pequena. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática que fala em verso, quanto está dizendo, não o que diria à sua própria pessoa, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a uma outra personagem imaginária. (ELIOT, 1972, p. 123-4)

E aponta que a distinção das vozes poéticas se baseia na dramaticidade de tais vozes, diz ele:

> A distinção entre a primeira e a segunda voz, entre o poeta que fala consigo mesmo e o poeta que fala com outra pessoa, conduz ao problema da comunicação poética; a distinção entre o poeta que se dirige a outra pessoa seja com sua própria voz, seja com uma voz hipotética, e o poeta que cria uma linguagem na qual personagens imaginárias falam entre si, aponta para o problema da diferença entre os versos dramático, quase dramático e não-dramático. (ELIOT, 1972, p. 124-5)

Como se vê, a enunciação na poesia lírica (a primeira voz) se dá por meio de um "diálogo" do eu lírico consigo mesmo, que tem condições de inventar e usar códigos para si mesmo. Diferentemente, as outras formas de poesia (a de segunda e terceira vozes) pressupõem interlocutores e, portanto, códigos comuns compartilhados por esses interlocutores a um determinado grupo social com quem ele dialoga.

De fato, o falante comum, inserido num grupo social qualquer: "não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados" (Bakhtin 2003: 300). Parece ser este o caso do poeta que tem que falar com outrem (o de segunda voz e o de terceira voz) – ele usa códigos compartilhados pelos membros deste grupo. Diferentemente, o poeta de primeira voz (o lírico), se levado ao limite de suas potencialidades, seria esse Adão sozinho no paraíso, falando consigo mesmo, encarregado de inventar seus próprios códigos para definir o seu mundo e seus sentimentos.

No *rap,* esse processo também se manifesta e é de extrema relevância para manutenção da ideologia que é vinculada em seu discurso, pois geralmente seu discurso está pautado na 1ª voz, porém são audíveis nesse mesmo discurso outras vozes. Podemos entender isso como sendo uma espécie de tensão, que até certo ponto é comum, no *rap,* pois apesar de seu discurso estar centralizado no eu, o mesmo se esforça para trazer o "nós" para a arena discursiva, traz ao mesmo tempo um eu- individual e um eu-coletivo:

> Amo minha raça, luto pela cor,
> O que quer que eu faça é por nós, por amor
> Não entendem o que eu sou, não entendem o que eu faço
> Não entendem a dor e as lágrimas do palhaço
> Mundo em decomposição por um triz
> Transforma um irmão meu num verme infeliz
> Ea minha mãe diz:
> "- Paulo acorda, pensa no futuro que isso é ilusão,
> os próprio preto não tá nem aí com isso não,

ISBN 978-85-64124-60-8

> olha o tanto que eu sofri, que eu sou, o que eu fui,
> a inveja mata um, tem muita gente ruim".
> (RACIONAIS MCs, 2002)
>
> A gente vive se matando irmão, por quê?
> Não me olhe assim, eu sou igual a você
> Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho,
> [...]
> Pra todas as famílias, aí,
> Que perderam pessoas importante (morô meu)
> Não se acostume com esse cotidiano violento,
> Que essa não é a sua vida,
> Essa não é a minha vida (morô mano!)
> Procure a sua paz
> (RACIONAIS MCs, 1998)

Os fragmentos acima nos mostram a tensão que se desenvolve na esfera ideológica do eu lírico do *rap* porque, ao mesmo tempo em que fala de si para si mesmo, busca também falar ao outro. A incompreensão de parte dos seus provoca, no eu lírico, uma tensão que configura na esfera da representação do outro, no entanto, ele insisti na explicitação de que a realidade, marcada sobretudo pela violência entre irmãos étnicos, que estão inseridos faz parte de um projeto ideológico de exclusão e cerceamento constituído não raro pelas elites nacionais historicamente. Essa atitude (do falar ao outro e a si mesmo) é assim descrita por Bakhtin:

> toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. Apalavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, 1995, p. 113).

A imagem da palavra como ponte, proposta por Bakhtin, é complementada pela noção de diálogo inconcluso. Como discurso poético a poesia lírica do rap busca a todo momento constituir e fortalecer esse diálogo. Cada fala é parte de um grande diálogo:

> A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. Avida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 2003, p. 348)

Ainda na esteira de pensamento de Bakhtin (2003), todo enunciado, continuamente, nas mais diferentes circunstâncias, responde, de uma maneira ou de outra, aos enunciados que o precederam. Dessa forma, "o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não

ISBN 978-85-64124-60-8

pode ser separado dos elos precedentes que o determinaram tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas" (p. 300).

Assim, como viver representa estar em atitude responsiva, visto que não somos seres passivos, pois interrogamos, respondemos, questionamos, concordamos, discordamos etc. Nesse sentido, fica mais fácil de entender o porquê das atitudes dos *rappers* quando entram em cena num palco produzindo e reproduzindo gestos com as mãos, braços e pernas, o corpo como um todo, tudo é expressão dialógica. Além disso, o *rap* quando busca a forma dialógica polifônica de enunciação parece buscar também a ampliação do diálogo entre o eu lírico e sua comunidade, ou melhor, suas comunidades já que: "periferia é periferia em qualquer lugar" (RACIONAIS MCs,1998).

Como se constata, o *rap* busca estar sempre em uma situação de interação, procura ver-se manifestando no outro e vice-versa. Desse modo, busca complementar, talvez de senso crítico, aqueles que não conseguem compreender que é só por meio de uma união que alcançarão seus objetivos.

> O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações contemplam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se (BAKHTIN, 2003, p. 323).

Por isso que

> A palavra, a palavra viva, indissociável do convívio dialógico, por sua própria natureza quer ser ouvida e respondida. Por sua natureza dialógica, ela pressupõe também a última instância dialógica. Receber a palavra, ser ouvido. É inadmissível a solução à revelia. Minha palavra permanece no diálogo contínuo, no qual ela será ouvida, respondida e reapreciada (BAKHTIN, 2003, p. 356).

Desse modo, as relações sociais, históricas e discursivas que se realizam cotidianamente nas diferentes esferas da sociedade, assim como as que acontecem no universo marginalizado da periferia evidenciam a necessidade humana de ser sujeito do discurso e não apenas objeto dele.

Para observar os procedimentos dialógicos apontados acima, analisaremos os versos de "Fórmula mágica da paz" e "Capítulo 4, versículo 3", poemas integrantes do disco *Sobrevivendo no Inferno* (2008); e "Negro Drama", do disco *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* (2002); todos dos Racionais MCs. Com isso, acreditamos consolidar nossa afirmação de que o *rap* faz uso de um discurso lírico. Entendemos um discurso lírico como sendo aquele que, recorrendo a um discurso denso, expressivo e com musicalidade e ritmo, permite, artisticamente exprimir as emoções, os sentimentos, os desejos ou os pensamentos íntimos que nascem ou se apresentam ao "espírito", ou seja, ao mundo interior do "eu" numa espécie de autorreflexão que pode se manifestar de forma interna ou externa seguindo a seguinte fórmula: um eu que pode ter como interlocutor ele mesmo ou um segundo individuo, sempre apresentando um discurso centralizado no eu e em suas experiências, vejamos:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Essa porra é um campo minado
> Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui,
> Mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho
> A minha vida é aqui e eu não consigo sair.
> É muito fácil fugir mas eu não vou.
> Não vou trair quem eu fui, quem eu sou.
> Eu gosto de onde eu sou e de onde eu vim,
> Ensinamento da favela foi muito bom pra mim.
> (RACIONAIS MCs, 1998, grifo meu)

O trecho explicitamente apresenta isto que estamos chamando de centralidade no eu. O MC fala de si para si mesmo, vide grifos. Fala dos dramas, das angústias, das alegrias e ensinamentos que obteve no lugar onde mora, o qual é, ao mesmo tempo, seu tudo: "minha área é tudo que tenho/ a minha vida é aqui" e seu "nada": "essa porra é um campo minado / quantas vezes eu pensei em me jogar daqui". Muitas vezes, no *rap,* o lírico chega ao estágio de autorreflexão, a expressão interior do eu, e se faz presente como podemos ver neste outro trecho de "Fórmula mágica da paz":

> Choro e correria no saguão do hospital.
> Dia das criança, feriado indo pro final.
> Sangue e agonia entra pelo corredor.
> Ele tá vivo! Pelo amor de Deus doutor!
> 4 tiros do pescoço pra cima, puta que pariu a chance é mínima!
> Aqui fora, revolta e dor, lá dentro estado desesperador!
> Eu percebi quem eu sou realmente, quando eu ouvi o meu subconsciente:
> "Eaí mano Brown cuzão? Cadê você? Seu mano tá morrendo o que você vai fazer?". Pode crê, eu me senti inútil, eu me senti pequeno, mais um cuzão vingativo, mais um
> (RACIONAIS MCs, 1998, grifo meu).

Vê-se configurada aqui a primeira voz da poesia descrita por Eliot. A voz que fala consigo mesmo. A utilização das aspas dá ênfase ao discurso lírico que centraliza o eu. No limite, o texto toma proporções de uma espécie de monólogo interior, vide grifos. O texto segue:

> Puta desespero, não dá pra acreditar,
> Que pesadelo, eu quero acordar.
> [...]
> Na parede o sinal da cruz.
> Que porra é essa?
> Que mundo é esse?
> Onde tá Jesus?
> [...]
> Porra, eu tô confuso. Preciso pensar
> Me dá um tempo pra eu raciocinar
> Eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá,
> Minha ideologia enfraqueceu
> Preto, branco, polícia, ladrão ou eu,
> Quem é mais filha da puta, eu não sei!
> Aí fudeu, fudeu, decepção essas hora...
> A depressão quer me pegar vou sair fora
> (RACIONAIS MCs, 1998).

ISBN 978-85-64124-60-8

Eis aqui um bom exemplo do discurso lírico do *rap,* a centralidade no eu. Isso na medida em que uma se configura num debate interior entre razão e emoção do eu lírico, isto é, a voz da poesia se desenvolve ora consigo mesma ora com outro, na cadência de uma espécie de monólogo interior conflitivo. Ainda nesse trecho, o eu lírico se questiona, questiona a realidade na qual está inserido e questiona Deus, buscando uma resposta que amenize sua dor e revolta. Parece entrar numa espécie de colapso interior em que seus valores e sua ideologia parece não fazer mais sentido. Uma vez mais é possível entrever o esquema lírico teorizado por Eliot: "a primeira voz é a voz do poeta que fala consigo mesmo – ou com ninguém"

No poema "Negro Drama", também é possível observar o aspecto de centralidade:

> Negro drama,
> Eu sei quem trama,
> Equem tá comigo,
> Otrauma que eu carrego,
> Pra não ser mais um preto fudido
> (RACIONAIS MCs 2002, grifo meu)

O trecho acima é o início do poema. A centralidade no eu novamente está presente, ainda que, num primeiro momento, possa parecer que o texto está na terceira pessoa. Com efeito, a estrutura textual de "Negro Drama" é dívida em duas partes, a primeira é enunciada por Edy Rock (um dos integrantes dos Racionais) que apresenta o conflito do jovem negro a partir de uma visão ampla, diríamos mesmo genérica. Ainda que forte e cheia de denúncia, a enunciação desta primeira parte é menos agressiva do que a da segunda parte; esta como veremos, mais próxima da típica enunciação do rap. Eis um trecho da primeira parte que enfatiza esse aspecto genérico de que falamos acima:

> Negro drama,
> Cabelo crespo,
> E a pele escura,
> A ferida e a chaga,
> A procura da cura,
> [...]
> O drama da cadeia e favela,
> Túmulo, sangue,
> Sirene, choros e vela
> (RACIONAIS MCs, 2002)

Na segunda parte, o enunciador é Mano Brown, que então toma o discurso para si, falando sobre a condição do negro de modo autobiográfico, isto é, usando elementos de sua própria vida na favela para dar caráter ainda mais denso à centralidade do eu, de que falamos. Aqui a entonação é mais agressiva. Eis um trecho:

> Crime, futebol, música... Caralho,
> Eu também não consegui fugir disso aí.
> Eu sou mais um.
> Daria um filme!
> Uma negra e uma criança nos braços,
> Solitária na floresta
> De concreto e aço.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Veja, olhe outra vez,
> O rosto na multidão,
> A multidão é um monstro,
> Sem rosto e coração.
> (RACIONAIS MCs, 2002, grifo meu)

O trecho grifado é apresentado sob a entonação da fala comum, sem a modulação dramática e violenta da voz que caracteriza o *rap*. A partir da segunda estrofe o relato vai adquirindo um tom mais inflamado, mais cantado, numa crescente retórica cada vez mais agressiva e contundente. Mais para o fim do poema, outros integrantes do grupo cantam também, acompanhando Brown – evidenciando novamente a tensão discursiva, vista acima, entre o eu- individual e o eu-coletivo que se configura no o *rap*. Essa característica também pode ser encontrada em "Capítulo 4, versículo 3":

> Eu tenho uma missão e não vou parar
> Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
> Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição
> Talvez eu seja um sádico
> Um anjo um mágico
> Juiz ou réu
> Um bandido do céu
> Ea profecia se fez como previsto
> 1 9 9 7 depois de Cristo
> A fúria negra ressuscita outra vez
> Racionais capítulo 4 - versículo 3
> (RACIONAIS MCs, 1998)

Novamente vemos a fórmula lírica configurada. Um "eu" que se manifesta como uma espécie de enviado que ressurge, autodenominando-se como "A fúria negra" para terminar uma, já iniciada, missão que esta pautada, não raro, pela busca de liberdade, direitos iguais, dignidade social.

Portanto, o que se deve entender no rap é que mesmo apresentando um discurso, como vimos, focado no eu, ele é constituído por um desejo que visa à coletividade, ou seja, é uma ideologia construída para consolidar um lócus de enunciação que ecoa a partir da periferia rumo ao centro, por isso pode-se dizer que a voz que ecoa do rap assim como a da literatura periférica não é focada num "eu-individual", numa voz isolada, numa única voz, pelo contrário está sempre focada num "eu-nós". Sendo assim, não é um equívoco pensar o rap como sendo uma espécie de manifesto da periferia, o qual é construído, sobretudo, a partir da crença no poder da palavra escrita e cantada como forma de demonstrar pertencimento a uma comunidade e de libertação do indivíduo oprimido:

> Aí você sai do gueto mais o gueto nunca sai de você, morô irmão?
> Você tá dirigindo o carro, o mundo todo tá de olho em você,
> Sabe por quê? Pela sua origem, morô irmão,
> É desse jeito que você vive é o negro drama
> Aí, o rap fez eu ser o que sou [...]
> Mas aí, se tiver que voltar pra favela, eu vou voltar de cabeça erguida,
> Porque assim é, renascendo das cinzas, firme e forte, guerreiro de fé
> (RACIONAIS MCs, 2002)

ISBN 978-85-64124-60-8

Desse modo, o rap parece ser, dialeticamente, um movimento que ao usar expressões tão típicas do seu meio, "transgride e rompe com as barreiras de vedação do discurso" (FOUCAULT, 1996, p. 10). Nesse sentido, os MCs têm representação empírica porque ao contar uma história fazem com que ela se aproxime do real, pois os temas de suas poesias estão consubstanciados em sua própria vivência, o mundo da periferia, assim seu relato ganha uma maior autenticidade, como se vê na citação acima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises, aqui promovidas, se voltaram para entrever no rap nacional uma poesia lírico-coletivo. Nesse sentido, observou-se que no tipo de discurso poético vinculado no rap pode ser entrevisto, como se viu ao longo do texto, uma centralidade no eu, ou seja, o rap, em termos gerais, tem o discurso centrado na figura do enunciador – o MC– no entanto, esse mesmo discurso individual busca sempre o "nós", ou seja, uma dimensão coletiva. Isso se dá devido ao foco do discurso do rap ser as vivências e as experiências do eu – enunciador no mundo excluído e violento das periferias, um espaço comum a muitos outros que se identificam nos retratados feitos por essa poesia. Identificou-se ainda que na poesia do rap existe uma espécie de conflito interno do eu-enunciador que se dá devido à tensão entre o falar a partir da favela versus falar pela favela, neste último caso, entendemos, que falar pelo outro é tirar sua voz. Além disso, observou-se que o rap mantém uma crença no poder de transformação social por meio da palavra, do discurso engajado. É, sem dúvida, a tentativa de rechaçar a exclusão e toda e qualquer forma de violência física, social e racial.

Assim sendo, pode-se dizer, então, que esse discurso é consciente, marcado pela subversão, rebeldia, transgressão e insubordinação ao sistema do opressor. É assinalada também, por uma autoafirmação manifestada numa expressão própria, uma linguagem própria que reflete uma nova forma, do negro brasileiro, de se (re)pensar e (re)agir, um 'novo' olhar sobre o social, agora sob a ótica do oprimido. Conclui-se, portanto, que o rap é a manifestação poética, uma espécie de poesia revoltosa, produzida por sujeitos cerceados de seus direitos mais básicos tais como educação, saúde e cidadania.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. ***Estética da Criação Verbal***. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOSI, Alfredo. ***O ser e o tempo da poesia***. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. ***Literatura e resistência***. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. ***Leitura de Poesia***. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ELIOT, T. S. **As três vozes da poesia**. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. 148-167.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz em performance.** Tese. UNESP/Assis, 2003.

FOUCAULT, Michel. ***A Ordem do Discurso***. São Paulo: Loyola, 1996.

GOG**.** *CPI da favela*. Trama, 2000.

HOUAISS, Antônio. ***Dicionário de língua portuguesa***. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ISBN 978-85-64124-60-8

RACIONAIS MCs, ***Raio X do Brasil.*** Zimbabwe,1993.

_____. ***Sobrevivendo no Inferno***. Cosa Nostra, 1998.

_____. ***Nada melhor que um dia após o outro***. Cosa Nostra, 2002.

XIMENES, Sergio. *Dicionário da língua portuguesa.* São Paulo: Ediouro, 2001.

ISBN 978-85-64124-60-8

SER JUSTINE OU JULIETTE? O SADISMO NA EXPERIÊNCIA PERIFÉRICA TRANS E TRAVESTI NO BRASIL CONTEMPORÂNEO A PARTIR DE LINN DA QUEBRADA (2017)

Renato GONÇALVES[137] (ECA-USP / FIAMFAAM)
E-mail: renatogoncalves@usp.br

RESUMO

A presente comunicação pretende analisar duas canções do disco de estreia de Linn da Quebrada, Pajubá (2017): "(Muito +) Talento" e "A lenda", ambas de autoria da artista. Para interpretá-las, estabeleceremos um diálogo entre Don Kulick (2008) e Larissa Pelúcio (2009), advindos da antropologia, e os relatos em primeira pessoa de Amara Moira (2016) e Linn da Quebrada (in MOREIRA, 2018). Por fim, estabeleceremos relações entre as facetas do eu lírico e da narradora em Linn da Quebrada e as personagens Justine e Juliette presentes na literatura de Marquês de Sade (2008) em busca de traços de uma estrutura sádica à qual a população travesti está submetida no Brasil, estrutura essa trazida à superfície pela estratégia inquietante (FREUD, 2012; CESAROTTO, 1996) de Linn.

***PALAVRAS-CHAVE**: LINN DA QUEBRADA. MARQUÊS DE SADE. LGBT. BRASIL CONTEMPORÂNEO. MÚSICA POPULAR.*

INTRODUÇÃO

Após o golpe parlamentar de 2016, uma série de expressões da música popular-comercial tem sido produzida sob a égide de um mesmo signo: o *inquietante*. São canções e performances cujas construções musicais e poéticas são estruturadas de tal modo a mobilizar a usual escuta passiva e prazerosa do ouvinte para uma escuta muito mais angustiante no sentido psicanalítico do termo *inquietante* (FREUD, 2010). A partir do estranhamento, a produção de sentido na canção ganha ares políticos para expor fraturas do fino tecido socio-cultural, revelando aspectos que foram recalcados no processo de formação do país.

Não que tal estratégia estética seja inédita na canção brasileira. Porém, nos últimos anos, é possível elencar a profusão de seu uso na música popular-comercial, atual pesquisa de doutorado conduzida pelo presente pesquisador. À título de exemplificação, podemos falar de alguns de seus principais atores: os compositores Kiko Dinucci e Douglas Germano expõem a violência do Estado em canções como "Damião" (Douglas Germano), interpratada por Juçara Marçal, no disco *Encarnado* (2014), e "Luz vermelha" (Kiko Dinucci / Clima), interpretada por Elza Soares em *A mulher do fim do mundo* (2016); a violência contra a mulher e o machismo são denunciados por Karina Buhr e a banda Carne Doce, respectivamente, nos discos *Selvática* (2015) e *Princesa* (2016), com "Esôfago" (Karina Buhr) e "Falo" (Salma Jô / Macloys Aquino); o coletivo Teto Preto, em 2016, lança "Gasolina" (CARNEOSSO), cujo refrão-imperativo "gasolina neles!" aponta para um estado de revolta popular já presente desde as manifestações ocorridas

[137] DOCENTE FIAM-FAAM, DOUTORANDO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (ECA-USP), MESTRE EM CULTURAS BRASILEIRAS (IEB-USP) E GRADUADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL (ECA-USP). BOLSISTA CNPQ. MEMBRO DO GESC3 (GRUPO DE ESTUDOS SEMIÓTICOS EM COMUNICAÇÃO, CULTURA E CONSUMO).

ISBN 978-85-64124-60-8

em 2013; no disco *Novas famílias* (2018), Marina Lima e Antonio Cicero compõem "Só os coxinhas", empregando o estranhamento do ridículo para pintar o quadro de parcela da sociedade civil que foi às ruas em apoio ao golpe parlamentar; Letrux, no disco *Em noite de climão* (2017), fala de um mal-estar generalizado em canções como "Noite estranha, geral sentiu" (Letícia Novaes) e "Puro disfarce" (Arthur Braganti / Letícia Novaes); e, por fim, Bia Ferreira, com "Cota não é esmola" (Bia Ferreira), e Luedji Luna, com "Cabô" (Luedji Luna), expõem o racismo e o genocídio negro no Brasil.

Nessa seara, Linn da Quebrada, com o disco *Pajubá* (2017), parece evidenciar o sadismo na experiência da população trans e travesti no Brasil. Na figura de um eu lírico de uma mulher trans, negra e periférica, as canções de Linn traçam cenas de uma vida libertina, nos moldes da obra do filósofo e escritor francês Marquês de Sade, para escancarar a sua relação com homens brancos cis heteronormativos que fazem o constante consumo e descarte de seus corpos.

A presente comunicação pretende analisar duas canções do disco de estreia de Linn da Quebrada, lançado em 2017: "(Muito +) Talento" e "A lenda", faixas que, respectivamente, abrem e encerram *Pajubá*. Para interpretar as canções elencaremos os olhares antropológicos de Don Kulick (2008) e Larissa Pelúcio (2009) a respeito da população travesti e os relatos de Amara Moira (2016) e Linn da Quebrada (in MOREIRA, 2018) que compartilharam e registraram suas vivências travestis em primeira pessoa. Por fim, estabeleceremos relações entre as facetas do eu lírico e da narradora em Linn da Quebrada e as personagens Justine e Juliette presentes na literatura sadeana em busca de traços de uma estrutura sádica retomada à superfície pela estratégia inquietante de Linn.

ANÁLISE DE "(MUITO +) TALENTO" E "A LENDA"

A escolha das duas canções não é aleatória e primeiramente se deve aos distintos e nítidos caminhos estéticos tomados em cada uma das gravações. "(Muito +) Talento" é um exemplo típico da escolha estética de Linn da Quebrada no disco *Pajubá.* Em primeira pessoa, o discurso textual da canção traz a figura de um eu lírico. A dicção da interpretação mescla o canto e a fala, ora sussurrada, ora expressiva, de Linn. O arranjo eletrônico assinado pela produtora BadSista ora cria padrões ritmicos, sobretudo oriundos da estética *bate-cabelo*, gênero tocado sobretudo em boates LGBTQI+ e *shows* de *drag queens,* ora criam uma espécie de ambientação sonora, aos moldes da poética musical de produtores como Arca e The Haxan Cloak, para criar cenários distópicos para a fala de Linn.

Em contrapartida, "A lenda" é a única faixa do disco em formato predominantemente acústico: sendo um samba, um violão acompanha e marca o *swing* da composição. Abandona-se a figura do eu lírico e surge uma narradora. Embora seu canto seja mais melódico que "(Muito +) Talento", sua dicção se aproxima da fala. Porém, no decorrer da gravação, não há mais quebra ou contraste no arranjo outrora presente nas demais trezes faixas do disco.

Expostas as diferenças estéticas mais evidentes quando postas lado a lado, não será coincidência o fato de que cada uma delas expõem antagônicas, porém, complementares facetas da travesti que se constrói em *Pajubá*, como veremos a seguir.

(Muito +) Talento

Não adianta pedir
Que eu não vou te chupar escondida no banheiro

ISBN 978-85-64124-60-8

Você sabe, eu sou muito gulosa
Não quero só pica
Eu quero o corpo inteiro

Nem vem com esse papo
Feminina tu não come?
Quem disse que linda assim
Vou querer dar meu cu pra homem?

Ainda mais da sua laia
De raça tão específica
Que acha que pode tudo
Na força de Deus
E na glória da pica

Já tava na cara
Que tava pra ser extinto
Que não adiantava nada
Bancar o machão
Se valendo de pinto

Se achou o gostosão
Achou que eu ia engolir
Ser bicha não é só dar o cu
É também poder resistir

Vou te confessar
Que às vezes nem eu me aguento
Pra ser tão viado assim
Precisa ter muito mais
Muito talento

A canção - e, consequentemente, o disco - é iniciada com uma negação: "não adianta pedir que eu não vou te chupar escondida no banheiro". Logo de início, o eu lírico que se constrói em Pajubá desestabiliza a rotineira ideia de que a população trans e travesti deve sempre estar associada à prostituição. Como aponta Don Kulick (2008), até mesmo nas pesquisas e nas narrativas que se constróem acerca do corpo travesti é empregada uma perspectiva a partir da prostituição. Suas trajetórias de vida e suas subjetividades seriam estabelecidas somente em relação ao comércio de seus serviços sexuais. É certo que, como evidencia Amara Moira (2016), muitas pessoas trans e travestis encontrarão na prostituição o único caminho viável para a sobrevivência. Moira, em seus relatos enquanto prostituta, elenca, inclusive, esse rotineiro destino que antecede até mesmo a consciência e a afirmação pessoal de uma travesti como parte que dificultou a auto-aceitação de seu movimento de transição.

> "Meu medo era, antes, a violência da exclusão, me ver pária da noite pro dia, tratada feito lixo, perder famílias, amigos, círculo social, não ter um teto pra chamar de meu, o direito de continuar estudando, de poder buscar emprego que não fosse esse que não consideram emprego: puta". (MOIRA, 2016, posição 263)

Não que em *Pajubá* se recuse o sexo. Pelo contrário, a sexualidade será o tema principal do disco. Porém, a diferença estará na abordagem do sexo: "Você sabe, eu sou muito gulosa, não quero só pica, quero o corpo inteiro". O corpo travesti e trans em Linn da Quebrada inverte

ISBN 978-85-64124-60-8

o usual sentido da prostituição - corpos travestis sendo consumidos e descartados - prática rotineira relatada por Amara Moira. Em *E se eu fosse puta* (2016), não são poucos os relatos de programas realizados pela autora em que homens, muitas vezes casados, se relacionam carinhosamente com travestis durante a transa e, após o coito, a abandonam sem deixar qualquer traço de afeto ou, quando se envolvem afetivamente em um namoro, por exemplo, não têm coragem de assumi-las fora de quatro paredes.

Em *Pajubá*, a afirmação da sexualidade é quase anárquica e reinvidica o prazer que lhe é de direito: “dedo no cu é tão bom, dedo no cu é tão gostoso” (“Dedo Nucué”); “chupo cu, chupo buceta” (“Coytada”); “eu quero dar pra Deus e o mundo” (“Pirigoza”). Nesse ponto, é preciso enxergar a carga política que o uso de uma linguagem notadamente explícita traz. Como na obra de Marquês de Sade e até mesmo na *História do olho,* de 1928, de Georges Bataille, o emprego de termos sexuais sem qualquer rodeio dribla a moral social e sexual que priva e regula as diversas práticas sexuais pela via da linguagem e do discurso, como mapeia Michel Foucault (2014, p. 19 - 39). Tudo o que é explícito é filtrado, desqualificado ou condenado ao posto de obra degenerada. Não será à toa que Marquês de Sade tenha sido preso na Bastilha e sua obra somente tenha sido lida e difundida quase cem anos após a sua publicação; Georges Bataille assinasse seu romance erótico sob um pseudônimo para preservar sua reputação pública; e, mais recentemente, Linn da Quebrada seja uma das artistas com menor número de visualizações no YouTube do meio LGBTQI+[138].

“Quem disse que linda assim vou querer dar o meu cu pra homem?”. O desprezo ao macho discreto que não se relaciona de pessoas afeminadas é constante em Linn da Quebrada. O desejo pelo "cu" entra em oposição ao “pênis". Não são poucas as citações ao “pau" ereto, que representaria, pelo processo metonímico de tomar parte pelo todo, o homem cis (isto é, o homem que se identifica com o genital masculino) que busca se relacionar sexualmente com travestis e mulheres trans. Embora o falo psicanalítico usualmente seja erroneamente associado exclusivamente ao órgão genital, na poética de Linn a equação simbólica *pênis = poder* é empregada para ser subvertida. À figura do pênis ereto estaria resumido o poder da dominação masculina sobre corpos travestis: “raça tão específica / que acha que pode tudo / na força de Deus / e na glória da pica”. A canção “Transudo" talvez seja um dos exemplos mais expressivos para marcar o desprezo do homem e do pênis em Linn da Quebrada: “tenho pena de você / com o pau apontado pra própria cabeça / refém da sua frágil masculinidade”. A negação antinge o seu ápice em “Necomancia”, onde se faz “picadinho de neca”, lembrando o que Georges Bataille (2014, p. 40) pontuou: "o domínio do erotismo é o domínio da violência”.

Com a desconstrução e a aniquilação da figura heteronormativa do homem padrão resumida ao seu pênis, surgem novas possibilidades para afetos, sexualidades e expressões do corpo. O corpo travesti em Linn não quer “dar o cu pra homem” [“(Muito +) Talento”], quer as “bichas das que são afeminadas” (“Enviadescer”). A despeito da rigidez binária dos gêneros, *homem* e *mulher*, o corpo travesti é fluído. Esse corpo ora se denomina "travesti", ora “viado”. Na versão “Absolutas”, que mescla algumas das canções de Linn da Quebrada para servir de trilha de uma campanha da Vodka Smirnoff Ice (2017)[139], por exemplo, fala-se em “pra ser tão transviado assim” substituindo-se o termo “viado" original. Ser uma travesti não é querer ser mulher, é uma terceira via, como aponta Larissa Pelúcio (2009, p. 93) a partir de conversas com a população travesti: “são outra ‘coisa', uma ‘coisa' difícil de explicar porque, tendo nascido ‘homens', desejam se parecer com mulheres, sem de fato ser uma”. Nessa direção, a “bicha”, o

138 Quando em comparação a nomes como Pabllo Vittar e Glória Groove, cujos dois vídeos de maior execução, “K.O.” e “Bumbum de ouro”, até o momento da presente comunicação, somam mais de 342 milhões de visualizações, enquanto o vídeo com o maior número de visualizações de Linn, “Enviadescer”, tem somente 628 mil execuções.

139 A campanha pode ser visualizada aqui: https://youtu.be/uunqc97qexU. Último acesso em 24 de julho de 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

"viado" e o "transviado" buscam dar conta de um corpo cuja identidade está sempre em transformação, ou melhor, um corpo cuja representação escapa a qualquer norma.

Será a partir das "técnicas corporais", conceito discutido pelo sociólogo Marcel Mauss e retomado por Larissa Pelúcio (IDEM), que se pode entender o "talento" necessário "pra ser tão viado assim". O corpo travesti é um corpo que se constrói junto à sua identidade, seja através de indumentárias, maneirismos, posturas e entonações de voz ou até mesmo com a intervenção cirúrgica. Devido à falta de assistência médica gratuita, muitas travestis acabam tomando hormônios sem o devido acompanhamento clínico ou inserem silicone industrial em suas nádegas, coxas e seios na tentativa de moldar seu corpo com formas femininas, expondo seus próprios corpos a riscos, como infecção ou atrofia muscular.

Se em "(Muito +) Talento", poderíamos falar de um corpo trans e travesti que estaria totalmente apto para se defender do "machão", tenha sido fruto de uma árdua experiência ou pela inata esperteza, em "A lenda" vemos o processo de descoberta de uma jovem travesti que, pelo caminho mais doloroso, vai conhecendo a sua condição periférica e marginalizada na sociedade.

A lenda

Vou te contar
A lenda da bixa esquisita
Não sei se você acredita
Ela não é feia - nem bonita

Ela sempre desejou ter uma vida tão promissora
Desobedeceu seu pai
Sua mãe
O estado, a professora

Ela jogou tudo pro alto
Deu a cara pra bater
Pois pra ser livre e feliz
Tem que ralar o cu, se fuder

De boba ela só tem a cara
E o jeito de andar
Mas sabe que pra ter sucesso
Não basta apenas estudar

Isto dá
Isto dá
Isto dá sem parar
Tão esperta, sabichona
Não basta apenas estudar

Fraca de fisionomia
Muito mais que abusada
Essa Bixa é molotov
Com o bonde das rejeitadas

Eu tô bonita?
Tá engraçada
Eu não tô bunita?
Tá engraçada

ISBN 978-85-64124-60-8

Me arrumei tanto pra ser aplaudida
mas até agora só deram risada

Abandonada pelo pai
Por sua tia foi criada
Enquanto a mãe era empregada
(alagoana arretada!)

Faz das tripas coração
Lava a roupa, louça e o chão
Passa o dia cozinhando
Pra dondoca e patrão

Eu fui expulsa da igreja!
(ela foi desassociada)
Porque uma podre maçã
deixa as outras contaminadas

Eu tinha tudo pra dar certo
E dei até o cu fazer bico
Hoje meu corpo
Minhas regras
Meus roteiros, minhas pregas
Sou eu mesma quem fabrico

"A lenda" se inicia com a figura de uma narradora que, como nas clássicas fábulas, conta uma lenda. Como no contexto original de "Geni e o Zepelim" (Chico Buarque), uma das primeiras representações do corpo travesti na música popular brasileira, uma travesti conta a sua própria trajetória em terceira pessoa. Geni, uma das personagens fundamentais da peça *Ópera do malandro* (1978), apresenta "a travesti não como uma pessoa, mas como um produto a ser consumido e descartado" (GONÇALVES, 2016). A mudança de um lugar de fala que se expressaria em primeira pessoa para uma terceira pessoa do singular traz uma impersonalidade e um distanciamento que nos remetem à própria condição periférica das travestis na cidade. Don Kulick (2008, p. 24) fotografará bem sua presença quase fantasmagórica e até mesmo lendária, como explicitada na canção "A lenda": "muitos brasileiros veem apenas de relance, à noite, em pé ao longo de avenidas e nas esquinas de ruas mal iluminadas ou nas páginas policiais".

"Nem feia, nem bonita", como a Lindoneia de Caetano Veloso ("Lindoneia"), essa "bixa esquisita", em busca de "uma vida tão promissora", vai desobedecendo toda e qualquer instituição ou figura disciplinadora: o pai, a mãe, o Estado, a escola e a Igreja. Desobedece a instituição ou dela é expulsa, como dito em relação à Igreja: "eu fui expulsa da Igreja / ela foi desassoclada / porque uma pobre maçã deixa as outras contaminadas".

A retificação para a frase "ser expulsa da Igreja" comentada por Jup do Bairro, "ela foi desassociada", aponta para o constante eufemismo para as decisões arbitrárias calcadas no preconceito e na transfobia que buscam edulcorar ou mascarar o real caráter das atitudes de exclusão e silenciamento. A realidade de rejeição, de ser "podre maçã", escancara-se quando riem da cara da travesti, cena comum nas músicas de Linn: "estou procurando, estou tentando entender / o que é que tem em mim que tanto incomoda você" ("Submissa do 7º dia"); "quando passam todos riem da cara dela" ("Bixa preta"); "me arrumei tanto pra ser aplaudida / mas até agora só deram risada" ("A lenda"). Sobre essa experiência cotidiana de humilhação pública e constrangimento, Amara Moira (2016, localização 245) comenta:

ISBN 978-85-64124-60-8

> "Gosto de andar por aí de cabeça baixa, sem ter que enfrentar olhares e imaginar o que estão pensando em me ver. Se as pessoas riem, faço todo um esforço para acreditar ser por piada ou coisa engraçada que lhes ocorreu. Me ponho num mundinho cor-de-rosa sempre, um que me proteja (…) Mas tem vezes que a sincronia da minha passagem com esse riso soa estranha demais, me deixa insegura, agride".

Em "A lenda", temos a oportunidade de conhecer a trajetória dessa persona travesti que se constrói em *Pajubá*. Depois de doze faixas, descobrimos que a travesti, enquanto sujeito, é mais que um corpo solto no mundo: ela tem pai e mãe. Sua história de vida não é muito diferente de muitas daquelas que nos últimos anos têm sido contadas na arte e na mídia, em um processo de que está dando voz e visibilidade a trajetórias de vida silenciadas e invisibilizadas, como, por exemplo, no filme *Que horas ela volta?* (2016), de Anna Muylaert. Abandonada pelo pai, foi criada pela tia, pois a mãe era empregada doméstica e não conseguia acompanhar o crescimento da filha. Porém, há uma forte identificação com a mãe: ela, "alagoana arretada" que "faz das tripas coração", é um espelho para a força necessária para ser uma travesti.

Se temos o cenário de abandono familiar e a não-identificação com os circuitos clássicos de formação (e, por que não dizer?, formatação) do sujeito, vemos o diálogo entre Linn e as vozes de Liniker e Jub do Bairro, que nos leva, em primeiro lugar, à importância das redes de sociabilidade e solidariedade estabelecidas entre travestis, o "bonde das rejeitadas". Por serem muitas vezes não toleradas no seio familiar, as pessoas trans e travestis são expulsas de casa muito jovens, nos centros urbanos usualmente estabelecem uma nova família com outros sujeitos trans e travestis. Para Larissa Pelúcio (2009, p. 205-214), a sociabilidade nessa população será de extrema importância para a construção da travesti. Dada à escassez e à precariedade de recursos materiais e financeiros, as travestis se unem em casas, espécies de pensões administradas por cafetinas, onde são estabelecidas novas alianças afetivas. Travestis já estabelecidas tornam-se mães ou madrinhas de travestis em início de transição. São instituídas novas relações hereditárias que trarão como herança o ensino de técnicas corporais e da potencialização de atributos físicos (PELÚCIO, 2009, p. 208).

Há, para a população travesti, a necessidade de construção e reconstrução de uma cultura, de uma existência e, principalmente, de técnicas de sobrevivência. Muitas vezes é um corpo que se arma, até mesmo com gilete, para se proteger constantemente da violência policial (KULICK, 2008). Outras vezes, a união se faz necessária para que exista visibilidade dentro de um contexto que invisibiliza suas expressões (GONÇALVES e PEREZ, 2017). Nesse sentido, a narradora de "A lenda" funde-se e confunde-se ao eu lírico dessa travesti de *Pajubá*: "hoje meu corpo / minhas regras / meus roteiros, minhas pregas / sou eu mesma quem fabrico". Fazendo uso da linguagem, Linn da Quebrada cria novos dialetos: "estudar, isto dá, isto dá sem parar". O mesmo ocorre em, por exemplo, "Submissa do 7º dia", "Bomba pra caralho" ("Faça chuca ou faça sol"), "Pirigoza" e "Serei A" ("Serei a do asfalto"). Em depoimento à Larissa Ibúmi Moreira (2018, p. 84), Linn diz usar a palavra para encontrar novas realidades que dêem conta da sua própria verdade:

> "Eu não invento mentiras, eu crio verdades. Mais do que comprar as verdades prontas dos livros de biologia, dos livros religiosos, da tradição ou até mesmo dos provérbios populares, passei a inventar meus provérbios, a aprender outras línguas, a criar linguagem".

Das vivências travesti, surge o conhecimento a ser compartilhado. Não somente um saber a ser catalogado, mas, sobretudo, a ser aplicado na vida real e cotidiana como forma de

ISBN 978-85-64124-60-8

sobrevivência em um contexto violento para as travestis e pessoas trans no Brasil. Da ingênua personagem narrada em “A lenda” à “esperta e sabichona” persona em “(Muito +) Talento”, há um abismo que separa duas posições frente ao sadismo ao qual a população travesti está submetida, como veremos a seguir.

JUSTINE OU JULIETTE? O SADISMO NA EXPERIÊNCIA TRAVESTI

Na literatura de Marquês de Sade, as irmãs Justine e Juliette são duas personagens clássicas que personificam a filosofia sadeana. Como narrado em *Infortúnios da Virtude* (SADE, 2008), abandonadas pelos pais, cresceram em um orfanato até quando permitiu o pouco dinheiro que lhe restavam. Sem qualquer espécie de amparo, ainda adolescentes, foram largadas no vasto e conflituoso mundo que se desenhava na França do século XVIII. Para sobreviver, cada uma tomou um rumo distinto.

Juliette, a irmã mais velha e mais experiente, optou pela vida libertina. Deitou-se com milionários, participou das mais altas orgias, trapaceou, lubridiou e chegou até mesmo a aniquilar amigos e inimigos em benefício próprio. Gozando de todos os prazeres, Juliette teve uma vida de abundância.

A irmã mais nova, Justine, seguiu a direção oposta: trilhou o caminho da virtude. Como uma perenigra, passou anos a vagar de vilarejo em vilarejo. Por ser inexperiente, caía constantemente em perversas armadilhas de homens e mulheres de toda espécie, dos mais pobres ao nobres, que usaram e abusaram de sua ingenuidade. Justine, de tão pura, logo se tornou vítima de sua própria bondade. Por nada aprender com os percalços em seu caminho, continuadamente cometia o erro de confiar piamente naqueles que surgiam à sua frente e se apresentavam enquanto uma tábua de salvação. Morreu de forma totalmente anônima e brutal.

A compreensão dessas personas só pode ser compreendida à luz de uma estrutura sadeana. Primeiramente, é preciso assumir o elo possível entre filosofia e literatura na obra de Marquês de Sade, já discutido por Eliane Robert Moraes (2015), e enxergar seus escritos senão enquanto uma tentativa de filosofia no seu sentido mais estrito, pelo menos como uma visão de mundo libertina. Em segundo lugar, elucidar sua posição no campo artístico de seu período nos levará a uma radical cisão no pensamento ocidental clássico. Como aponta Camille Paglia (1992, p. 14), Sade é contemporâneo de Jean-Jacques Rousseau e um opositor ao pensamento do escritor de *Do contrato social*: “para Sade, voltar à natureza (…) era dar rédea solta à violência e ao desejo”. O sujeito não nasceria bom e a sociedade o corromperia, como na visão rousseauísta, mas, ao contrário: a civilização disciplinaria um sujeito pulsional para que fosse possível a edificação e a construção de uma sociedade - visão que seria aprimorada por Sigmund Freud e a psicanálise para quem a civilização é erguida contra o sujeito libidinal.

Justine e Juliette seriam assim duas faces de uma mesma moeda. Como o sujeito sobreviveria à complexa intersecção entre civilização e indivíduo em que a natureza é tirana e a civilização edificante? Justine acreditará na moral civilizatória. Juliette acreditará somente no retorno à natureza. As virtudes de uma levaram aos infortúnios. Os vícios libertinos da outra, ao êxito. Nesse lugar limítrofe se encontra a persona travesti de Linn da Quebrada em *Pajubá*.

Ora Linn pratica a violência (como “o picadinho de neca”) ora a ela é submetida (como a humilhação pública em “A lenda”). Em algumas cenas, é quem domina (“; em outras, quem obedece (“tem que ralar o cu / se fuder”). Às vezes acredita na possibilidade de um amor (“tomara que no rala e rola / tenha mais que só entra e sai vara”, em "Tomara"), às vezes diferencia o amor do sexo (“sexo é sexo / tem amor e tem orgia”, em “Submissa do 7º dia"). É

ISBN 978-85-64124-60-8

esperta (“de boba só tem a cara”) mas também é ingênua (“me arrumei tanto pra ser aplaudida”).

Estando à margem, a vivência travesti é uma vivência que demanda coragem para enfrentar a exposição à violência. Como compartilha Amara Moira (2016, posição 284): “sou tratada igual puta bem antes de me assumir puta, quase uma tatuagem na testa: bastou me verem travesti e já começa o assédio, assédio que nunca tive notícia enquanto eu pousava de homem”. Linn da Quebrada (in MOREIRA, 2018, p. 83), na mesma direção, compartilha uma das falas que ouviu de uma colega travesti quando ainda estava buscando se assumir travesti: “O que é medo? Não conheço essa palavra. Travesti não pode ter medo, travesti tem receio, mas medo, não. Porque se a gente tivesse medo, a gente não existia”.

É preciso compreender o sadismo não somente como uma perversão sexual mas principalmente como uma espécie de estrutura psicossocial. A priori, o termo apareceu na psicanálise pelo empréstimo que Sigmund Freud, em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2016), de 1901, fez do psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing, autor do pioneiro livro *Psychopathia Sexualis* onde foram mapeadas e catalogadas as mais diversas perversões sexuais conhecidas até então. No texto que colocará no centro a sexualidade nas formações psiquícas do sujeito, o psicanalista emprega o termo *sadismo* em relação ao *masoquismo*, o primeiro sendo a face ativa e o segundo, a face passiva de uma mesma perversão. Porém, o desejo travesti seria mesmo masoquista ao se submeter ao prazer sádico da humilhação e do descarte de corpos travestis? Na verdade, parece-nos muito mais coerente abordar o sadismo a partir de uma estrutura à qual a travesti busca sobreviver. Como já foi apontado ao analisarmos “Mulher", em outra ocasião,

> "a morte e o descarte andam lado a lado na vivência travesti. De um lado, a consequência da violência na ordem do real; do outro, a exclusão simbólica de um indivíduo própria à prostituição: “homem que consome, só come, fodeu e some” (GONÇALVES e PEREZ, 2017).

Longe de esgotarmos o assunto, Linn da Quebrada, com o disco Pajubá (2017), parece evidenciar o sadismo na experiência brasileira em uma perspectiva socio-cultural. Na chave lógica da vida libertina desenvolvida nos trabalhos do filósofo e escritor francês Marquês de Sade, as canções de Linn expõem e subvertem a violência sádica à qual a população trans, travesti, negra e periférica (é preciso ainda matizarmos essas duas últimas identificações) é submetida cotidianamente. Embora possa soar anacrônico, à primeira vista, unir dois autores de épocas tão distintas (de um lado, Sade, do século XVIII, e, de outro, Linn, nossa contemporânea) é possível estabelecer uma conexão que nos leva a uma faceta estrutural no Brasil: o sadismo presente nas relações entre as elites que dominam e os subalternos que são dominados. Se, como aponta Oscar Cesarotto (1996) parte do inquietante advêm do estranho familiar, quem não sabe que existe uma estrutura sádica por trás das relações de consumo e descarte de corpos travestis no país que mais mata travestis e transexuais no mundo140?

140 SEGUNDO PESQUISA DA ONG TRANSGENDER EUROPE (TGEU). DISPONÍVEL EM: HTTPS://TGEU.ORG/TDOR-2016-PRESS-RELEASE/. ÚLTIMO ACESSO EM 24 DE JULHO DE 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

CESAROTTO, Oscar. **No olho do outro**. **"O homem de areia" segundo Hoffmann, Freud e Gaiman**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1. A vontade de saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**, volume 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GONÇALVES, Renato. **Nós duas. As representações LGBT na canção brasileira**. São Paulo: Lápis Roxo, 2016.

GONÇALVES, Renato. PEREZ, Clotilde. **"Novas perspectivas de visibilidade midiática e a rmação política da população travesti na contemporaneidade: análise do registro audiovisual blasFêmea (2017), de Linn da Quebrada e suas implicações comunicacionais"** in Revista Tríade. Comunicação, Cultura e Mídia. v. 5 n. 10. Sorocaba: UNISO, 2017. Disponível em: http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/3173/ Último acesso em 24 de julho de 2018.

KULICK, Don. **Travesti. Prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta.** Kindle Version. São Paulo: Hoo Editora, 2016.

MORAIS, Eliane Robert. **Sade, a felicidade libertina**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

MOREIRA, Larissa Ibúmi. **Vozes transcendentes. Os novos gêneros na música brasileira.** São Paulo: Editora Hoo, 2018.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo. Uma etnografia travesti sobre o mundo preventivo da aids**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

SADE, Marquês de. **Os infortúnios da virtude.** Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

ISBN 978-85-64124-60-8

SOBREVIVENDO NO INFERNO: DE ONDE VEM O RACIONAIS MC'S?

Rodrigo Mendes (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Email: estrelamendes95@gmail.com

RESUMO

Este trabalho busca fazer uma leitura ampla do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997) do Racionais MC's, apontando nos raps tensões estruturantes da sociedade brasileira e da obra do grupo, tais como racismo estrutural, violência policial, processos embranquecedores e higienizadores cujas raízes se encontram firmes na escravização secular. Daí emerge a dicção do Racionais, do Inferno que é o Capão Redondo, externando com um flow que mimetiza rajadas de tiros a raiva acumulada pela violência sistemática da sociedade brasileira. Na história da canção popular brasileira, o grupo simboliza a quebra de um acordo cordial em que a parcela que representa é de fato ouvida: não há mais como mascarar o estado de exceção em que vivem os negros pobres no Brasil. Este ensaio introdutório, parte de um estudo de maior fôlego, busca apresentar tais tensões e como isso se articula com a luta e resistência com sua comunidade no mundo objetivo.

***PALAVRAS-CHAVE**: RACIONAIS; SOBREVIVENDO NO INFERNO; RAP NACIONAL; LUTA NEGRA.*

"A cada quatro pessoas mortas pela policia, três são negras"
"Assustador é quando se descobre que tudo deu em nada e
Que só morre pobre"[141]
(Racionais MC's)

O capitalismo funciona a partir da lógica dupla combinada de miséria a uns e riqueza a outros. Àqueles, que são a maioria na sociedade global, cabe a exploração do trabalho e a sustentação da sociedade assimétrica. A estes, pequeno grupo ao redor do mundo, resta administrá-los sem precisar trabalhar – já que propriedades ou capital não produzem nada, mas sim a força de trabalho (BAKUNIN, 2007); ao menos foi a base de sustentação para que o capitalismo, hoje em dia, depois dos processos de colonização que permitiram a consolidação da economia-mundo capitalista, nos termos de Paulo Arantes (2014, p.3), pudesse se tornar um "capitalismo financeiro", conforme argumenta Noam Chomsky (2015)[142]. A edificação da sociedade capitalista tem vários níveis e o mais alto sempre oprime o mais de baixo, assim sucessivamente[143].

O processo social brasileiro não segue à risca a cartilha do capitalismo, dada as várias especificidades locais, mas o contempla no que diz respeito a esse desenvolvimento desigual e combinado (NOVACK, 1988). O crescimento da vida social brasileira é e sempre foi distinto por classes, e essa desigualdade compõe o desenvolvimento social indissociavelmente. O *progresso* capitalista não se dá apenas pela dominação do homem sobre as forças de produção, como apontou George Novack em estudo talvez pioneiro (NOVACK, 1988, p. 9), mas também, e muito, do homem sobre o homem: a escravização. Analisando o Brasil enquanto nação

141 Não conseguindo encontrar fontes confiáveis para análise das letras do grupo, me baseei nos sites Vagalume e Terra, além da audição dos álbuns.

142 Importante notar que, ao falar do centro do sistema capitalista, Chomsky e Arantes se afastam dos problemas mais imediatos da periferia, ao contrário de Bakunin, mesmo este tendo vivido no século 19.

143 Com o perdão da visão um pouco mecanicista, aqui me refiro somente ao fator socioeconômico, deixando de lado outros elementos importantes para uma análise completa das classes sociais.

ISBN 978-85-64124-60-8

"independente", pelo menos desde 1822, as ideias importadas da Europa como liberdade do sujeito e certo liberalismo econômico chocam-se com a sociedade escravocrata (SCHWARZ, 2014). Por mais que o achado de Roberto Schwarz hoje em dia esteja apresentando limites (FISCHER, 2017), é importante notar essa que é uma das contradições formativa do país e que implica diretamente o presente por seu decorrente desenvolvimento assimétrico. *Progresso* e atraso, agora sim típicos do sistema capitalista, são o símbolo do Brasil até a atualidade.

O *avanço*, que se lê como retrocesso, é altamente visível contemporaneamente. A relação colônia-metrópole, que vivemos há quinhentos anos, é matéria mais que suficiente para perceber as fraturas sociais causadas por um desenrolar histórico-social desigual. Os colonos oprimem os colonizados, que por sua vez – os de classes mais altas – oprimem os mais de baixo, e estes, os escravizados. A escravização do povo negro tem inicio, em território hoje brasileiro, e a opressão continuada aos dias atuais, em uma suspensão da História, servirá de base para a criação do grupo de rap Racionais MC's. O racismo, relação social dentro do padrão atualmente (ALMEIDA, 2016), naturalizada após anos de genocídio; a falácia da democracia racial desde *Casa-Grande & Senzala*; a alienação feita pela mídia em relação aos negros sobre esta *democracia racial*; o uso da violência policial que atinge em maioria os negros; os processos para *higienizar* e políticas para embranquecer; tudo isso mesclado a uma composição agressiva e combativa, junto a "uma pistola automática e um sentimento de revolta", mostra no Racionais como força motriz a fratria[144] (KEHL, 1999, p. 96) e faz de *Sobrevivendo no Inferno* (1997) um marco de resistência e luta negra através da música no país.

Este é um ensaio introdutório de um estudo mais amplo sobre o Racionais MC's. Até então vimos algumas noções da sociedade brasileira que servirão de matéria para os raps do grupo, sempre tensionadas pela violência que carregam e o posicionamento do grupo em denunciá-las e cobrar reparação. Analisarei agora canção à canção do disco à luz desses parâmetros que esbocei.

***

Uma espécie de Robin Hood moderno – desconsiderando a disposição aristocrática da lenda, seria possível pensar no Racionais como uma espécie de ladrão que rouba e dá aos pobres, sendo o uso do samplers um exemplo – aparece em "To ouvindo alguém me chamar". A narração diz que o sujeito comprava brinquedos e distribuía para as crianças da comunidade. Uma figura como esta só pode existir em uma sociedade desigual, já que não haveria necessidade de suprir a carência das várias crianças em questão em uma sociedade socialista145, por exemplo. O mesmo acontece com o rap. Só há um estilo musical como este, só há um grupo como o Racionais MC's, porque a sociedade brasileira criou e mantém fraturas sociais que agora são expostas; porque os negros foram desde sempre violados no direito mínimo e essencial de liberdade; porque a vida social no Brasil não oferece oportunidades aos negros, principalmente os de periferias, como o são os integrantes do grupo e seus interlocutores principais. Desse modo, a resistência e a luta são chamadas a partir da conscientização, que passou a ser parte essencial do rap e que em Sobrevivendo no Inferno

144 A IDEIA DE QUE O RACIONAIS SE COMPORTE COMO UMA FRATRIA É PROFÍCUA, JÁ QUE UMA DAS FORÇAS DO GRUPO ESTÁ JUSTAMENTE NA UNIÃO COM SUA COMUNIDADE E COM AS OUTRAS PERIFERIAS DO BRASIL, COMO VÁRIAS MÚSICAS FARÃO REFERÊNCIA. O COMPORTAMENTO DE FRATRIA OPONDO-SE À INDÚSTRIA CULTURAL E CONSEQUENTEMENTE À FIGURA DO POP-STAR É IMPORTANTE PARA ENTENDER O LUGAR DE ONDE PARTE O DISCURSO DO GRUPO; O RACIONAIS MC'S SE COLOCA COMO EXTENSÃO DA PERIFERIA – VISTO POR EXEMPLO EM SEUS SHOWS, CLIPS ETC, NOS QUAIS VEMOS, ALÉM DOS RAPPERS E DO DJ, DEZENAS DE IRMÃOS COMPONDO JUNTO O ESPETÁCULO – E NÃO COMO A ESTRELA POP, UM OBJETO COLOCADO ACIMA DE TODOS CUJO OBJETIVO É MANTER ESSA DISTÂNCIA E CRIAR UM ETHOS TELEOLÓGICO QUE SEUS FÃS NUNCA ALCANÇARÃO: O RACIONAIS INDICA A FALSIDADE DA INDÚSTRIA CULTURAL. CONTUDO, O TERMO FRATRIA CARREGA CONSIGO UM FORTE SIGNIFICADO PSICANALÍTICO DO QUAL O TRABALHO NÃO VERSARÁ.

145 HÁ VÁRIAS CORRENTES DENTRO DO SOCIALISMO, MAS AQUI ME REFIRO AO PRINCÍPIO ESTRUTURANTE DA IDEOLOGIA, COMUM AOS VÁRIOS SEGUIMENTOS, QUE É A SOCIEDADE SEM CLASSES.

ISBN 978-85-64124-60-8

encontra seu ponto mais alto na discografia do grupo e possivelmente do rap no Brasil. O Racionais é fruto da violência da sociedade branca brasileira e a responde no mesmo nível: é o efeito colateral que o nosso sistema fez.

"Gênesis (intro)", passagem rapidamente falada entre a faixa que abre o disco e o primeiro rap, "Capítulo 4, Versículo 3", Mano Brown diz: "O homem me deu a favela, o crack, a trairagem, as arma, as bebida, as puta." É a antecipação do que basicamente será discutido nos setenta e um minutos do álbum. O machismo ali explícito segue também ao longo das músicas em maior ou menor medida.146

O cartão de visitas vem, indiscutivelmente, com "Capítulo 4, Versículo 3". O sentimento de revolta, dito antes, junto à necessidade de sobreviver no inferno, que é o Capão Redondo (do micro que diz sobre o macro, a sociedade brasileira, já que o lugar de onde vem o canto, a periferia, diz sobre o estado de exclusão permanente da sociedade brasileira), vem na dicção cantada, agressiva, quase gritando, mas antes de tudo nas estatísticas que abrem a música. É algo possivelmente único na tradição da música popular brasileira e carrega consigo a explicitude da violência contra os negros pobres, violência orquestrada pelo Estado, junto ao seu braço armado de violência legítima, a polícia militar, compactuado pela burguesia branca e difundido pela grande mídia. A estatística carrega consigo o estatuto de verdade para seu conteúdo, e isso é muito caro ao Racionais já que sua dicção se assenta na desigualdade e no racismo, realidade vivida dia após dia (há séculos) por eles e por sua comunidade em todos os lugares, como "Periferia é periferia" irá mostrar. As palavras escolhidas a dedo nas composições de alto nível do grupo desvelam e explicitam seu mundo, além de buscar identificação com seus manos. A vivência do eu cancional, quase sempre em 1ª pessoa, também em tom de testemunho147, carrega através das palavras grande parte da força e impacto das músicas. É a força da verdade, da realidade: lá a bala não é de festim e não tem dublê.

O combate no disco é sempre oriundo do tensionamento entre negros | brancos; pobres | ricos (ou classe média), aqui se tratando individualmente; classe pobre | Estado (juntam-se a mídia e a polícia). Ao falar de um ou de outro, fala-se do todo. Essas tensões resultam na criação de um muro com forças iguais o segurando.148 De um lado o Racionais e a comunidade negra e pobre das periferias, que o sustentam quando se negam a compactuar com o racismo, com a violência policial, com a desigualdade de classe, com a falácia da "democracia racial". Quando o

146Atualmente Mano Brown tem dado entrevistas revisitando esse machismo em algumas canções do grupo e diz não cantar mais raps como "Mulheres Vulgares". O mesmo aconteceu com Criolo, que modificou a letra de uma de suas músicas por ter uma passagem homofóbica.

147 Walter Garcia em "Elementos para a crítica estética do Racionais MC's (1990-2006)" notou bem a mudança de dicção, do primeiro EP, Holocausto Urbano (1990), ao primeiro disco, Raio-X do Brasil (1992), quando o eu cancional deixa o tom professoral de lado em troca de mais agressividade e veracidade, sendo (ex)presidiários e assaltantes, por exemplo, os narradores. A partir disso, uma das questões que paira sobre o grupo é: é possível pensar o Racionais a partir da literatura de testemunho?

148Sigo, para o entendimento da construção de muros na sociedade, Dunker em Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros. O autor chama atenção para o processo de condominização do Brasil, criando uma espécie de simulacro no qual as elites se refugiam principalmente para obter, dentre outras coisas, "ordem e segurança" (p. 46). Pensando sobre isso à luz do Racionais, percebe-se que eles explicitam esse muro pelo menos a partir de duas noções: a) ao marcarem seu lugar na periferia, cobrando justiça pelo perpétuo estado de exceção causado pelo racismo e pelo desenvolvimento desigual, assumem seu lugar "de fora do condomínio", longe das benesses do capitalismo e, por isso, desvelando esse muro que há séculos segrega a sociedade brasileira; b) ao pregarem seu valor através da consciência de classe, se tornam autônomos em relação ao mundo condominizado, negando-o e mantendo a diferença como essencial para suas vidas. Do lugar "de fora" e excluído, tomam para si esse status em chave positiva, elevando o valor dos negros pobres iguais a eles e com isso confrontando o padrão vigente. Saem da posição de "outro" e "de fora" para colocar a burguesia e a elite nesse lugar, alterando a correlação de forças simbólicas que envolvem classe social e racismo no Brasil.

ISBN 978-85-64124-60-8

"branquinho do shopping" passa a figurar e a exercer função de balizador de um ethos a ser seguido, significa a quebra do muro e a mistura, a miscigenação, motivo de vergonha para os manos de cá. Do outro lado está a formação cordial brasileira, branca em sua maioria, muitas vezes alienada pela grande mídia, a serviço do Estado, que por sua vez é subjugado pelo capitalismo e suas exigências.

As forças do processo social desigual e combinado têm como outro ponto de tensão o papel da mídia e seu posicionamento. "Capítulo 4, Versículo 3" é um ataque constante a ela e começa pelo deboche: "a primeira faz bum, a segunda faz tá", que originalmente era uma propaganda de lâmina de barbear149 e aqui aparece em chave invertida, subversiva. A crítica toma fôlego e nos versos "Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor/ Pelo rádio, jornal, revista e outdoor" explicita o posicionamento do grupo. A vida contemporânea – e a mídia tem amplo espaço na sociedade – é mediada pelo espetáculo (KEHL, 2003, p. 3). A propaganda supre as lacunas e oferece um mundo alienante, tranquilo à sociedade. De vez em quando aparece um negro ou uma negra reificados na tevê e está tudo bem, "racismo não existe", como é ironizado em "Em qual mentira vou acreditar?". O Racionais surge a contrapelo do espetáculo, é desalienante, mobiliza. Seu rap é uma extensão da periferia e aí está uma das forças do grupo: são várias vozes cantando junto; são "cinquenta mil manos" apoiando Mano Brown, KL Jay, Edi Rock e Ice Blue; a relação entre o rapper e quem o escuta é a mais horizontal possível, há uma identificação recíproca entre os dois lados, por exemplo como vemos no final de "Fórmula mágica da paz": "não me olha assim eu sou igual a você". É tarefa do seu rap a conscientização dos seus irmãos, e ela passa, dentre outras coisas, pela emancipação em relação à mídia. Esta que, a serviço do capitalismo e sua lógica perversa de identificação entre consumo e felicidade, cria dissonâncias do que se pode ou não ter: "Foda é assistir à propaganda e ver/ Não dá pra ter aquilo pra você". A propaganda em larga escala cria um imaginário de vida que não pertence ao lado do muro onde fica a periferia, diz respeito ao centro e às zonas burguesas. Em "Fim de semana no parque", do disco anterior Raio-X do Brasil (1992), essa crítica já estava posta: "Tem corrida de kart dá pra ver/ é igualzinha a que eu vi ontem na TV". Outros exemplos em Sobrevivendo no Inferno: "Seu comercial de TV não me engana/ Eu não preciso de status nem fama/ Seu carro e sua grana já não me seduz/ E nem a sua puta de olhos azuis" ("Capítulo 4, Versículo 3"); "Eu sei como é que é, é foda parceiro/ É a maldade na cabeça o dia inteiro./ Nada de roupa, nada de carro, sem emprego, Não tem Ibope, não tem rolê (...)" ("Fórmula Mágica da Paz").

Com o constante recrudescimento da desigualdade social no Brasil, em que as classes se distanciam cada vez mais e o abismo cresce, a violência vai sendo gerada e volta em forma de revide para a sociedade. A violência policial assola as comunidades pobres ao redor do país com seu prevalecimento e abuso de autoridade. Os resultados estão nas estatísticas apresentadas pelo grupo, no sentimento de revolta dito em "Gênesis (intro)" e na postura de guerra a que o Racionais se propõe para resistir e lutar contra o sistema opressor. A guerra às drogas, das maiores mentiras que circulam no Brasil, tem o respaldo da classe média confortável e dos grandes empresários enquanto moradores de áreas pobres sofrem cotidianamente com os respingos desse banho de sangue[150]. "Ah, a polícia sempre dá o mal/ Exemplo, lava minha rua de sangue, leva o/ Ódio pra dentro" é como Edi Rock indica, em "Mágico de oz", o caminho da violência: do Estado para a periferia, da periferia para a sociedade. (A noção de percurso, de caminho, é construída em várias passagens do disco, como: "Cada sentença um motivo, uma história de lágrima,/ sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio,/ sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo./ Misture bem essa química./ Pronto: eis um novo detento" ou "no

149 WALTER GARCIA, "ELEMENTOS PARA A CRÍTICA DA ESTÉTICA DO RACIONAIS MC'S (1990-2006)", P. 98.

150 SÃO INÚMEROS OS EXEMPLOS DESSA VIOLÊNCIA RELATADA POR MORADORAS/ES DE PERIFERIAS AO REDOR DO PAÍS. AQUI EM PORTO ALEGRE, RECENTEMENTE, O LONGA DE BOCA EM BOCA, DE WAGNER ABREU, É PEÇA FUNDAMENTAL PARA SE ENTENDER ISSO. DE REPERCUSSÃO NACIONAL, NA LITERATURA, CAPÃO PECADO É OUTRO ÓTIMO EXEMPLO.

ISBN 978-85-64124-60-8

trem da malandragem, meu rap é o trilho"). É uma estrada circular que, negligenciada pelo Estado, ficará para sempre à margem da sociedade, apartada do processo de *modernização* capitalista. A realidade não integrada é defendida e reivindicada pelo grupo: são marginais e é da periferia que parte o discurso.[151]

Depois de externar a raiva com todo ímpeto e consciência na música anterior, "To ouvindo alguém me chamar" mantém a linha, agora em uma narrativa mais concisa, in *media res*, e que, também por isso, indica a circularidade da violência retratada, sendo ela o começo e o fim. As assimetrias se materializam no discurso ao habilmente subverter palavras como "professor", "especialista" e "vestibular", que no mundo integrado referem-se ao ambiente escolar/universitário, mas que aqui delimitam as oportunidades concedidas a quem é pobre, negro, de periferia: o crime. "Professor no crime", "especialista em invadir mansão" e "prestou vestibular no assalto do busão" são alguns dos versos nos quais a desigualdade do acesso à educação na sociedade se faz presente. Doutorado é um sonho e contrapõe o narrador a seu irmão.

Ao longo da música percebem-se claramente sons do ambiente. Essa é mais uma das irrupções da vida real na música do grupo, introduzidas na forma às vezes sobrepostas ou justapostas às bases de KL Jay, reforçando seu compromisso com a realidade vivida e aumentando a tensão: os sons, intercalando sirenes, gente ofegando e som de monitor cardíaco (que ao final torna-se contínuo, acompanhando o desfecho do narrador) misturam-se ao canto de Mano Brown em movimentos precisos do DJ. Esse tipo de escolha também é deliberada e diz novamente sobre o lugar onde o grupo se coloca. Sons de sirene, de tiros, não fazem parte do cotidiano da classe média, mesmo a baixa. O beat, a cargo de KL Jay, preciso nas batidas, é também um indício de precariedade que materializa as assimetrias desse desenvolvimento social fraturado. O correlato inverso na História da música popular no Brasil são as harmonias sofisticadas da Bossa Nova.[152]

Como dito anteriormente, o capitalismo trabalha criando níveis sociais distintos provocando sempre competição ao individualizar os cidadãos. A consciência de classe é algo a ser buscado, e o trabalho do Racionais vai por este caminho. Em uma passagem um pouco sarcástica, o narrador chama o segurança do banco assaltado em questão de "super-herói". Os bancos, suprassumo da concentração de riquezas, tem como segurança (provavelmente terceirizado) gente de baixo, talvez igual ao narrador assaltante, ao Guina e aos demais, mas o capitalismo o obriga a trabalhar pelo lucro alheio, para os inimigo da classe trabalhadora, em troca de sobrevivência. "Sobreviver", no título do disco, significa sobreviver ao "cotidiano suicida" da periferia, por causa das drogas e da polícia, mas também sobreviver à vida de miséria imposta pelo capitalismo. E é esta miséria que desestabiliza núcleos familiares, que afasta as crianças da escola, que coloca a vida no crime como alternativa, muitas vezes única, e, sem

[151] Houve um incidente elucidativo em uma premiação a que o grupo compareceu e que serve para pensar essa postura em relação a outros negros da música popular brasileira integrada. Em atrito com Carlinhos Brown, apresentador do programa na MTV, KL Jay o responde dessa maneira: "Ele defende a miscigenação porque tem dinheiro e vende disco, mas os irmãos dele vivem na miséria.". (A discussão era comprar o discurso da classe média branca de miscigenação ou se colocar como negros nas músicas e nos discursos, o que, para Carlinhos Brown, era muito agressivo.)

[152]Sigo para o entendimento de sofisticação Walter Garcia em *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto* e Lorenzo Mammi em "João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova". Mammì indica o claro abandono das raízes populares do samba, o distanciamento dos botequins e dos morros na composição da Bossa Nova enquanto Garcia aponta uma mobilização do popular por João Gilberto. Esse samba equilibrado, sofisticado e discreto, em sua forma final, no entanto, mostra o lugar que ocupa: classe média, carioca, como enfatiza Mammì. O salto que João Gilberto dá em "Chega de Saudade", em 1958, pressupõe uma certa acumulação, que vem do jazz, da música erudita e da música popular; o Racionais subverte essa acumulação, decantando a precariedade através de seus beats. Estes mostram o lugar que o grupo de rap ocupa na formação do Brasil moderno, a periferia, enquanto as harmonias colocam os bossa novistas também eu seu lugar, embalados pelo desenvolvimentismo dos anos 50.

ISBN 978-85-64124-60-8

proteção do Estado, essa vida segue marginalizada, em círculos, suspensa. O narrador, sobre o Guina, diz: "De como era humilhante ir pra escola./ Usando a roupa dada de esmola./ De ter um pai inútil, digno de dó./ Mais um bêbado, filho da puta e só." Todos esses elementos se refletem no futuro (se antes o negro não virar estatística, se for um vencedor de chegar aos 27), sendo então impossível a comparação, sendo inviável falar em meritocracia em um país como o Brasil. (No primeiro disco do grupo, amadurecendo sua dicção, essa e outras críticas já estavam postas com igual peso: "como é que vão aprender, sem o incentivo de alguém/ sem orgulho, sem respeito/ sem saúde, sem paz" – "Homem na Estrada", *Raio-X do Brasil*, 1992).

O papel da mídia, do espetáculo, da propaganda, retorna, agora com a crítica voltada às datas comemorativas impulsionadas pelo capitalismo. Dia das mães/pais é uma bobagem, mas todo mundo gasta. Aparece aqui com "Sempre a mesma merda, todo dia igual/ Sem feliz aniversário, Páscoa ou Natal" e em "Fórmula mágica da paz" volta com uma ironia cruel referente ao Dia das Crianças. "Rapaz comum", última canção antes da virada do disco (virada representada pela passagem "..." na qual se escuta apenas uma base), em uma narrativa à la *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, revela o entendimento do jornal e noticiários em geral como reificadores do fato em notícia (SCHWARZ apud LEITE, 2015, p. 114) além de retomar a violência policial como estrutura de governo.

A naturalização das mortes na periferia é representada metaforicamente pela interrupção do trajeto, do caminho da vida, do trilho, em: "É mal! Cotidiano suicida!/ Quem entra tem passagem só pra ida!". Ver seus manos cobertos com jornal está virando natural em locais onde a polícia age com o aval do Estado para o genocídio do povo negro. A construção dessa vida pela metade é plantada no imaginário daqueles moradores desde cedo, e "Um corpo a mais no necrotério, é sério./ Um preto a mais no cemitério, é sério" passam a ser quase banalidades na vida corriqueiramente violenta da favela. O narrador, carregando nas costas o Racionais e todas as comunidades que estarão depois homenageadas em "Salve", posiciona-se veementemente contra, e convoca a nós, ouvintes, a fazer o mesmo. Até quando serão naturais as chacinas de negros pobres? Até quando será tolerável casos como o de Rafael Braga? São questões que o Racionais nos coloca, queiramos ou não.

O Brasil tem umas das maiores populações carcerárias do mundo, a 3ª segundo o site do Ministério da Justiça.[153] 64%, no índice socioeconômico, são negros. O sistema carcerário, que não serve para a reintegração, mas sim pela perpetuação das assimetrias e fraturas sociais, é uma extensão da periferia, com os mesmos problemas de drogas, racismo e violência policial. "Diário de um detento" surge desse problema, e ergue-se em uma narrativa composta por Mano Brown a partir de relatos de Jocenir, ex-detento do Carandiru. Na canção, ficam explícitas as desigualdades, os lugares em que os atores sociais ocupam, quem oprime e quem é oprimido: enquanto todos encarcerados "traficantes, homicidas, estelionatários/ e uma maioria de moleque primário", no "grande dia" (dimensão de espetáculo a partir da desgraça dos detentos que serão mortos), terão suas vidas acabadas, os "cachorros assassinos", vulgo polícia militar, ganha medalha de prêmio pelas mortes efetuadas e o governador, que pode se esconder atrás de um telefone, fica tranquilo.

A anestesia aplicada constantemente pelas propagandas não fica de fora da crítica aguda e pontal da música: "Cadeia? Guarda o que o sistema não quis./ Esconde o que a novela não diz." A mídia mascara o desenvolvimento fraturado e aliena a população; a PM leva a violência para dentro das comunidades enquanto o Estado as violenta ao não dar condições de subsistência, direitos básicos garantidos por lei. Essa crueldade aparece de maneira meio sarcástica nos versos sofisticadamente entoados:

153 DISPONÍVEL EM <HTTP://WWW.JUSTICA.GOV.BR/NEWS/HA-726-712-PESSOAS-PRESAS-NO-BRASIL/VIEW>

ISBN 978-85-64124-60-8

> Cada sentença um motivo, uma história de lágrima,
> sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio,
> sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo.
> Misture bem essa química.
> Pronto: eis um novo detento

Versos quebrados, rimas que não obedecem tampouco à ordem canônica (histórias–glórias; sofrimento–tempo) como que simbolizando, na forma, as fraturas sociais da sociedade. O olhar analítico de quem vive o dia-a-dia da violência não poderia ser mais preciso. Invertendo e contestando a narrativa cotidiana ouvida nos jornais sobre as causas da violência, se faz reconhecida entre seu interlocutor principal: o irmão negro da periferia. Essa sociedade que exclui, olha para o que não está no centro com ar de exotismo, e Mano Brown capta esse sentimento ao colocar, rapidamente, o olhar das pessoas ao passar pelo presídio do metrô. Essa "gente de bem", "católica", faz com que o narrador tenha que se posicionar e dizer que aquilo não é um zoológico. Junto com o exotismo e certo fetiche, a explicitação da reificação no atual estágio da mercadoria, com peso ainda maior aos detentos sem as mínimas condições de salubridade: "Ladrão sangue bom tem moral na quebrada./ Mas pro Estado é só um número, mais nada./ Nove pavilhões, sete mil homens./ Que custam trezentos reais por mês, cada". Custam menos que "seu celular, seu computador".

Drogas, percursos circulares de violência e morte, desenvolvimento desigual e combinado, assimetrias sociais e racismo permeiam todo o disco. E permeiam-no todo porque este diz respeito não só às periferias de São Paulo, mas de todo país. "Periferia é periferia em qualquer lugar" é o dístico falado a todo o momento na canção "Periferia é periferia", e isso é reforçado pelo "Salve" final. Traz, contudo, um ponto de tensão que, como dito, é indissociável da composição do Racionais, mas que figura, em geral, de maneira indireta: a escravização. Aparece primeiro nos versos "Se a escravidão acabar pra você/ Vai viver de quem?Vai viver de quê?/ O sistema manipula sem ninguém saber", apontando o dedo para o senhor de engenho escondido e para as mega empresas que usam trabalho escravo hoje em dia, indicando novamente uma suspensão do tempo histórico no qual o racismo e a violência ao povo negro nunca são superados. Aproveitam para estocar novamente a manipulação Estatal-midiática a qual esconde os problemas reais e molda a opinião das massas a seu favor. "Escravo humano, um simples nordestino" retoma o tema mais à frente.

Outra sugestão interessante que a canção traz é uma espécie de determinismo, de comportamento teleológico de parte dos moradores de periferias e que tem seu correspondente em Capão Pecado. "Olha só como é o destino, inevitável/ O fim de vagabundo, é lamentável" sugere uma estrutura que se repete na vida dos seus manos e que, perigosamente, pode ser imobilizante (no romance do Ferréz há um pensamento próximo a esse por parte de um personagem, algo como uma força exterior que condiciona as pessoas à vida que levam). Preso às estruturas, sem saída, abrem-se dois caminhos: ação ou resignação. Analisando o disco em conjunto, fica clara a posição do grupo, mas é preciso apontar esse ponto que, pela dubiedade, possibilita certa contradição, o que é raro ao longo do disco.

O racismo ganha protagonismo em "Qual mentira vou acreditar", sendo a resposta irônica à pergunta do título. Se há pessoas que realmente acreditam que não há racismo no Brasil, significa que o trabalho de apagamento da memória e a construção de um imaginário de democracia racial, pelo Estado e pela mídia, foi bem-sucedido. Em mais uma passagem dialógica, uma das pessoas diz que é para a segurança do narrador acreditar na democracia racial. O acontecido com Carlinhos Brown, citado em nota, parece ter sido a "inspiração" para a música e para os versos destacados, mesmo tendo acontecido após o lançamento do disco.

***

ISBN 978-85-64124-60-8

"Diário de um detento", com ritmo cadenciado e flow154 controlado, inaugura o que estou chamando de segunda parte do disco. Antes sua entoação soa mais agressiva; daqui em diante, depois de construída a base, administram-se e "sintetizam" as criticas, direcionando-as. Sistema carcerário, periferias e racismo, cada qual ocupando majoritariamente as canções que seguem a virada, para chegar em "Mágico de oz" e depois "Fórmula mágica da paz". Estas últimas injetam esperança ao disco, pelo beat mais ameno e a entoação mais cadenciada, como dito acima. Além disso, versam sobre um mundo utópico onde não existiria "fome, droga nem polícia" ("Mágico de oz") e pedem a paz nas periferias ("Fórmula mágica da paz").

"Mágico de oz" é a metáfora encontrada por Edi Rock para simbolizar um mundo em paz para sua e para as periferias ao redor do Brasil. Imaginando aquele mundo quase onírico, parece suspender a realidade de violência e morte que ele e seus irmãos enfrentam no dia a dia. O tom do real emerge nas canções do grupo, para além da matéria social que é ficcionalizada (ou ao menos trabalhada formalmente)155 através do imperativo da voz falada. Não são poucos os momentos de fala, depoimento e testemunho no disco. "Gênesis (intro)"; as estatísticas de "Capítulo 4, Versículo 3", que além de faladas, por si só representam o estatuto da verdade real que direciona a música; "To ouvindo alguém me chamar" e "Rapaz comum" tem entradas de sons do ambiente, justapostos ou sobrepostos às partes cantadas; "Diário de um detento" se inicia em tom de testemunho e segue com um flow muito próximo da fala; "Periferia é periferia" e "Em qual mentira vou acreditar" mimetizam muitas situações dialógicas; em "Fórmula mágica da paz", Mano Brown faz um apelo pela paz nas favelas, um apelo falado e cantado; "Salve", assim como "Gênesis" é só falada, finalizando o disco com a união de todos oprimidos pelo país. Em "Mágico de oz", o testemunho da criança no início dá o tom da música e de todo disco até então.

A pobreza permite a desestruturação do núcleo familiar (muitas vezes representado pelo pai ausente, seja por trabalho ou bebida)156; a criança, com medo da polícia e sem oportunidade por ser negra e pobre, "se espelha em quem tá mais perto"; o tráfico ocupa a lacuna que o Estado abre, propositalmente, e a violência germinada ali volta para a sociedade; em movimento contínuo e circular, a morte ultrapassa o muro e depois retorna, atacando sempre com mais ferocidade a periferia desprotegida pelo poder público. Em uma realidade assim, a esperança de um mundo melhor pela via da luta e da resistência parece se sobrepor pela esperança no divino, como Edi Rock falará ao final, em passagem não entoada. De novo talvez possa haver uma contradição, outra tensão entre a resolução e enfrentamento dos problemas por via material ou espiritual. É compreensível entender a passagem de um a outro pela opressão sistemática que o povo negro sofre. No entanto, um não anula o outro, e no desenvolvimento do disco a luta real pelo fim das opressões é, em grande maioria, de ordem material.

"Fórmula mágica da paz" faz um arco de vida do narrador (cuja distância entre este e Mano Brown é pequena, assim como em várias das canções do grupo, podendo ser vista em: ""E aí mano Brown cuzão? Cadê você? Seu mano tá morrendo o que você Vai fazer?"). E esse arco é também o do próprio disco, que encontra na última música (estou

154 Termo do rap para designar a maneira como o rapper encaixa sua letra no beat – batida ao fundo da música. O que Luiz Tati chamou em O cancionista de entoação – junção inextricável de letra e melodia – é próximo ao que o termo significa.

155 Este é outro aspecto importante da obra do grupo que será estudado com mais cuidado no futuro. A realidade esteticamente trabalhada nas músicas não parece estar sublimada, devido justamente ao seu poder de real. A tensão que existe entre esse real e o simbólico é elevada até o limite, ultrapassando a linha tênue que os separa, pois busca mudanças objetivas no mundo real.

156 Mais uma vez o diálogo com Ferréz é produtivo: Rael, protagonista de Capão Pecado, se via nessa posição muitas vezes, além de observar como se davam as relações familiares de seus amigos. O álcool é problema contínuo, assim como a violência policial.

ISBN 978-85-64124-60-8

desconsiderando "Salve") um fechamento de esperança, sintetizando o objetivo do grupo: a busca pela paz, mesmo que com violência. Historicamente nenhum direito foi concedido, mas sim conquistado através de lutas violentas e contínuas. "Muito velório rolou de lá pra cá,/ Qual a próxima mãe que vai chorar?" mostra o que repetidamente digo nesse trabalho, uma suspensão do processo social agindo na sua face mais cruel: morte e violência às periferias continuamente, vida em paz e protegida aos jardins. Os velórios não diminuem, mas acompanham o arco traçado no disco e que provém do cotidiano suicida da periferia. O símbolo do não avanço do combate à violência policial, ao racismo, à desigualdade social, está sintetizado nos versos assustadoramente reais e crus que Mano Brown entoa: "Assustador é quando se descobre que tudo deu em nada e/ Que só morre pobre". O emissário não incluiu o Capão Redondo no seu itinerário, a violência não diminuiu, e por isso Sobrevivendo no Inferno se faz tão necessário ainda hoje.

"Jorge da Capadocia" e "Salve", com a mesma melodia, dão ao disco um sentido de unidade, marcando seu início e o fim ao passo que sinalizam também sua circularidade. Aquela, com participação de Jorge Ben, se relaciona mais com as duas últimas músicas, demonstrando a fé do grupo implicada na sua realidade cotidiana como apoio à resistência, do etéreo ao material; não é rap e predomina a entoação à fala. "Salve" retoma a melodia inicial e mostra a união das periferias ao redor do país. "Eu vou mandar um salve pra comunidade do outro lado do muro/ As grades nunca vão prender nosso pensamento mano...". Quebrar o muro pela união das periferias contra o Estado racista opressor; manter erguido o muro contra a miscigenação e conciliação dos conflitos sociais.

O Racionais não é um grupo de artistas, mas de terroristas. "Violentamente pacífico, verídico/ Vim pra sabotar seu raciocínio/ Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo". O ataque ao interlocutor em momentos como esse (e que se repetem ao longo do disco) resulta numa tomada de posicionamento radical, não conciliatório, que se coloca junto a milhares de manos contra o playboy, contra o Estado, contra a mídia, contra o capitalismo. O desenvolvimento assimétrico abriu fraturas que propiciaram um efeito colateral e dali surgiu o Racionais MC's. Os buracos do desenvolvimento do processo social brasileiro foram tensionados até o limite e então emerge do Inferno a dicção que desestrutura a sociedade, violenta pela linguagem e aponta o dedo para os culpados pela miséria e morte de milhares de negras e negros. Radicais e violentos pelos seus iguais, Sobrevivendo no Inferno (1997) é um marco na música popular brasileira, e hoje ainda soa natural, devido a sua força de realidade e trabalho estético, e pela constante e ininterrupta opressão ao povo negro perpetrada pela sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. **"O que é racismo estrutural?".** TV Boitempo, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU&t=2s>

ARANTES, P. **"O novo tempo do mundo: a experiência da história numa era de expectativas descrescentes".** In.: O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

BAKUNIN, M. **"O sistema capitalista"**. São Paulo: Faísca Publicações Libertárias, 2007.

DUNKER, C. **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma patologia do Brasil entre muros.** São Paulo: Boitempo, 2015.

SCOOT, J., NYKS, K., HUTCHISON, P. **Réquiem para um sonho americano**. Documentário, 2015.

FANON, F. **"Pele negra máscaras brancas".** Disponível em:

ISBN 978-85-64124-60-8

<https://www.geledes.org.br/frantz-fanon-pele-negra-mascaras-brancas-download/>

FERRÉZ**. Capão Pecado**. [2ª.ed.] São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FISCHER, L.A. "**Limites do modelo Ideias fora do lugar**". In.: Das Ideias fora do lugar ao Perspectivismo ameríndio: um modelo para uma nova História da Literatura Brasileira, 2017. [no prelo]

FREUD, S**. "Totem e tabu**". In.: Obras completas, volume 11 : totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). Tradução Paulo César de Souza. [1ª ed.]. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala** [29ªed.]. Rio de Janeiro: Record, 1994.

GARCIA, W. "**Elemento para a crítica estética dos Racionais MC's (1990-2006)**. In.: Idéias, nº7. Campinas, SP, 2013, p.81-110.

_____."**Ouvindo Racionais MC's"**. In.:Teresa: revista de literatura brasileira, vols. 4 e 5. São Paulo, 2004, p.166-180.

_____.**Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

KEHL, M. R. **"Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo".** In.:São Paulo em Perspectiva, vol. 13(3). São Paulo, 1999.

_____. **"Muito além do espetáculo".** Rio de Janeiro, 2003.

LEITE, G. **"Figurações de violência na estética tropicalista".** In.: O eixo e a roda, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 105-120, 2015.

MAMMÌ, L. **"João Gilberto e o processo utópico da Bossa Nova".** In.: João Gilberto. GARCIA, Walter (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MARTINS, S. **Show biz**, 5561/1 – ANO 14 / Nº 6 – EDIÇÃO 155 / JUN.

NOVACK, G. "**A lei do desenvolvimento desigual e combinado da sociedade"**. Brasil: Rabisco Criação e Propaganda Ltda, 1988.

SCHWARZ, R. **"As ideias fora do lugar".** In.: As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**.** São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

STREECK, W. **"Como vai acabar o capitalismo?: o epílogo de um sistema em desmantelo crônico".**

ISBN 978-85-64124-60-8

"BALADA DA ARRASADA": O GUETO GAY CARIOCA A PARTIR DE ANGELA RO RO

Eron dos Santos (UFRGS)
E-mail: eronrafaels@gmail.com

RESUMO

O presente artigo analisa como se configura a personagem central da canção "Balada da Arrasada", de Angela Ro Ro, de seu álbum homônimo de 1979, no gueto gay da zona sul carioca do fim dos anos 70. Com o objetivo de discutir tanto a questão do consumo dedicado ao público LGBT então crescente na década em questão como a relação que se configura entre narrador e aquilo que é narrado na canção, o estudo utiliza tanto apontamentos históricos recolhidos em publicações de cunho homossexual da época como também utiliza os apontamentos sobre Indústria Cultural de Adorno (1985) na reflexão de como estes influenciaram e influenciam ainda hoje as pautas políticas das camadas sexualmente desviantes, bem como sobre a impossibilidade desses indivíduos formarem-se enquanto comunidade política.

***PALAVRAS-CHAVE**: ANGELA RO RO - GUETO GAY - CANÇÃO POPULAR - SEXUALIDADE.*

INTRODUÇÃO

A década de 1970 foi de especial florescimento das pautas identitárias do Brasil. Enquanto os aparatos da esquerda tradicional eram coibidos pelo Regime Ditatorial Militar então no poder desde o ano de 1964, os movimentos de libertação sexual, especialmente os de cunho homoerótico demonstravam sua força tanto política quanto econômica. No primeiro caso, temos como marco a fundação do grupo Somos: Grupo de Libertação Homossexual em 1978 e, no mesmo ano, a publicação de Lampião da Esquina, primeiro jornal homossexual de grande circulação no Brasil, cuja bandeira era a de retirar o homossexual da marginalidade, tendo em seu corpo editorial nomes já consagrados dentro da camada intelectual do país, como o artista plástico Darcy Penteado e os escritores João Silvério Trevisan e Aguinaldo Silva.

Além disso, antes os homossexuais pareciam ter invadido também o terreno das artes. Em 1973, Darcy Penteado fez uma exposição de nus masculinos, mesmo ano em que a figura carimbada sobre qualquer coisa que envolva LGBTs no Brasil, Ney Matogrosso, surgiria com sua figura sensualmente andrógina como vocalista do grupo Secos & Molhados. Além disso, no teatro e na dança, os homossexuais e a suas práticas também dariam as caras, como no espetáculo Dzi Croquettes, de 1972, e a peça de Fernando Melo, Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá. Contrastando com as figuras satíricas e ridicularizadas que até então fariam parte do repertório da grande mídia, como o famigerado Seu Piru que desde 1952 fazia sucesso na versão para a rádio da hoje gasta Escolinha do Professor Raimundo ou o ator Renato Pedroso que fazia sucesso enquanto mordomo e "bicha-clichê" na novela Dancing Days, os homossexuais ganhariam agora tons exóticos e eróticos. Em outras palavras, de objeto de humor à possível objeto de masturbações, em que a fusão das duas vertentes parece encontrar espaço em um Ney Matogrosso cantando que não existe pecado ao sul do Equador enquanto um vergonhoso

ISBN 978-85-64124-60-8

Renato Aragão imita seus passos com as mesmas roupas de couro do intérprete no programa Os Trapalhões.

Enquanto isso, crescia também o chamado Mercado Guei no Brasil. O milagre econômico brasileiro (1969 - 1973) faria com que houvesse uma maior concentração de riqueza e de poder de consumo nas classes mais altas enquanto que a crescente urbanização, bem como a inserção das mulheres no mercado de trabalho, possibilitaria o surgimento de uma comunidade homossexual nos grandes centros urbanos (MARSIAJ, 2003, p.140). Assim, baseado no que os americanos denominaram Pink Money, o mercado logo perceberia o poder de consumo desses indivíduos sem filhos com poder de consumo de sobra para a perpetuação do sistema capitalista. Há ares de libertação, é verdade, mas o fato talvez se explique pelos mecanismos do sistema de consumo. Uma vez que esses indivíduos não são acolhidos pela sociedade dita tradicional, há de se criar espaços para que possam consumir longe dos olhos da gente supostamente de bem. Isso faria com que no final dos anos 70 já existisse uma rua inteira majoritariamente dedicada ao consumismo gay, principalmente boates e locais de entretenimento: a rua Nossa Senhora de Copacabana, na zona sul do Rio de Janeiro (SANTOS, 2017, p. 26)

O entendimento desse mecanismo parece de fundamental importância para o objeto ao qual este estudo se debruça: a canção “Balada da Arrasada”, da compositora e intérprete Ângela Ro Ro, do álbum homônimo de 1979. A décima faixa do álbum de estreia da carioca talvez não seja o seu maior sucesso radiofônico, mas figura entre as composições mais relevantes de sua carreira, tendo inclusive versões feitas, diferentemente de suas outras composições como “Fogueira” e “Gota de Sangue”, por intérpretes masculinos (todos LGBTs) como Ney Matogrosso, de 1979, e Tatá Aeroplano, de 2014, além da versão ao vivo feita pelo gender-fucker-new-wave Liniker em 2016. Nela, é descrita as agruras de uma personagem iludida com amor que busca incansavelmente e sem sucesso formas de divertir-se na zona que vai do Hotel Acapulco ao bar do Samir, ponto inicial e final da já citada Rua Nossa Senhora de Copacabana, onde também se encontravam outros pontos de entretenimento homossexual, como a boate Sótão e a Galeria Alaska.

Balada da Arrasada
Entregou-se sem um zelo ao apelo de sorrir
Ofertou-se inteira e dócil a um fácil seduzir
Sem saber que o destino diz verdades ao mentir
Doce ilusão do amor…
Doce ilusão…
Arrasada, acabada, maltratada, torturada
Desprezada, liquidada, sem estrada pra fugir
Tenho pena da pequena que no amor foi se iludir
Tadinha dela…
Tadinha dela…
Hoje vive biritada sem ter nem onde cair
Do Acapulco à calçada ou em frente ao Samir
Ela busca toda noite algo pra se divertir
Mas não encontra, não…
Mas não encontra…
Desespera dessa espera por alguém pra lhe ouvir
Sente um frio na costela e uma ânsia de sumir
Transa modelito forte, comprimidos pra dormir
E não acorda mais…
E não acorda mais…
E não acorda…

ISBN 978-85-64124-60-8

O GUETO EM CHAVE TEMÁTICA

A canção inicia em chave temática, em que o cancionista investe na segmentação e nos ataques consonantais (TATIT, 2012, p.22). A tematização se configura em um "campo sonoro propício às tematizações linguísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens" (idem, p. 23). Tal chave, aliada ao ritmo do blues característico do trabalho de Ro Ro, parece dar condições importantes para tanto construir a personagem principal da canção como descrever suas agruras e tristezas. Os primeiros versos "Entregou-se sem um zelo ao apelo de sorrir/ Ofertou-se inteira e dócil a um fácil seduzir" descreve a personagem que, sem medo ou receios, entrega-se a uma fácil possibilidade de felicidade. Possibilidade essa que, salvo a interpretação de um possível amor romântico perdido, parece guardar mais que a simples agruras amorosas. O contexto histórico da canção talvez dê recado sobre como essa promessa ilusória de felicidade também poderia tratar-se do então mercado gay nascente, com sua promessa de libertação na forma dos locais específicos e pagos. Se a "indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete" (ADORNO, 1985, p.14), não seria estranho pensar que essa possibilidade de felicidade da qual a personagem de Angela se entrega faz parte deste ciclo de consumo que, ao mesmo tempo que festeja sexualidades livres nos grandes meios de comunicação e oferece possibilidade dessa mesma libertação em locais de consumo, também os enjaula dentro dos guetos. Tal acepção parece fazer mais sentido com o desespero da espera da personagem em ser escutada que figurará mais adiante na canção.

A próxima estrofe retrata a situação atual da personagem: de desiludida à bêbada e pobre, sem ao menos ter onde cair. "Do Acapulco à calçada" parece demonstrar a personagem sendo expulsa do Hotel Acapulco, atravessando a rua Nossa Senhora de Copacabana que, como já dito, seria a rua dedicada ao entretenimento gay no bairro da zona sul carioca, chegando ao bar do Samir, ao lado da Galeria Alaska. É interessante notar como a personagem não participa do local que ficaria famoso como a galeria do amor de Agnaldo Timotéo na sua canção de 1975, onde "a gente que é gente se entende", mas sim no bar popular ao lado. O fato talvez se explique pela nova política de preços que passaria a vigorar nos ambientes gays a partir de meados dos anos 70, a fim de, de certa forma, higienizar os locais de entretenimento homossexuais. O aumento dos preços fez com que as casas pudessem realizar maiores investimento, bem como garantir uma maior seleção de sua clientela a partir de seus status social. "Única maneira de selecionar a freguesia", disse o dono da boate Sótão ao jornal Lampião da Esquina na matéria "Discoteca, sauna, clube: um admirável mundo novo" veiculado na edição de junho de 1978.

> Após 1972, os empresários tiraram vantagem dessa abertura à sociabilidade homossexual e ofereceram um número crescente de opções para os consumidores gays de classe média, cuja renda disponível havia crescido no período do "milagre econômico". A discoteca Sótão, na galeria Alaska em Copacabana, o coração da vida noturna gay carioca, e Medieval, no moderno centro financeiro da região da Avenida Paulista, atraíam uma clientela de classe alta que podia pagar preços elevados para uma noitada de dança, shows e diversão. (...) Esses locais representavam um ponto de encontro permanente para amigos e potenciais parceiros. A música disco que se ouvia ali e os turistas estrangeiros que as frequentavam reforçavam os laços com as tendências mais recentes da subcultura gay internacional. (GREEN, p. 400)

Após isso, vem os versos "Ela busca toda a noite algo pra se divertir/ Mas não encontra não" demonstrando a busca incansável e inalcançável da personagem pela diversão. Poderia

ISBN 978-85-64124-60-8

tratar-se tanto pela busca de diversão a partir das inúmeras festas da qual ela aparentemente não pode fazer parte, visto sua situação de não ter onde cair, como também a busca por drogas, como parece sublinhar a própria Angela Ro Ro em uma apresentação da canção no programa Flávio Cavalcanti da TV Tupi em 1980, além do sagaz e acertado som de aspiração nasal que Tatá Aeroplano insere entre os versos na sua interpretação de 2014.

Os próximos versos "Desespera dessa espera por alguém pra lhe ouvir" parecem descrever com exatidão a questão que se encerra dentro dos guetos gays da época. A questão que parece pertinente é como que, em uma época em que os movimentos sociais a favor da libertação homossexual florescem de maneira relevante e à comunidade gay também é dedicada um lugar ao sol dentro do mundo do consumo e do entretenimento, a personagem descrita por Ro Ro ainda parece sofrer da espera de ter sua voz ouvida. Em outras palavras, não estaria a compositora carioca já sinalizando a incompatibilidade entre o consumo dedicado ao público homossexual com sua real emancipação social e sexual (não apenas do grupo em questão, mas de toda a sociedade). Se sim, os sintomas clássicos de ansiedade que tomam a personagem como o "frio na costela" e a "ânsia de sumir" parecem delimitar sua posição contrária ao mundo da qual ela tenta, sem sucesso, inserir-se.

"Transa modelito forte, comprimidos pra dormir" fecham a canção antes da entoação do desfecho da narrativa. A personagem é então relacionada a dois âmbitos que parecem pertencer ao universo do gueto gay então estabelecido: o consumo e as drogas (que não deixa, de certa forma, de ser uma espécie de consumo). "Modelito forte" enquadra a personagem dentro do lugar do produto, especialmente a moda, elemento que parece perseguir incansavelmente à população LGBT e que provavelmente se faz presente pelo forte teor de feminilidade que carrega, reflexo do que Borrilo (2006) chama de homofobia clínica. Já os comprimidos pra dormir estão na ordem das substâncias psicoativas, forma da personagem fugir da realidade a que pertence.

O NARRADOR E A TRAGÉDIA EM CHAVE PASSIONAL

Os versos que compõem espécie de refrão da canção são entoados em chave passional, em que "a ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua" (TATIT, 2012, p.23). Pela chave passional ser uma vivência instrospectiva, a narração aqui é suspensa para que entrem em jogo, pelo menos até a metade da canção, os sentimentos e julgamentos do narrador sobre aquilo que é narrado. É interessante notar como tanto conteúdo quanto forma parecem indicar uma espécie de falsa piedade para com a moça vítima das ilusões. Enquanto o primeiro refrão que canta a "doce ilusão do amor", os próximos "Tadinha dela" parecem mostrar o comentário quase jocoso de alguém que olha para as agruras da personagem de posição superior, talvez por já entender aquele ambiente ou já ter se iludido dentro do mundo da qual a personagem parece dar seus primeiros passos. Em outras palavras, se a personagem principal perde-se nos caminhos do gueto gay não sabe que o "destino diz verdades ao mentir", o narrador o sabe, porque o aponta. Dessa forma, temos uma voz que fala de dentro deste mundo, em uma proximidade não horizontal, mas vertical com aquela da qual narra sobre.

Além disso, a troca da chave temática para a chave passional nesses momentos marca a impossibilidade da personagem de encontrar felicidade e diversão dentro deste mundo que teoricamente seria feito para garantir esse mesmo divertimento. É por isso que talvez a busca incessante e diária por diversão, cantada na chave temática na terceira estrofe ganha ares passionais ao explicar que essa diversão não será encontrada. De alguma forma, é como se o narrador que canta as agruras da moça iludida se intrometesse no decorrer da canção para

ISBN 978-85-64124-60-8

sublinhar o abismo entre a oferta comercial da sensação de liberdade com a impossibilidade de uma conquista real dessa. Os últimos versos “E não acorda mais”, entoados também de maneira passional, se comparados com o gosto da personagem pelos aparatos da moda e pelos comprimidos pra dormir podem tanto indicar espécie de suicídio acidental da personagem como sua perdição dentro dos aparatos ilusórios da libertação comercial. Em outras palavras, se a personagem que, cega pela possibilidade de uma real felicidade sai à procura de diversão no gueto gay da zona sul da carioca não encontra sucesso na empreitada, os aparatos do consumo e as drogas parecem garantir espécie de satisfação imediata necessária. Enquanto a espera por ter sua voz reconhecida e ouvida permanece no frio que toma sua costela ou mesmo na sua ânsia de sumir, o “modelito forte” e os “comprimidos pra dormir” garantem um sonho da qual ela não acordará mais, perdida em uma ilusão mais sutil do que aquela provocada pelo amor, porém não menos aprisionante.

É nesses momentos de maior passionalização que parece ser traçada a posição do narrador sobre aquilo do qual fala. A utilização de gírias e até mesmo a maneira aparentemente íntima com que fala dos pontos comerciais como o bar do Samir parecem indicar não um narrador alheio ao gueto gay, que olha de fora as andanças da personagem, mas sim alguém já introduzido dentro deste mundo. Em outras palavras, senão necessariamente LGBT, o narrador construído por Ângela parece compreender bem tanto o gueto gay como a realidade ao qual são submetidos aqueles que passam por ele. Ele, diferente da personagem sobre a qual narra, sabe das verdades que o destino conta com suas mentiras, bem como parece demonstrar piedade com a sina aprisionante à qual a personagem entra. No entanto, essa piedade não parece se estabelecer de maneira completa, uma vez que parte da composição também indica ironia com os percalços das personagens. O verso “Tadinha dela” poderia ser lido pelo viés de uma compaixão real se não fosse pela interjeição “uô” que a entoação de Ãngela imprime ao fim do verso, garantindo espécie de tom cômico ao que é falado. De certa forma, o narrador que se apieda da ingenuidade da moça também parece fazer piada, dando aspecto tragicômico à composição.

A mistura de humor e tragédia não é novidade na produção estética de artistas assumidamente LGBTs. Wanislewski (2003) sublinha o humor que o gaúcho Caio Fernando Abreu utiliza para driblar o próprio diagnóstico de Aids e também no conto “A verdadeira história de Sally can dance (and the kids)” do livro Pedras de Caucutá de 1977, bem como o paulista Darcy Penteado parece vestido de um humor quase mórbido quando descreve a bicha que se suicida para ser exposta enquanto ponto turístico de uma praça pública no conto “Conto de Fadas Número Dois”, publicado no livro A Meta em 1976. Esse tipo de humor parece ser traço importante da produção de artistas assumidamente LGBTs do período e parece latente quando o narrador de “Balada da Arrasada” passionaliza a entoação a fim de inserir-se na trama.

Assim, é interessante notar como Angela consegue demonstrar aspecto crucial dentro da então crescente comunidade LGBT brasileira que perdura até os tempos atuais: a falta de unidade de seus membros. Ao narrar a tragédia da moça desiludida com amor imprimindo traços de ironias e deboches expostas por uma voz que parece vir de dentro do mesmo mundo sobre o qual narra, Angela constrói um narrador que se locomove entre a compaixão e o deboche, entre a piedade e o julgamento moral a quem deixou-se ludibriar por uma ilusão bem construída de liberdade. Não é muito diferente do que expus no trabalho “Se o sistema estivesse interessado em manter vielas escuras, simplesmente as iluminaria” quando falo do julgamento que membros da comunidade lgbt fazem sobre aqueles que frequentam os ambientes que constroem o chamado gueto gay da época, no embate entre então entendidos e bichas (FRY, 1982) que já tomou tantas formas (sem nunca, porém, mudar seu conteúdo) através de nossa história.

ISBN 978-85-64124-60-8

> No fim, mais triste do que ver um homossexual chamando ao outro de anormal (e não são poucos os casos no decorrer do jornal), é perceber que parte dos aparatos de repressão que agem sobre a camada homossexual vinham e vem de dentro da própria comunidade homossexual. Afinal, a busca de uma imagem higienizada do homossexual não deixa de ser para os poucos que podiam ter instrução e bens para alcançar a imagem de refinamento e intelectualidade proposta pelo modelo. A maneira com que funciona, pelo menos no discurso de muitos dos leitores de Lampião, parece contribuir mais para a segregação de seus membros do que para a união e emancipação da comunidade. (SANTOS, 2014, p. 29)

O fato, no entanto, não parece ser exclusivo da comunidade LGBT. Otsuka (2007) na sua análise da obra Memórias de um sargento de milícias, de Manuel Antonio de Almeida, mostra como a rixa é parte fundante das relações que se estabelecem entre indivíduos de uma mesma classe subalterna. Em uma comparação talvez ousada, o conceito que o autor cunha enquanto espírito rixoso talvez pudesse também explicar as relações que se estabelecem entre a população LGBT da época no Brasil. A ideia de pessoas de uma mesma classe se espicaçando ao mesmo tempo em que não querem se destruir parece corrente tanto no deboche sutil bem colocado de Ângela Ro Ro quanto nas cartas já citadas do jornal do Lampião da Esquina ou nos contos também já citados de Caio e Darcy. Não se trata no entanto, de comparar a divisão entre LGBTs e a família tradicional com a divisão de classes sociais de viés econômico mostrada no estudo do autor, uma vez que parece de praxe entender que a questão sexual no Brasil, por mais se que embrenhe também no terreno da desigualdade econômica, possui nuances mais expressivas do que essa. No entanto, cientes de que a condição LGBT também é capaz de produzir seres considerados subalternos dentro da sociedade, não seria estranho pensar que o mesmo sistema de rixas que compõem a questão de classes a partir de Manuel Antônio de Almeida possa ser transposta para outras comunidades, uma vez que essas rixas também garantiriam espécie de ascensão social ilusória e temporária entre os indivíduos de uma mesma comunidade marginalizada (OTSUKA, 2007, p.124).

CONCLUSÃO

Não é tarefa simples - e por vezes, não parece até mesmo uma atitude emancipatória - falar sobre a questão LGBT. Por um lado, o enclausuramento da questão dentro do estigma de nossa sigla parece atrasar de maneira relevante nossa inserção total dentro da sociedade e mais parece ajudar a criar guetos de consumo que demonstram lutar mais contra nossa real inserção do que a favor dela. Por outro lado, o nível alarmante de assassinatos da nossa gente dentro do território brasileiro e ao longo de nossa história faz com que o mero cruzar de braços perante a questão não enfrente o ódio aos LGBTs que vez ou outra parece ganhar destaque em nossa história. Em suma: o problema existe e não falar sobre ele não o faz ir embora, independente da suposta liberdade que a indústria do entretenimento e do consumo parece querer nos impor nas suas inúmeras bandeiras do arco-íris que expostas em produtos de beleza, hotéis de grandes centros urbanos e, pasmem, até mesmo no ramo das comidas processadas.

É fruto dessa ilusão que parece ser a personagem criada por Angela Ro Ro em “Balada da Arrasada” na sua desilusão amorosa e na busca pela felicidade que parece encontrar escapamento apenas nos aparatos da moda e do consumo. Como provavelmente o discurso acadêmico que aqui se encerra não possui força suficiente para que se altere essas estruturas e mesmo os estudos a respeito da comunidade parecem interessar mais a nós mesmos e aqueles que nos apoiam do que os que são contra nós, é imprescindível compreender que este é um discurso para convertidos, aqueles que são conscientes e/ou felizes o suficiente para ter a ética

ISBN 978-85-64124-60-8

de não espancar um LGBT ou desejar que seus direitos civis sejam tolhidos. Dessa forma, o que a canção de Angela Ro Ro parece expôr são duas feridas que ainda nos perseguem enquanto comunidade: a ilusão de que o consumo, especialmente aquele é, talvez cheio de boas intenções, dedicado a nós, pode, de alguma forma, garantir a emancipação sexual tanto nossa quanto do resto da sociedade, bem como expor as fissuras entre nós que nos separam enquanto grupo.

No programa já citado de Flávio Cavalcanti, de 1980, Ãngela Ro Ro diz que "Balada da Arrasada é um toque ligeiro, não contra as drogas, mas a favor da lucidez". No mundo de representações fáceis e de promessas ilusórias de felicidade e libertação para uma comunidade tão sofrida e violentada quando a nossa, parece fundamental que aprendamos com o passado para não continuarmos repetindo os mesmos erros e nem mesmo a onda de violência que tanto nos atinge.

O caminho parece ser, no fim, a lucidez perante a história, o consumo e as ilusões que nos impõem.

Parece já hora de, enfim, acordarmos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **"A Indústria Cultura: o Esclarecimento como Mistificação de Massas".** In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento.Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 99-138.

FOCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1988. 173 p. Tradução de: Maria Thereza de Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque.

FRY, Peter. **Da hierarquia à igualdade: A construção histórica da homossexualidade no Brasil**. In: FRY, Peter. Para inglês ver: Identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. p. 87-111.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Unesp, 2000.

MARSIAJ, Juan P. Pereira. **Gays ricos e bichas podres: Desenvolvimento, desigualdade econômica e homossexualidade no Brasil**. Caderno Ael, Campinas, v. 10, n. 18, p.130-147, 2003. Disponível em:

https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2511/1921>. Acesso em: 15 mar. 2017.

OTSUKA, Edu Teruki. **Espírito rixoso: para uma interpretação da Memórias de um sargento de milícias.** Revista da Ieb, São Paulo, v. 44, p.154-124, fev. 2007.

RO RO, Angela. **Angela Ro Ro**. Poligram, Rio de Janeiro. 1979.

SANTOS, Eron Rafael dos. **Se o sistema não estivesse interessado em manter vielas escuras, simplesmente as iluminaria: repressão e exposição homossexual a partir de Lampião da Esquina (1978 - 1981).** 2017. 42 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

TATIT, Luiz. **O Cancionista: Composições de Canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1986. 331 p.

ISBN 978-85-64124-60-8

WASILEWSKI, Luís Francisco. **O humor "queer" na obra de Caio Fernando Abreu**. Jornal da Universidade. Porto Alegre, p. 11. set. 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 5 – VOZES DA FRONTEIRA: CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES

ISBN 978-85-64124-60-8

A POESIA DA RUA QUE BROTA O MUNDO – THE POETRY OF THE STREET THAT SPRINGS THE WORLD

Luciana Sacramento Moreno GONÇALVES (Universidade do Estado da Bahia)
E-mail: lusamog@gmail.com

RESUMO

Este artigo se propõe a tecer uma análise sobre a concepção de literatura que permeia os poemas e textos em prosa poética, presentes nos livros "Colecionador de pedras" e "Literatura, pão e poesia", do escritor Sérgio Vaz. Este se inclui na cena contemporânea, no movimento literário, designado de literatura periférica. Pensar tal produção, pelo viés da análise literária, se constitui em empreendimento urgente e visa promover a leitura de tais obras, como também fomentar a ampliação dos espaços literários em que tais textos são produzidos. Por isso, trilhou-se o percurso metodológico da pesquisa bibliográfica. O referencial teórico que lastreia esta discussão no que se refere aos estudos da literatura brasileira contemporânea referenda-se em Lajolo (2001); Resende (2008) e Dalcastgné (2012). Para pensar a Literatura produzida nas periferias brasileiras, as referências são Nascimento (2009) e Reyes (2013). Por fim, para uma reflexão sobre as especificidades do texto literário, nos alicerçamos em Barthes (1978) e Cândido (2000).

PALAVRAS-CHAVE: *LITERATURA. PERIFERIA. CONTEMPORÂNEO. SÉRGIO VAZ.*

NA TORRE DE BABEL: REFLEXÕES SOBRE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Marisa Lajolo (2001) caracteriza como marca da produção literária contemporânea o autocentramento, ao detectar nesta escritura forte presença da metalinguagem e da autorreferência. Nesta, o escritor aborda seu fazer poético, a literatura, e indica como concebe termos específicos da escrita. Tal presença confirma-se na poética do escritor mineiro, radicado em São Paulo, Sérgio Vaz, de forma tão significativa, que é ela a motivação para a existência deste artigo. A intertextualidade é outro fator de distinção importante nesse tempo, pois "(...) hoje essa tendência se intensificou muito: uma obra se refere a outra, numa rede quase infinita de menções múltiplas e recíprocas". (LAJOLO, 2001, p. 118).

Já Beatriz Resende (2008) aponta a produção literária contemporânea como fértil, apesar das discussões pessimistas quanto à formação do leitor literário. Indica que os escritores do presente são "uma espécie de performer" (RESENDE, 2008, p. 16) e "publicam como possível" (RESENDE, 2008, p. 17), não esperando legitimação nem dos espaços elitizados do saber nem do mercado editorial. E constata: "novas vozes surgem a partir de espaços até recentemente afastados do universo literário" (RESENDE, 2008, p. 17). Além da fertilidade, considera os textos desta leva como produções de qualidade, por enxergar neles:

> ao lado da experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens deste início de século. Imaginação, originalidade na escritura e um surpreendente repertório de referências da tradição literária (sobretudo o modernista) mostram que (...) com as costas doendo menos e a

ISBN 978-85-64124-60-8

> correção imediata feita pelos programas de computador, nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem. (RESENDE, p. 17, 2008).

Por último, inclui como característica da produção literária contemporânea no Brasil, a multiplicidade que revela uma coexistência plural, sem exclusões (RESENDE, 2008, p. 18). Ou melhor, uma Torre de Babel, em que o convívio da diversidade não vira tragédia, mas constrói novas possibilidades de ser, estar e intervir no mundo. Deflagra, desta maneira, a presença de espaços de produção distintos, como também de autores, linguagens, suportes etc.

Todavia, para Dalcastgné (2012), este não é um cenário tranquilo, até porque, ao contrário do que parece "o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo" (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 7). Assim, apesar da consciência da ampliação de territórios, a presença de novas vozes tem causado desconforto neste espaço turbulento e disputado, que é o da literatura. Ou como declara Vaz: "(...) alguns sábios não estão gostando nada de ver a palavra bonita beijando gente feia" (VAZ, 2012, p. 47)[157].

Assim, ao empreender vasto mapeamento do romance brasileiro contemporâneo, publicado no período de 1990 a 2004, tanto em relação aos personagens, quanto aos seus autores, numa abordagem predominantemente quantitativa, quanto à relação com o objeto, Dalcastgné deflagra desconforto pela ausência de grupos minoritários na literatura brasileira contemporânea, como negros, pobres, mulheres, homossexuais. Para além disso, denuncia de maneira contundente os "três problemas principais de nossa literatura (...): falta de crítica, falta de autocrítica e falta de ambição" (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 194), destacando a passividade quanto a ausência de múltiplas perspectivas e vozes na produção literária contemporânea.

Para Schollhammer (2011), alguns aspectos tendem a caracterizar, ainda que cientes da impossibilidade de esgotar o tema, esse múltiplo corpus que chamamos de literatura brasileira contemporânea. Aspectos como certa urgência em se relacionar com a realidade histórica e a presentificação (que não repousa nem concilia), por exemplo, são marcas já palpáveis dessa cena. Além disso, a presença das tecnologias de informação e comunicação como caminhos que oportunizam a visibilidade das escritas emergentes e seu consequente debate, e a abertura do mercado impresso, através do barateamento dos custos de produção do livro, aparecem como itens diferenciadores destas produções literárias. Por fim, deflagra uma literatura que ao tratar dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima. Por isso,

> (...) a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na clave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na clave do retorno da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil.

Nesse emaranhando de discussões sobre a literatura brasileira contemporânea, deflagra-se a partir do final dos anos 90 do Século XX, viés fértil de criação literária a emergir no âmbito das Culturas da Periferia. Sabemos que historicamente, a literatura brasileira é marcada por autores que ao tratarem de questões como a pobreza ou sobre as produções culturais das classes populares e/ou desfavorecidas economicamente, fazem isso, sem terem passado por qualquer situação que os inclua nesse universo. É óbvio que aqui não se discute o mérito de tais produções literárias. Todavia se questiona o silenciamento das vozes sobre a periferia, produzidas pelos sujeitos oriundos destes territórios, que os conhecem através da vivência cotidiana e da sua inserção nas práticas sociais e culturais ali experienciadas.

157 O AUTOR APRESENTA TAL PROVOCAÇÃO, PARA DEPOIS RELATIVIZAR, IRONICAMENTE, AS NOÇÕES DE SÁBIOS E FEIOS.

ISBN 978-85-64124-60-8

Por isso, estudar textos da literatura brasileira contemporânea cujos autores tratam da cultura da periferia como cenário e/ou personagem e também tenham forjado suas identidades culturais nesses espaços, conhecendo seus dramas, elaborando sua formação pessoal, cidadã, intelectual, leitora dentro destas localidades é ação significativa, que objetiva confirmar a relevância destas obras literárias. E urge ser empreendida, especialmente se a intenção investigativa não se limitar ao valor sociológico desta produção. Até porque, do "ponto de vista literário, ela oferece novos desafios no contexto da história da literatura brasileira: pelo conteúdo, pela forma, pela linguagem e, sobretudo, pelo lugar de enunciação" (REYES, 2013, p. 15).

Assim, a intenção aqui é tecer uma análise literária dos poemas e da prosa poética, presente nos livros "Colecionador de Pedras" e "Literatura, Pão e Poesia", do escritor Sérgio Vaz para compreender qual a concepção de literatura, e, consequentemente, escritor e leitor emergem destes textos. Por isso, seguindo a provocação de Dalcastagné sobre procedimentos legítimos para abordar teórica e metodologicamente a literatura periférica, a opção aqui trilhada é a de "desconsiderar o julgamento de valor estético sobre a obra e analisá-la a partir de sua especificidade, sem hierarquizá-la dentro de códigos ou convenções dominantes" (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 10).

Assim, faz-se necessário compreender o termo periferia para a partir disso situar a literatura que será objeto de reflexão neste artigo. Entende-se aqui periferia como comunidades geográficas, geralmente situadas ao redor do centro, mas não obrigatoriamente, que são historicamente silenciadas, invisibilizadas e marginalizadas pelas elites e por consequência disso a tais espaços é legada uma organização deficitária. Corroboramos com a definição de reyes que entende periferia como o espaço:

> (..) onde se concentra a classe trabalhadora que faz funcionarem as cidades; os excluídos, os marginalizados, as pernas e os braços ignorados de um dos países mais desiguais do mundo. Periferia dos periféricos, margem dos marginais, esquecimento dos esquecidos; os de "baixo", os habitantes dos porões, os que não cabem nos projetos do progresso e do capital. (...) se estendem em espaços a perder de vista em volta das cidades, caótico emaranhado de casas barracos malocas com ruas becos vielas malcheirosos que abrigam os sonhos e a correria das crianças (...). Lá a violência é coisa de todos os dias (...). Mas é também espaço de camaradagem solidária (...). E espaço também de luta, resistência, consciência, rebeldia, organização, esperança (REYES, 2013, p. 14).

Destas localidades provém uma literatura que brota em chãos marginalizados, e continua a vicejar, evidenciando uma mudança em relação ao acesso ao texto literário e a formação do gosto/ hábito de leitura. Se outrora pairava a compreensão que a leitura literária constituía-se em prática pertencente exclusivamente a grupos cuja formação leitora encontra-se consolidada e em que o acesso ao livro é mais amplo, pelo poder de compra ou pela facilidade de inserção em lugares como bibliotecas, Universidades e livrarias, atualmente, autores e leitores periféricos constroem soluções criativas de aproximação deles mesmos a leitura literária, dessacralizando tal ação e a incluindo vastamente em seus cotidianos. Para Hollada:

> Na virada do século XX para o XXI, a nova cultura da periferia se impõe como um dos movimentos culturais de ponta no país, com feição própria, uma indisfarçável dicção proativa e, claro, projeto de transformação social. Esses são apenas alguns dos traços de inovação nas práticas que atualmente se desdobram no panorama da cultura popular brasileira, uma das vertentes mais fortes de nossa tradição cultural. (HOLLANDA, p.04, 2009)

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim, práticas de leitura e escrita passam a ser disseminadas como importante instrumento de construção identitária, inserção social, ampliando as funções da linguagem artística e da produção literária em espaços antes considerados desautorizados. Dessa maneira, compreendemos o fomento de estudos dessas produções, como relevante esforço de pesquisar esta Literatura, elegendo-a como importante veículo de discussão da cultura brasileira e fomentando a ampliação de espaços de produção literária nas periferias.

Nascimento (2009) traça vasto panorama de caracterizações da Literatura periférica. Primeiro descreve o perfil dos escritores, pontuando-os como "Representantes das classes populares e moradores de bairros das periferias urbanas brasileiras" (NASCIMENTO, 2009, p.47). Sinaliza alguns dos grupos que reúnem os escritores marginais a quem ela se refere como "novos" para diferenciar da geração dos anos 70. Sobre as produções poéticas dos escritores desta leva, a pesquisadora indica a presença de "Linguagem coloquial; apelo visual com desenhos (...); recorrência de gírias do hip hop e das periferias; uso do palavrão; (...) com construções escritas que destoam da norma culta" (NASCIMENTO, 2009, p.47). Cita como temas recorrentes questões presentes no cotidiano das populações periféricas como "violência, carência de bens e equipamentos culturais, precariedade da infraestrutura urbana, relações de trabalho – predominantemente associados ao espaço social da periferia" (NASCIMENTO, 2009, p.47-48). Além disso, declara o poema e o conto como gêneros textuais privilegiados pelos autores da escrita periférica. Dentre outros aspectos, por fim, a pesquisadora afirma que não há filiações explícitas a alguma tradição ou cânone literário, apesar da recorrente evocação de autores com "semelhante perfil sociológico (...) ou que privilegiaram em seus textos temas afins (...)" (NASCIMENTO, 2009, p.48).

Reyes (2013) problematiza a literatura periférica, como insólita, certamente por ser gestada e desenvolvida em espaços tradicionalmente considerados inusitados, quando se fala em escrita literária. Para além disso, afirma a literatura aí fomentada como combativa, rebelde e criativa (REYES, 2013, p.14). Assim, define esta como: "(...) uma literatura de autorrepresentação, com uma dimensão política e social importante – a enunciação de realidades invisibilizadas, feita por setores sociais que historicamente têm tido um acesso mínimo à palavra escrita".

Por fim, mas ainda na tentativa de compreensão este fenômeno literário, consideramos a concepção de Vaz pontual e definitiva, porque ao indicar que a literatura grega é a feita pelos gregos, nos sinaliza com clareza e simplicidade que a Literatura Periférica é a feita por pessoas que moram na periferia e é produzida por homens e mulheres cujas visões de mundo é construída neste universo. Concluindo com picardia para aquele que questiona indignado se quem nasceu em bairro nobre não pode escrever Literatura Periférica, responde o poeta: "Pode (...). Só que não vai ficar bom"[158].

O POEMA DE TERNO E GRAVATA DESFILA AGORA SEM CAMISA: CONCEPÇÕES DE LITERATURA NA ESCRITURA DE SÉRGIO VAZ

Definir Literatura tem sido empreendimento recorrente para os estudiosos do tema, todavia, parece que a única concepção a que se chegou é de que esta noção é sempre plural,

158 DISPONÍVEL EM: HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/POETASERGIO.VAZ2/POSTS/461452470600842, ACESSO EM JUNHO DE 2015.

ISBN 978-85-64124-60-8

vinculada aos anseios de um determinado tempo e lugar. Sobretudo porque “Um texto pode vir a ser ou deixar de ser literatura ao longo do tempo” (LAJOLO, 2001, p. 13).

Para assegurar a existência deste objeto social é indispensável, pelo menos a presença de quem escreve e de outro que leia este escrito, além de meios para promover o acesso do leitor a obra literária. Todavia, a arte literária exige, para ser legitimada como tal, que “canais competentes” proclamem “um texto ou um livro como literatura” (LAJOLO, 2001, p. 18).

Tecendo outras provocações, Barthes concebe a Literatura não somente como “um corpo ou uma sequência de obra, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas (...) a prática de escrever” (BARTHES, 1978, p.16-17). Nesta perspectiva, acaba por dissociar a noção de literatura apenas do livro ou do objeto legitimado por instituições como as academias, escolas, universidades, ampliando tal acepção para o fazer literário como toda criação ficcional humana.

Nos textos dos livros “Colecionador de Pedras” e “Literatura, pão e poesia”, Sérgio Vaz lembra aos seus leitores de forma incisiva que Literatura é arte, talvez para dissociá-la de uma disciplina meramente escolar ou de algo que só passeia nos espaços onde o saber encontra-se sacralizado. Assim, na poética deste autor, é possível tomar o poema “Aula de Português”, de seu conterrâneo Drummond como modelo e recriar o verso final: “A literatura são duas, a outra mistério”. Para Sérgio Vaz, há duas concepções de literatura: uma sisuda, inatingível, feita para deleite somente dos letrados, “bem-nascidos”, intelectuais, acadêmicos; já a outra abre tanto os braços para atingir a diversidade que nem é chamada de literatura. Esta se confunde com a própria vida. (VAZ, 2011, p.165).

A primeira ideia de literatura está encastelada nos espaços privilegiados de poder e acesso aos bens culturais e artísticos. A outra se faz na rua e se configura não no livro apenas, mas na vida cotidiana das pessoas. Esta é para o autor, a Literatura Periférica, uma literatura implicada com o seu tempo e as demandas políticas, sociais, culturais e artísticas das populações excluídas socialmente no Brasil.

O poeta situa este último conceito de Literatura, a partir da questão da identificação entre leitor, texto e contexto histórico. Para compreendê-la nem sempre se fazem necessários os conhecimentos escolares, linguísticos ou enciclopédicos. Ela pode até se reportar a tais saberes, no entanto, sempre parte de uma relação que não é da ordem da compreensão estrutural, científica, detalhista de cada fragmento do texto, mas é da relação de reconhecimento entre o leitor e a visão do mundo expressa pelo autor, ou melhor, da possibilidade do leitor enxergar-se no texto literário.

A forma aguerrida em que o poeta defende a Literatura Periférica opõe-se a visão de que para se aproximar do texto literário é preciso municiar o leitor de recursos e aprendizagens próprias da língua ou da teoria literária. Porque nos textos de Sérgio Vaz exorta-se uma aproximação pelo viés do diálogo entre texto e autor, ou seja, se o texto trata de aspectos próprios da realidade do leitor, utilizando uma linguagem próxima deste universo, os leitores compreenderão a máxima “literatura é vida” e não temerão manuseá-la, porque, ao deixar de ser objeto sagrado, os leitores não a estarão profanando, mas apenas usufruindo de um direito humano e reivindicando de um legado histórico que a eles pertence.

Nos versos de Vaz, a literatura Periférica, diferente da literatura eleita como canônica evoca toda sorte de emoções humanas. Tudo cabe em tais textos literários, pois eles abarcam a diversidade, enunciando tanto o local e o próximo, quanto o Universal e o distante. Esta literatura usa termos e linguagens do cotidiano de homens e mulheres periféricas. Nela, o pobre, excluído, marginalizado nunca se vitimiza nem acredita nos discursos que os inferiorizam. Ainda que venha alguém dizer “que ‘não pode’” (VAZ, 2011, p. 165), insistem e combatem a proibição pela via da desobediência, pois escrevem “sobre essas coisas, dos dias que doem e dos dias que não doem” (VAZ, 2011, p. 165). Nesta queda de braço, a poesia periférica, não se submete, nem

ISBN 978-85-64124-60-8

é subserviente a literatura, legitimada como canônica. Pelo contrário, a escrita periférica não se curva; ela é altiva, orgulhosa de si, do seu lugar das suas escolhas.

Num poema de apenas três versos, o escritor declara "Não faço poesia, / jogo futebol de várzea/ no papel" (VAZ, 2013, p.123). Nele, o poeta realiza a máxima associação da sua literatura a periferia, ao metaforizá-la com uma das práticas culturais que mais caracterizam tais espaços urbanos brasileiras: o futebol de várzea. Este condensa em si o amadorismo (que tanto pode ter a acepção de uma prática não profissionalizada, quanto da posição de apreciador, amante de algo) com uma organização própria, diferente da sistematizada por confederações ou clubes e, talvez, por isso, mais livre, espontânea, criativa. Relaciona tais aspectos a informalidade de sua literatura, a não-vinculação a um paradigma ou tradição literária e também indica que sua produção tanto do lado de quem atua (o escritor) quanto do espaço de onde emerge (a periferia) não conta com estrutura pré-estabelecida, nem apoios dos espaços de legitimação do saber.

Tal verso evoca o futebol, considerado patrimônio representativo do Brasil e conhecido internacionalmente pelos seus êxitos. Nele, os grandes jogadores profissionais são em maioria homens, jovens, negros, oriundos das periferias que iniciam suas carreiras e relação de afeto pelo futebol nas várzeas dos bairros populares deste país.

O futebol e a poesia, considerados na literatura de Vaz, como paixões e, neste caso, sinônimos, aproximam-se pelo caráter surpreendente que trazem em si. Configuram-se como epifanias, porque revelam de maneira inesperada, quase divina, sentidos implícitos. Na superfície, trazem uma aparente mesmice, todavia "os personagens parecem que sempre são os mesmos, mas não são, e ninguém, quase nunca, sabe o final". (VAZ, 2011, p. 88).

A poética de Vaz adverte aos leitores que esta literatura, a que não é periférica, dorme em "lençóis de seda" (VAZ, 2013, p. 153) e é responsável por uma visão de afastamento e receio dos leitores a ela mesma, sobretudo quando ignora os fatos sociais, não se envolvendo na problemática de seu tempo. Pior do que tudo isso, opta por se aproximar somente daqueles que detém o poder político e econômico e se instala nas estruturas específicas desses grupos sociais. Esta, em vez de criar possibilidades de acesso a produção literária, sacraliza os textos e seus autores, os tornando inacessíveis para a maior parte dos leitores, sobretudo, para aqueles que não circulam nos espaços socialmente privilegiados. Esta literatura ergue-se nas academias, nas bibliotecas, nas livrarias, nas universidades. Lugares que, no contexto brasileiro, historicamente têm fornecido livre acesso apenas para as elites e excluído as populações periféricas. Como Vaz declara no texto "Literatura das Ruas":

> A literatura é uma dama triste que atravessa a rua sem olhar para os pedintes, famintos por conhecimento, que se amontoam nas calçadas frias da senzala moderna chamada periferia. Frequenta os casarões, bibliotecas inacessíveis ao olho nu e prateleiras de livrarias que crianças não alcançam com os pés descalços. (VAZ, 2011, p. 35)

Para Candido, Literatura é "todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura" (2004, p. 179). Por isso, pensar nessa manifestação artística é aceitar que ela não é produzida apenas em espaços eleitos como letrados, mas está presente nas sociedades humanas, de tempos e lugares diversos. Tal posicionamento confirma a consolidação da literatura periférica. Todavia, para legitimá-la é preciso que o sistema literário, sustentado pelo tripé autor, obra e público sejam visibilizados. Certamente, por esta razão a autorreferência é constante na poética de Vaz, pois confirmar a noção de literatura que alicerça este movimento é também validar suas estratégias de escrita, autorizar-se como escritor e fidelizar leitores que se identifiquem com a tônica desta literatura.

ISBN 978-85-64124-60-8

Desta forma, Vaz dialoga com a poesia engajada, ao defender a escritura como uma prática implicada com as coletividades, como um instrumento de intervenção no mundo e de luta a favor de uma sociedade mais justa e igualitária. A literatura periférica, portanto, não silencia nem compactua com os problemas que envolvem a realidade. Ela é ferramenta de luta que "desperta" os adormecidos (VAZ, 2011, p.45) e os mobiliza a enxergar com profundidade o contexto social que os circunda e suas mazelas, podendo provocá-los a agir de uma forma transformadora, em prol da ruptura de paradigmas e da criação de outras ordens de pensamento e ação.

Em seu Manifesto da Antropofagia Periférica, intertexto com o Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, Sérgio Vaz, de maneira enérgica, declara sua poética como contrária a arte que serve ao capitalismo e aos ideais de consumo forjados nesse sistema. Sobretudo, aqueles que criam modelos hegemônicos e excludentes de acesso aos bens materiais e imateriais e tornam os que não possuem os objetos de compra como prisioneiros deles, pela via do desejo. Além disso, declara-se contrário a uma arte que não nasce da criação livre, mas segue parâmetros pré-fabricados e, por isso, reducionistas, destruindo a possibilidade de o leitor sentir-se provocado, confrontado, mobilizado pela produção artística. Estas fazem algo que para o poeta contraria a própria natureza da arte, pois conformam "o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nascem da múltipla escolha". (VAZ, 2011, p. 50).

No seu manifesto, o poeta repete o verso: "A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza" (VAZ, 2011, p. 50) como se quisesse convencer seus leitores a se questionarem sobre quem está por detrás do texto literário, qual autor, sua ideologia, contexto de produção de sua obra, interesses mercadológicos enviesados na sua publicação e divulgação. Fomenta tal provocação, não para silenciar tais textos, mas para compreendê-los como parte de um todo mais amplo que se constitui em teia, a partir das múltiplas ligações entre autor, obra e leitor.

Neste espaço do confronto direto, também cabe a esperança (termo que pouco aparece nos textos, mas escorre do conteúdo), porque a partir do fenômeno da literatura periférica em que os autores começam as escrever sobre as "quebradas", a se aproximar dos leitores das periferias brasileiras, ressignificando suas concepções de leitura e literatura, já começam a aparecer boas novas, pois o acesso aos livros é ampliado, os leitores começam a compreender como direito a aproximação com o texto poético. Então, acontece a revolução, no sentido das transformações radicais das práticas de leitura literária e da alteração da concepção do leitor enquanto agente social. A este fenômeno, o poeta opta por chamar de o "Milagre da poesia".

Pelo fazer poético e pela criação de espaços de divulgação da leitura e da literatura, o poeta inclui na sua poesia a constatação de que a inserção de tais práticas no cotidiano das populações periféricas propiciou tanto para os escritores quanto para os leitores, que vivenciam este espaço social e político, além da aproximação com a Literatura, antes vista como sagrada/ inacessível, uma ressignificação da visão destes em torno dela. A literatura que era "tratada como uma dama pelos intelectuais hoje vive se esfregando pelos cantos dos subúrbios à procura de novas emoções". (VAZ, 2011, p. 45).

Neste contexto, se "(...) é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada (...)" (BARTHES, 1978, p.17), Sérgio Vaz, poeta que se autodenomina viralata da literatura, utiliza em sua poesia os mesmos termos que servem para excluir homens e mulheres periféricos do acesso aos bens culturais e ao poder político, intelectual e econômico. Todavia, não confirma o uso vigente. Ele os subverte, brincando com os sentidos dos mesmos, não para aniquilá-los ou bani-los, mas, sobretudo para ampliar seus significados e retirar deles a inferiorização, tratada como imanente. Ou melhor, faz o jogo barthesiano de combater pelo desvio do sentido. Assim, o que nomeia as estéticas tradicionais da arte literária, excluindo outras práticas que não correspondam ao modelo eleito como canônico, vira matéria prima para construção de outras lógicas e saberes na literatura periférica escrita por Vaz.

ISBN 978-85-64124-60-8

Em fragmento do texto que dá título ao livro "Literatura, pão e poesia", o escritor inicialmente aparenta confirmar a idéia da periferia como espaço de violência generalizada, mas frustra positivamente seus leitores ao trazer outra perspectiva, esta menos comum, sobre o espaço periférico. Tal insubordinação confirma a diminuição da tensão entre leitores e a leitura literária, porque declara:

> A periferia nunca esteve tão violenta: pelas manhãs, é comum ver, nos ônibus, homens e mulheres segurando armas de até quatrocentas páginas. Jovens traficando contos, adultos, romances. Os mais desesperados, cheirando crônicas sem parar. Outro dia um cara enrolou um soneto bem na frente da minha filha. Dei-lhe um acróstico bem forte na cara. Ficou com a rima quebrada por uma semana. (pág. 47, 2011).

Todavia, como esta mudança situa-se num espaço de poder excluído e silenciado historicamente, a cena da literatura periférica gera conflitos e insatisfações para aqueles que, sempre privilegiados, ainda não aprenderam a dividir as possibilidades de aproximação aos bens culturais.

Outro aspecto reincidente na poética de Sérgio Vaz é a idéia de que o texto literário, apesar de atrelado ao seu tempo também pode ser atemporal, pois é atualizado pelo leitor, quando ao acessar um texto já conhecido, renova-o no ato da leitura, descobrindo outros sentidos ou quando se aproxima de um texto de outro momento histórico e dá sentido a ele a partir de seu tempo presente. Por isso, o poema "tem o peso da eternidade" (VAZ, 2011, p.29).

Assim, a poesia esconde (e revela) uma perspectiva que abarca em si o equilíbrio entre acomodação e enfrentamento, historicidade e individualidade, delineando-se ora a partir da ética, ora a partir da estética. Nela convivem o açúcar e a pólvora (VAZ, 2013, p.42); o silêncio e a voz (VAZ, 2013, p.56). No entanto, quando se faz necessário escolher entre os dois pólos, a opção é pela denúncia e o enfrentamento, pois a poesia que "(...) é bipolar: ora com um sorriso no rosto, ora com uma pedra na mão". (VAZ, 2011, p.133), confirma-se como aquela que, sobretudo, "cospe bala" (VAZ, 2013, p. 56).

Em outra via, no texto, o eu-lírico inquieta-se com o poeta que não se envolve com as problemáticas do seu entorno e não usa seu fazer poético para intervir no mundo. Afirma estes como cúmplices de todas as mazelas sociais que acometem o presente, sobretudo porque gastam sua poesia na ocultação indiferente da realidade que nos circunda. Rejeita, portanto, o literato que opta por uma "(...) renuncia ao poema pobre/ pra dormir/com a rima rica/ que cobra uma fortuna/ pra gozar". (VAZ, 2013, p. 154). Denuncia o poeta que "dorme na seda" e indica seu próprio lugar de fala, sem associá-lo a precariedade e ao esdrúxulo. Pelo contrário vê nele singular metáfora de beleza: a "rosa molhada" (VAZ, 2013, p. 153).

O poeta periférico não cultua o belo nem a perfeição da forma. Também não busca em seu fazer poético o sucesso individual, o reconhecimento como célebre. Ele é um desterrado, um fora do lugar. Este sim, o verdadeiro marginal, "o gauche na vida"[159], o solitário que se esgueira na escuridão e "trafega pela madrugada/ tecendo sombras miúdas/ para o abrigo da solidão". (VAZ, 2013, p. 152). Ser poeta é enxergar, neste contexto o que os demais não vêem. Mais do que isso, é se sentir provocado a visibilizar aqueles que são silenciados. E, obviamente, ser capaz de ver é um fardo que o impulsiona, praticamente de maneira obrigatória, a agir. Esta visão o aproxima da epígrafe do "Ensaio sobre a cegueira" de Saramago: "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara".

159 Fragmento do "Poema de sete faces", de Carlos Drummond de Andrade, presente no livro "Alguma poesia", de 1930.

ISBN 978-85-64124-60-8

A escritura é, portanto, ato solitário, incompreendido. O poeta escreve, mas sabe que não mobilizará necessariamente todos que o lêem. Escreve por uma necessidade interior. Seus leitores são aqueles que não necessariamente o ouvem, ele toca sua "canção para os surdos" e para aqueles que à revelia de seu próprio desejo se intrometem em sua poética. A escrita é catártica. Ela ressignifica de maneira imperativa a existência e, através dela, no ato de dizer o mundo pela palavra literária, o poeta liberta a si e aos seus leitores, pois afirma: "Solto meu poema/ para os olhos curtos,/ de longa duração,/ e mudo se faz o problema" (VAZ, 2013, p.148).

Na poética de Vaz, os humanos são a própria poesia que não coaduna com a perfeição estética, porque se ergue no cotidiano, através dele e o usando como matéria prima. A literatura assim está presa a realidade, todavia, não a realidade "fotográfica", mas ao real, impregnado pela visão de mundo do poeta**.** "É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista, ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real" (BARTHES, 1978, p.18).

Vale ressaltar que poesia é produção humana que usa "do tempo presente, dos homens presentes"[160] como substância. A poética para Vaz é da ordem do ordinário, do comezinho. Não se faz a partir dos grandes fatos ou feitos heróicos. Ela se presentifica em todos os fragmentos que compõem a realidade. Basta que a visão de mundo do poeta a capte e este seja arrebatado "pela forma diferente de olhar as coisas" (VAZ, 2011, p. 161). Ressalte-se que como a poesia depende deste olhar do poeta e este muda de acordo com o contexto social e cultural do autor e suas subjetividades, ela é sempre provisória. Como nos evoca José Paulo Paes, em seu Convite:

As palavras (...)
quanto mais se brinca
com elas
mais novas ficam.
Como a água do rio
que é água sempre nova.
(PAES, 1995)

Nos versos de Vaz, a Literatura tem efeitos mais mobilizadores entre os humanos do que qualquer acontecimento, por sua capacidade de afastar o leitor de sua realidade e conduzi-lo a outras experiências de vida pela via da palavra. O texto literário, ao evidenciar o real, o faz de maneira singular, pois ao exigir do leitor entrega, silêncio, solidão, promove para ele uma apreciação mais reflexiva e vasta do que existe no mundo e do que ainda pode ser inventado.

Desta maneira, o efeito da poesia confirma que a leitura literária pode abrir mais possibilidades críticas da vivência prática de algo, porque a experiência poética mobiliza o leitor, provoca-o, o retira de seu lugar de existência costumeira, o faz imergir em outras possibilidades de existência humana. Assim, "um poema é o beijo que chega antes da boca". (VAZ, 2011, p.175). Ou seja, algumas vezes, (talvez este seja o maior perigo da literatura), ainda que sem o toque carnal dos lábios, a palavra literária é capaz de traduzir com mais encantamento e verdade experiências da vida, como a amorosa, por exemplo.

Para Sérgio Vaz, o poema é personificado, ele tem o poder de chegar ao outro humano e mobilizá-lo. O poema é metonímia da própria linguagem. Ele é instrumento de intervenção e tanto pode seduzir quanto convencer ou incitar a agir no mundo. Por isso, para confirmar seu caráter de aproximação, de acessibilidade, o poema nunca é, especialmente no nível da escolha da linguagem, de difícil compreensão ou com palavras complicadas. Ele é sempre marca do cotidiano, personagem da vida ordinária que transita "bem moleque – traquina". Pode até ser

160 Fragmento do poema "Mãos dadas", de Carlos Drummond de Andrade, da obra "Sentimento do mundo".

ISBN 978-85-64124-60-8

vulgar, no sentido de sua presença ser recorrente, mas ele nunca se fantasia em preciosismo. Por mais usual que seja, reveste-se da sinceridade singular "desses mimados/ que dormem no colo/ e choram quando sentem saudades". (VAZ, 2013, p.76-77).

A LITERATURA COMO A "PALAVRA DA RUA"

Ao diferenciar a literatura presente na "prateleira de biblioteca" daquela que provém da "palavra da rua", declara que a primeira é estática, inatingível; encontra-se ausente nos bairros periféricos. A segunda é móvel, flexível, em trânsito. Para acessá-la não é preciso informações, formações, conhecimentos específicos, mas apenas estar na vida. Também não é preciso "carteira profissional", pois o escritor periférico, ainda que profissional da escrita, é sempre um amador, pois além de não ter necessariamente uma formação acadêmica, e fazer da rua e dos livros sua maior escola, é alguém que se relaciona com o texto literário pela via do afeto e não está preso a parâmetros pré-estabelecidos por uma escola literária, por exemplo, pois compreende o fazer poético, como ação criativa, apesar de elaborada, que nasce de forma singular, subjetiva. A poesia periférica, dentro dos poemas de Vaz é adjetivada como livre, sadia, perspicaz, sagaz, leve, combativa, reativa, forte.

Nos textos, Vaz relativiza a centralidade da literatura como arte sempre direcionada para o bem, para a erudição. Questiona uma visão hegemônica da literatura. Expõe como contradição a associação da literatura como prática sempre transformadora, que leva ao melhoramento humano. Pois afirma que quando ela provém dos opressores, será veículo de opressão também. A literatura que liberta está implicada, portanto, com ideais de liberdade, democracia, igualdade, porque "A palavra livre nos torna livres. Livre, entendeu?" (VAZ, 2011, p.164).

A literatura, outrora compreendida como inatingível, nos lembra Vaz, atualmente, beija os pés dos leitores, aproxima-se deles, insinuando ser feita da mesma matéria que é feita a vida. Assim, a literatura que andava "de terno e gravata, proferindo palavras de alto calão para platéias desanimadas, hoje, anda sem camisa, feito moleque pelos terreiros, comendo miudinho na mão da mulherada". (VAZ, 2011, p. 45). Isto confirma a declaração de Barthes que "(...) o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro (...)" (1978, p. 19), por isso, a mesma literatura que serviu (e infelizmente ainda serve) para consagrar as exclusões linguísticas, sociais, culturais também pode mover outros saberes e instaurar diferentes possibilidades de compreensão do mundo.

É nesta vibração que os textos presentes nos livros "Colecionador de Pedras" e "Literatura, pão e poesia", do escritor Sérgio Vaz, pela via do autocentramento, afirmam uma compreensão em torno da literatura que visa ampliar as noções dos leitores sobre a mesma, especialmente, esta que é escrita por homens e mulheres das "quebradas" brasileiras. A idéia é fazer do campo literário um terreno fértil para fazer brotar cada vez mais textos, autores e leitores criativos, inovadores, com uma linguagem plural e tratando de temas que vão do "beco ao belo"[161].

161 Referência ao texto de CHIAPINNI, Lígia. Do beco ao belo: dez teses sobre regionalismo. In: CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Alberto. Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas. Lisboa: Cosmos, 1997.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. **Literatura: a formação do leitor**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000 Publifolha, 2000. (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).

CANDIDO, Antonio. **O direito à Literatura**. In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul / São Paulo: Duas Cidades, 2004.

DALCASTGNÉ, Regina**. Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

CHIAPINNI, Lígia. **Do beco ao belo: dez teses sobre regionalismo**. In: CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Alberto. Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas. Lisboa: Cosmos, 1997

ESCARPIT, Robert. **Lo Literio y Lo Social.** In: ESCARPIT, Robert. Hacia uma sociologia del hecho literário. Madrid: Edicusa, 1974.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Apresentação**. In: REYES, Alejandro. Vozes dos porões: a literatura periférica/ marginal do Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: Leitores & leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

NASCIMENTO, Érica NASCIMENTO do. **Vozes marginais na literatura**. Série: tramas urbanas, 12. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

PAES, José Paulo. Convite. In: AGUIAR, Vera; ASSUMPÇÃO, Simone, JACOB, Sissa**. Poesia fora da estante.** Porto Alegre: Projeto Poa, 1995.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da Literatura Brasileira do século XXI.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

REYES, Alejandro. **Vozes dos porões: a literatura periférica/ marginal do Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SARAMAGO, José**. Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

SCHOLLHAMMER, Karl Erich. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VAZ, Sérgio. **Colecionador de Pedras.** São Paulo: Global, 2013.

VAZ, Sérgio. **Literatura, pão e poesia.** São Paulo: Global, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

TRADUÇÃO CULTURAL E POÉTICA NA NARRATIVA INDÍGENA: COLETA E TRANSCRIÇÃO NA FRONTEIRA FRANCO-BRASILEIRA

Márcio Aniká Batista[162] (UNIFAP)
E-mail: marcioanika@gmail.com
Mariana Janaina dos Santos Alves[163] (UNIFAP)
E-mail: marianaalves@unifap.br

RESUMO

O artigo apresenta os resultados do plano de trabalho, *Tradução cultural e poética na narrativa indígena: coleta, transcrição e análise em Oiapoque*, desenvolvido por um ano (agosto/2017-2018) na Universidade Federal do Amapá, Campus Binacional de Oiapoque e esteve vinculado ao projeto *Tradução de poemas de Léopold Sédar Senghor: Modernismo, Négritude e Africanidade*. A pesquisa focalizou no estudo das vozes na fronteira do Brasil com a Guiana Francesa, que foram tomadas como um espaço real e imaginário onde se exprimem identidades linguísticas e culturais. Os resultados apresentados derivam da coleta e transcrição de narrativas realizada na Aldeia Manga, localizada na Terra indígena Uaçá, no Amapá. Para compor o arcabouço teórico que serviu de base para as análises, escolheu-se, o estudo de alguns conceitos da tradução, quais sejam os *Clássicos da teoria da tradução* (2001) de Werner Heidermann e *Oficina de tradução* (1992) de Rosemary Arrojo. Além destes, agregados aos postulados citados utilizaram-se apontamentos dos estudos culturais, no qual, se compreende as narrativas que foram contadas a partir da memória (individual e coletiva) de indígenas da Aldeia Manga. São eles: *O local da cultura* (BHABHA, 1998), *Parole et utopie: Paradigmes de la transition postcoloniale chez Ó Cadhain et Senghor* (KELLY, 2013/4) e *Simbolismo e interpretação* (TZVETAN, 2014). Pretendeu-se, nesse sentido, que as reflexões desenvolvidas a partir da leitura dos textos fossem aplicadas à tradução cultural, assim como o tema da identidade, e que estes, servissem para compreensão da narrativa indígena.

***PALAVRAS-CHAVE**: TRADUÇÃO CULTURAL. POETICA. NARRATIVA INDIGENA. FRONTEIRA.*

RESUME

l'article présente les résultats du plan de travail *Tradução cultural e poética na narrativa indígena: coleta, transcrição e análise em Oiapoque* développé pendant un an (août 2017-2018) dans Université Fédérale de l´Amapá, sur le Campus Binational de l'Oiapoque, celui-ci était attaché au projet *Tradução de poemas de Léopold Sédar Senghor: Modernismo, Négritude e Africanidade.* La recherche se concentre sur l´étude des voix dans la frontière du Brésil avec la Guyane Française, qu'on a pris comme un espace réel et imaginaire où on est exprimé les identités linguistiques et culturels. Les résultats présentés dérivent d'enregistrement et transcription de récits faits dans le village Manga, situé sur Terre Amérindiène Uaçá, dans l´Amapá. Pour composer le cadre théorique qu'a servi de base pour les analyses, on a choisi, les études de quelques concepts de la traduction, à savoir, les études *Clássicos da teoria da tradução* (2001) de Werner Heidermann et *Oficina de tradução* (1992) de Rosemary Arrojo. Au-delà, il y a agrégées aux postulats mentionnés, on a pris les études des études culturelles, dans lequel, on comprend les récits

162 Acadêmico do curso de Letras português/francês, da Universidade Federal do Amapá- Campus Binacional de Oiapoque. Bolsista de iniciação científica- PROBIC 2017-2018.
163 Professora de Língua e literatura francesa na Universidade Federal do Amapá- Campus Binacional de Oiapoque. Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus Araraquara. Membro do Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários – NUPEL vinculado ao CNPq.

ISBN 978-85-64124-60-8

racontés à partir de souvenirs (individuel et collectif) des amérindiens du village Manga. Ils sont : *O local da cultura* (BHABHA, 1998), *Parole et utopie: Paradigmes de la transition postcoloniale chez Ó Cadhain et Senghor* (KELLY, 2013/4) et *Simbolismo e interpretação* (TZVETAN, 2014). On veut, dans ce sens, que les concepts et réflexions développés à partir de la lecture de textes étaient appliquées à la traduction culturelle, ainsi que, l´identité pour qu'ils soient pris pour la compréhension du récit amérindien.

***Mots-clés**: Traduction Culturelle, Poétique, Récit amérindien, Frontière.*

INTRODUÇÃO

O artigo apresenta os resultados parciais do plano de trabalho *Tradução cultural e poética na narrativa indígena: coleta, transcrição e análise em Oiapoque* que integrou o projeto de pesquisa *Tradução de poemas de Léopold Sédar Senghor: Modernismo, Négritude e Africanidade*. Esse estudo, registrado no Departamento de Pesquisa da Universidade Federal do Amapá, é realizado no Campus Binacional de Oiapoque, única cidade que faz fronteira com a União Europeia, no extremo norte do Brasil.

A pesquisa, que deu origem ao plano de trabalho, propõe um projeto voltado à tradução de poemas, da língua francesa para a língua portuguesa do Brasil, além de projetar a análise crítica da obra *Éthiopique* que consta no acervo *Oeuvre Poétique* (1990) do escritor Léopold Sédar Senghor. Contudo, no plano de trabalho mencionado, estudou-se a tradução sob outros aspectos: primeiro; os culturais e segundo, as relações deste com a identidade de uma comunidade específica. Nesse sentido, optamos em estudar a tradução sob a perspectiva de um dos povos indígenas que habitam no Amapá, são eles, os karipunas residentes na aldeia Manga.

Assim, a pesquisa foi proposta na iniciação científica teve como foco, primeiro, o estudo dos conceitos elencados por pesquisadores da tradução, quais sejam: *Tradução cultural, intersemiótica e Négritude nos poemas de Bruno de Menezes e Léopold Sédar Senghor: Modernismo afroparaense em Batuque e Les Éthipioques* (ALVES, 2015), *A integração da língua e da cultura no processo de tradução* (AGRA, 2007), *A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência* (DINIZ, 1994) e *tradução: da semiótica à cultura* (DINIZ, 1995-1996), além dos *Clássicos da teoria da tradução* (HEIDERMANN, 2001) e *Oficina de tradução* (ARROJO, 1992). Pretendeu-se, nesse sentido, que os conceitos e reflexões desenvolvidos a partir dos estudos da tradução, assim como outros textos sobre o tema da negritude, poética e identidade pudessem servir de base teórica para a compreensão e análise de tais conceitos aplicados à narrativa indígena, especialmente, aquelas que são contadas no município de Oiapoque, no estado do Amapá.

A escolha pelo estudo da narrativa indígena deu-se pelas similitudes encontradas nos temas ligados à identidade, com ênfase à tradução cultural, à luz dos conceitos da pesquisa de partida, assim como as representações, simbologias e os aspectos poéticos presentes nas narrativas contadas pelos indígenas Karipunas mais velhos.

Dessa forma, investigamos por meio da coleta *in loco* realizada na aldeia Manga, que se localiza aproximadamente vinte e quatro quilômetros do município de Oiapoque, as narrativas que possam aliar os saberes reunidos pela Teoria Literária, assim como os Estudos da Tradução e da Cultura, para identificar aspectos ainda não estudados, presentes na narrativa de autoria indígena. E também, verificar a partir do tema abordado, uma discussão que se encontra tendente na crítica: existe uma literatura indígena?

O objetivo principal da pesquisa, além do estudo dos pressupostos teóricos, foi coletar narrativas contadas na aldeia Manga em Oiapoque. Em seguida, essas narrativas foram transcritas. As entrevistas foram realizadas com indígenas mais velhos da aldeia, para dessa

ISBN 978-85-64124-60-8

forma, registrar o que foi contado, considerando como ponto de partida a memória dos narradores, para se compreender as histórias que fazem parte do cotidiano karipuna. Após a transcrição, intencionou-se a análise, tendo como base as teorias elencadas no referencial bibliográfico, e posteriormente, a publicação de artigos sobre o material estudado, assim como a apresentação dos resultados para a comunidade indígena por meio de um seminário.

Além disso, a pesquisa em caráter de iniciação científica auxiliou na qualificação e formação acadêmica de um estudante indígena durante o período de orientação, no qual, preparou-se a escrita de diversos textos científicos, tais como, resumo, resenhas, artigo e resumo expandido. Assim, a iniciação científica colaborou na participação de eventos, sob a forma de exposições orais, em eventos da Universidade Federal do Amapá e outros.

DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO, DA CULTURA E AS NARRATIVAS.

De acordo com a perspectiva dos textos lidos, encontramos em Arrojo a afirmação de que ao tentarmos refletir sobre os mecanismos da tradução, estaremos lidando também com questões fundamentais sobre a natureza da própria linguagem, pois, a tradução, uma das mais complexas de todas as atividades realizadas pelo homem, implica necessariamente uma definição dos limites e do poder dessa capacidade tão "humana" que é a produção de significados (ARROJO, 1992, p. 10, grifo da autora).

As palavras acima corroboram com as de Diniz, no artigo Tradução: da semiótica à cultura, no qual, a autora comenta que:

> Considerada como um efeito do contato entre línguas e culturas diferentes, a tradução é uma necessidade, a partir do momento em que os povos precisam comunicar-se. **Antes da invenção e difusão da escrita, a tradução era oral e imediata**; nas comunidades literárias, passou a ser a conversão de um texto escrito em uma língua para outra língua, embora o surgimento da tradução simultânea em conferências internacionais tenha conservado a forma oral (DINIZ, 1995-1996, p.76, grifo nosso).

Nesse sentido, considerando ambas as assertivas, entendemos que a tradução se tornou algo muito importante para a comunicação. Na última década, porém, os critérios mudaram, e hoje, a tradução é vista como um mecanismo de transformação. E, seu estudo abrange os fatores que ocasionaram tal mudança. De acordo com tais reflexões, entendemos que é impossível haver um texto pronto completamente ou que ele não possa receber nenhuma outra interpretação que não seja a primeira, imediata. Por não existir como pronto e acabado, o texto se transforma num produto que contem implícita, toda história de sua leitura e, sendo assim considerado, é formado de tudo que o circunda, ou seja, de todas as suas ativações. Podemos definir tradução como uma dessas ativações e a *tarefa do tradutor*, para lembrar Benjamin (2008), como uma atividade de leitura e construção do sentido.

Da mesma forma que as mudanças e as transformações ocorrem na tradução, dentro da língua, o tradutor tem que, certamente, acrescentar o sentido. Para Diniz:

> A tradução é um signo, aquilo que está no lugar de algo para alguém, num determinado momento ou corte da cadeia semiótica. Deixa de ser apenas, como se define tradicionalmente, o transportar, seja de uma língua ou de um sistema, para outro (a). **Torna-se um procedimento complexo que envolve**

ISBN 978-85-64124-60-8

> **também as culturas,** os artistas, seus contextos histórico/sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a ideologia, a experiência do passado e as expectativas quanto ao futuro (DINIZ, 1995-1996, p. 82, grifo nosso).

Assim como, devemos levar em consideração o que está sendo traduzido, também temos que ver para quem e qual comunidade a tradução será dedicada. No caso das narrativas dos indígenas karipunas, consideramos que os narradores são tradutores de sua cultura. E as histórias contadas explicam o mundo pelo perspectivismo indígena.

Nesse sentido, Alves considera também, que escritores são leitores de seu tempo. A nosso ver, compreendemos que os narradores, certamente, não são escritores, pois, não fazem o registro impresso das narrativas, contudo, eles contam oralmente as histórias, e isso é uma forma de registro. Por isso, os indígenas que contam as narrativas na aldeia Manga são considerados tradutores de sua época, uma vez que utilizam a narrativa para explicar a sua cultura, seus valores e crenças. Eles são atores de espaços diferenciados que convergiram para o mesmo ponto: a representação social de um indivíduo quanto ao seu local de pertencimento.

Com efeito, a pesquisa entende as fronteiras não como limites, mas sim, etapas de um processo de conhecimento, de contato entre as culturas que não se reduz a simples troca de informações, mas ao compartilhamento de experiências realizadas histórica e socialmente num determinado tempo e espaço por um indivíduo ou vários (ALVES, 2015, p. 671, grifo da autora).

Entre os povos indígenas, as narrativas servem para explicar, por exemplo, a cosmologia indígena, assim como as manifestações culturais ocorridas naquele espaço, neste caso, que pertencem aos indígenas karipunas. Em virtude dessas informações explicitadas acima, verificamos que a cultura de cada região deve ser levada em consideração toda vez que houver uma tradução. Alves ressalta que:

> O significante não está preso unicamente a um sentido. Assim como os aspectos traduzíveis, ele depende também de uma **referência extra discursiva**, mais ligada ao pragmatismo e ao tradutor. Diferente de uma cultura a outra, as categorias gramaticais, mais ainda, as denominações das coisas correspondem a maneiras de conceber o mundo. A natureza da linguagem e as categorias do pensamento implicam, em cada língua, singularmente em um sentido oculto, próprio dela (ALVES, 2015, p.673, grifo nosso).

As histórias que foram coletadas na Aldeia Manga contam sobre, basicamente, uma temática que é singular aos povos dessa região: A Cobra grande.

Assim, durante a pesquisa realizada *in loco*, foram coletadas oito narrativas com três informantes, todos eles indígenas karipunas moradores da aldeia. Três dessas histórias contadas narram sobre *A Cobra Grande do Miriti*, na língua do povo karipuna, o khéoul, ela é chamada de *Ahamahi*. Duas são sobre *A mulher que virou cobra*, duas sobre *A Cobra Grande da Montanha Tipoca*, e uma da *Cobra Grande da Aldeia Manga*.

A *Cobra Grande do Miriti* (*Ahamahi*) trata-se de uma narrativa que aconteceu no Rio Curipi, localizado na Terra Indígena Uaçá, em Oiapoque, município do estado do Amapá. Esse era um lugar onde as embarcações, tais como, canoas e pequenos barcos não conseguiam passar, pois, conforme contam os narradores, a cobra as afundava.

ISBN 978-85-64124-60-8

Sobre a narrativa *A Mulher que Virou Cobra*, trata-se de uma mulher que desapareceu no Rio Curipi, enquanto ela mariscava[164] com o marido. *A Cobra Grande da Montanha Tipoca*, acontece no lugar mais conhecido entre os povos indígenas, o Cairumará. Essa história ocorreu em outra aldeia indígena, Palikur, mas é conhecida entre os karipunas. A narrativa conta sobre um lugar onde as pessoas iam caçar e desapareciam na montanha.

A narrativa *A Cobra Grande da Aldeia Manga* tem como *locus* a própria aldeia. Trata-se de uma história que aconteceu há alguns anos e teve como testemunhas, várias pessoas da aldeia, na ocasião, a cobra manifestou-se no rio onde as mulheres lavavam roupa. A água se movimentou, mas a cobra não levou ninguém para o fundo.

Por fim, reiteramos que essas narrativas foram contadas por três indígenas, sendo dois homens e uma mulher. Os dois primeiros relataram três, e as outras duas, foram contadas pela última. Observou-se que as histórias contadas são, basicamente, as mesmas, mas, cada um deles apresentou-as conforme a sua tradução.

A COBRA GRANDE DO MIRITI, CONTADA PELOS INDÍGENAS KARIPUNAS FERNANDO ANIKÁ E MANUEL DOS SANTOS

Para este artigo escolheu-se a narrativa *A Cobra Grande do Miriti* que foi contada por dois karipunas da aldeia Manga: o senhor Fernando Aniká, com 74 anos[165] de idade e Manuel Floriano Aniká dos Santos, com 73 anos.

As referências extras discursivas encontradas durante a pesquisa na aldeia Manga, realizada com os indígenas mais velhos da etnia Karipuna, foram designadas a partir da experiência de vida que cada um deles teve ao relatar estas narrativas. Também, consideramos o fato, de que eles são nativos daquela região e isso possibilitou que a noção de espaço deles seja real, pois, eles conhecem os lugares onde as histórias aconteceram. Ressaltamos que a colaboração destes senhores foi fundamental para a construção deste trabalho, pois, sem eles, não seria possível a pesquisa.

Estas narrativas foram registradas em língua portuguesa, mas reiteramos que, os narradores são indígenas e a sua língua materna é o Patuá (Khéoul). É importante observar que eles contaram as histórias usando uma língua estrangeira para a comunidade, mas, eles asseguraram durante a coleta dos registros que poderiam contar na sua língua materna. Como não haveria tempo para coletar as narrativas em khéoul e em português, e esta atividade não estava prevista no plano de trabalho, optamos em coletar somente na língua estrangeira, e consideramos a possibilidade de fazê-lo no idioma indígena em outro momento, *a posteriori*, desta pesquisa.

Objetivamos nesse sentido, verificar como essas histórias seriam contadas pelos indígenas karipunas, em um idioma estrangeiro, e assim considerar o uso da tradução de um idioma para o outro, que a nosso ver, é o próprio processo cultural. Sendo assim, o sentido da narrativa contada em khéoul pode ser igual ou diferente das narrativas contadas em português.

De maneira idêntica ao que foi exposto, entende-se por analogia que, a tradução das narrativas indígenas, desenvolve-se tal como aponta Alves ao citar Arrojo, na qual, tem-se a afirmação: "[...] a tradução de um poema, **ou de qualquer outro texto**, inevitavelmente será fiel a visão que o tradutor tem desse poema e, também, aos objetivos de sua tradução" (ALVES,

164 MARISCAR É UMA EXPRESSÃO UTILIZADA PELOS POVOS INDÍGENAS QUE SIGNIFICA BUSCAR ALIMENTO NO RIO, COMO POR EXEMPLO, AS ATIVIDADES QUE ENVOLVEM A PESCA.

165 IDADE DO NARRADOR NO ANO DA COLETA, 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

2015, p. 677, apud. ARROJO, 1993, p. 24, grifo nosso). Os narradores indígenas, não são apenas meros transportadores de significados. As trocas simbólicas e culturais são realizadas dentro da própria língua. Neste caso, o português e o Patuá, as línguas estão articuladas e foram adaptadas aos modos de falar e às características da oralidade.

Para dar continuidade à reflexão iniciada no capítulo, passemos à análise das narrativas (A) e (B). Ressaltamos que elas estão apresentadas conforme foram coletadas, na entrevista realizada dia 23 de janeiro de 2018, na aldeia Manga.

TRANSCRIÇÃO DA NARRATIVA A, CONTADA POR FERNANDO ANIKÁ, KARIPUNA, RESIDENTE NA ALDEIA MANGA – OIAPOQUE/AP.

Meu nome é Fernando Aniká, tenho 74 anos. A história que eu vou contar é do homem que veio do Amapá[166], conhecido como Bartion. Quando ele veio para essa região para ir ao Oiapoque, ele pensou que estava entrando no Rio Oiapoque, mas, ele entrou no rio Uaçá. Quando ele chegou no Encruzo[167], ele pegou o rio Curipi e veio subindo até chegar para cá. Antes de chegar no Miriti, ele avistou muitas canoas, pensou que era uma vila e continuou seguindo. Ele aforçô[168] na viagem, e quando ele chegou no Miriti mesmo, no lugar exato, que é um o poço[169], ele sentiu um remanso. Quase que o reboque[170] dele foi para o fundo.

Então, o Bartion pegou o tabaco dele e fumou. Feito isso, ele jogou na água o cigarro, e assim, sumiu o redemoinho. Ele subiu o rio Curipi e parou no Sódô[171] para deixar a sua família. À noite, umas seis horas, ele foi com um colega que acompanhava ele na viagem, eles foram lá no Miriti.

Eles conversaram e o Bartion falou para o colega que era uma cobra que tinha lá. Bartion desceu o rio Curipi e conversou com a cobra. Ele só voltou às seis horas da manhã do outro dia. Quando chegou na casa dele, onde o pessoal dele estava morando, eles beberam e comeram. Não sei mais o que eles fizeram pra lá, mas sei que ele ajeitou[172] o lugar.

Quando ele chegou na aldeia, Bartion contou que ele deixou a cobra na chave e falou que tinha deixado ela presa lá. Ele contou que tinha deixado a cabeça dela debaixo do Kajari[173] e o rabo da cobra tinha ficado no rio Curipi. Eu acredito que sim, porque depois desse dia, qualquer pessoa pode passar lá. Bartion falou para as pessoas da aldeia Espírito Santo, que moravam lá antigamente, que eles podiam passar, pois, o lugar estava ajeitado.

Daquele dia em diante, o homem fixou casa naquele lugar, onde passou a viver por toda vida. Esse lugar hoje é chamado de Bartion em homenagem a ele.

166 O Estado Amapá tem um município homônimo.
167 Lugar que faz a divisa entre o Rio Curipi e tem saída para o mar.
168 Termo usado pelo narrador para indicar a continuidade da viagem.
169 No rio há uma parte mais rasa e outra mais funda. A segunda é chamada de poço, pois, os peixes maiores, cobras, jacarés e outros bichos lá ficam.
170 Termo usado pelo narrador para designar canoa.
171 Lugar de uma ponta de ilha com habitantes.
172 Termo usado pelo narrador para explicar que a cobra tinha sido presa.
173 Montanha conhecida por guardar a cabeça da cobra.

ISBN 978-85-64124-60-8

TRANSCRIÇÃO DA NARRATIVA B CONTADA POR MANUEL FLORIANO ANIKÁ DOS SANTOS, KARIPUNA, RESIDENTE NA ALDEIA MANGA – OIAPOQUE/AP.

Meu nome é Manuel Floriano Aniká dos Santos, tenho setenta e três anos e a primeira história que eu vou contar é de lá do Miriti[174]. Nesse lugar tinha uma cobra, e por isso, a gente não passava por lá. Por esse motivo, foi construído um caminho de terra para que a gente pudesse contornar e sair lá em cima. No caminho tem um igarapé, onde as canoas ficavam na parte de cima.

Antes, não se podia passar por este local, pois, as canoas da gente alagavam e quem estivesse dentro ia embora para fundo. Um dia, veio um velho daí do lado francês, ele era um pajé que veio conhecer e procurar um lugar para morar. Ele pediu licença para entrar no rio.

O Chefe de posto175 que ficava no Encruzo176 disse:

- Olha, o senhor não vai passar na sua canoa. Tem um lugar onde a gente passa por terra.

O pajé disse que se ele desse a autorização, ele passaria assim mesmo. O chefe disse:

- Olha, o senhor não vai passar.

O pajé insistiu. O chefe de posto não conhecia ele e nem sabia quem ele era e se era pajé mesmo. A maré estava grande. E o pajé estava com uma montaria177 grande. O chefe explicou onde era o local e o pajé disse que ele já sabia onde era. Como o pajé trata com as coisas sobrenaturais, ele já havia imaginado que existia algo naquele lugar. Ele foi embora, subiu o Rio Curipi e quando ele chegou perto do local, ele passou na frente e pegou o cigarro dele que enrolou e veio fumado na frente canoa.

O pajé ficou sentado na canoa e o outro rapaz, amigo dele, ficou remando com a mulher do pajé. Quando eles chegaram nessa curva, eles viram que só quebrou um remanso178.

O pajé jogou o cigarro dele no meio do remanso, e depois disso, a força da água acalmou. Eles passaram desse lugar, daí, quando eles chegaram a um lugar chamado Sódô179. Lá morava um pessoal que disse:

- Bom, como tu fez para passar?

O velho respondeu:

- Bom, eu passei.

As pessoas disseram para ele que não passavam por lá, porque tinha um bicho que puxava as canoas e quem tivesse dentro para o fundo. De tarde, no Sódô, foi feito um ritual, o Turé[180]. Na intenção de saber o que estava acontecendo no local, o pajé, primeiro, precisaria cantar para descobrir do que se tratava, assim, ele disse:

174 Espaço natural com redemoinho localizado no Rio Curipi, após a aldeia Espírito Santo, no município de Oiapoque/ estado do Amapá.
175 O chefe de posto é sempre um indígena. A etnia do chefe varia de acordo com a localização do território.
176 Lugar que faz a divisa entre o Rio Curipi é a saída paro o mar.
177 A palavra se refere a uma canoa.
178 Da força da maré.
179 Lugar de uma ponta de ilha com habitantes.
180 Ritual de festa, com cantoria, feito pelos indígenas e que acontece geralmente no Dia do Índio, e em ocasiões em que a comunidade precisa saber a procedência de alguns fatos: tais como doença; perseguição, etc.

ISBN 978-85-64124-60-8

- Olha, vocês façam um cigarro[181] para mim que vou ajeitar aí para vocês. Eles fizeram o cigarro e ele disse:

- Pode deixar que eu vou ajeitar a passagem para vocês.

De tarde, o pajé colocou os Pacarás[182] dele e começou a cantar, ele viu a cobra em sua cantoria e conversou com ela. Sabe-se que durante a cantoria, o pajé pode viajar por outros lugares, por meio de seu espírito, sem sair de onde está. As visões apenas são vistas pelo pajé.

Nesse momento, da cantoria, a cobra veio ao encontro dele. Todos cantaram por muitas horas, beberam e depois pararam. O pajé disse que na manhã seguinte poderia ser levado ao local onde estava a cobra. E, para comprovar o efeito de seu trabalho, afirmou:

- Lá vocês vão escutar um estrondo.

Assim, pela manhã, eles pegaram a canoa e levaram ele. Ao chegarem no local, o pajé pegou os pakarás e pulou na água. E se manteve conversando com as pessoas em cima d'água. Disse ainda, que eles deveriam voltar para aldeia e que ele chegaria no outro dia pela manhã. Os outros perguntaram como ele iria fazer para ir. Ele respondeu que iria chegar e sumiu para o fundo. Por volta de umas três horas da tarde, eles escutaram o estrondo prometido.

Ao encontrar com a cobra, o pajé teve uma nova festa. Ele, os bichos que o acompanham e a cobra. Lá beberam bastante, festejaram e a cobra ficou embriagada. Assim, ele pegou a cabeça da cobra que era grande, amarrou ela com uma corrente e dobrou para baixo da Montanha chamada Kajarí, e lá, ela ficou até os dias de hoje. Mas, o rabo da cobra permanece no rio criando um redemoinho.

No outro dia, de manhã, as pessoas que levaram o pajé foram esperar na beira do rio, no Sódô, para ver se ele voltaria. Quando deu sete horas da manhã, eles foram lá no local combinado. Quando eles viram o retorno, o pajé vinha caminhando em cima d'água, no meio do rio. As pessoas, curiosas, pensaram:

Em que ele vinha montado?

O pajé encostou na beira e desceu andando na terra. Perguntaram como ele tinha vindo, que respondeu:

- Eu vim no meu poraquê grande.

As pessoas que esperavam ele na beira olharam e não enxergaram nada. Em seguida, o pajé desceu, deu a mão para eles e disse:

- Pronto. Acabou.

Depois disse que estava tudo resolvido. E daquele dia em diante não sumiria ninguém, que todos poderiam passar, inclusive, as canoas. Não era mais necessário fazer a rota antiga, podiam ir navegar no rio direto, pois, a cobra já estava amarrada, e até hoje, ninguém mais sumiu neste lugar e todos passam tranquilamente.

CULTURA E TRADUÇÃO NA *COBRA GRANDE DO MIRITI*

Após fazermos a leitura das histórias coletadas, observamos que entre elas, há algumas semelhanças entre os fatos descritos e diferenças entre os elementos que compõem a estrutura

181 A EXPRESSÃO EM DESTAQUE SIGNIFICA EXECUTAR OS PREPARATIVOS PARA A FESTA DO TURÉ, QUE CONFIRMARIA AS SUSPEITAS DO PAJÉ.

182 A PALAVRA DESIGNA OS BICHOS QUE ACOMPANHAM A PERFORMANCE RITUALÍSTICA DO PAJÉ. CADA PAJÉ É REPRESENTADO POR UM ANIMAL. OS ARTEFATOS QUE COMPÕEM O CENÁRIO DO TURÉ, TAIS COMO O MARACÁ, OS BANCOS DE MADEIRA E OUTROS SÃO GUARDADOS NO PAKARÁ.

ISBN 978-85-64124-60-8

básica de cada narrativa, e que essas informações variam conforme a versão apresentada por cada narrador. A primeira, contada pelo senhor Fernando Aniká apresenta-se mais sucinta, a segunda, contada pelo senhor Manuel Floriano dos Santos é mais intensa nos detalhes, na descrição e nas personagens que compõem a narração. Vejamos, um pouco, das variantes em cada tradução proposta pelos indígenas sobre uma narrativa recorrente da cultura karipuna e que apresenta uma justificativa para fenômenos ligados ao desaparecimento de pessoas e naufrágio de pequenas embarcações, que ocorreram em outra época na aldeia Manga.

Comecemos pelas semelhanças que foram encontradas, da mesma narrativa, e que foi contada por pessoas diferentes. Os dois indígenas, antes de iniciar as histórias, se apresentaram, e começaram destacando sua identidade, por meio do nome e a informação da idade. Esse é um traço importante do narrador, quando se trata de uma comunidade tradicional, neste caso, indígena. De acordo com seus próprios princípios, o fato de eles se apresentarem, como caripunas, e dizerem a idade que possuem indica que essas pessoas são figuras legítimas de seu povo. Eles reconhecem por meio de suas características, o pertencimento étnico. A indicação sobre a idade é relevante, pelo fato que, esses indivíduos já viveram muito tempo naquele lugar, e por isso, têm autonomia para contar as histórias que aconteceram em outra época.

Os dois indígenas relatam sobre a Cobra grande, e em ambas as narrativas, o espaço, no qual, a história de desenvolve é o Miriti. Como se pode observar no trecho, contado por Fernando Aniká, em que se tem a contextualização sobre o local, onde se passou narrativa. Vejamos no trecho “Ele aforçô na viagem, e quando ele chegou no Miriti mesmo, no lugar exato, que é um poço, ele sentiu um remanso” (ANIKÁ, 2018). O poço, que ele se refere, é um lugar mais fundo do rio; o vocábulo se refere à área onde ficam os peixes e outros animais aquáticos da região.

Importa dizer ainda que, para os karipunas, essa história não é considerada uma invenção, uma falácia, e sim, um fato real ocorrido em outro tempo. A história é contada na aldeia para explicar sob o perspectivismo indígena, entre outras situações, a mudança do caminho que antes era usado como rota, devido ao desaparecimento de pessoas e embarcações, e também, para valorizar os feitos realizados por um estrangeiro. O pajé Bartion, personagem protagonista deste povo, e que se constitui na narrativa como um forasteiro, era uma pessoa que veio de outro local e que resolveu uma dificuldade que o povo karipuna enfrentava.

O obstáculo era resolver o problema da passagem pelo rio Curipi. Os dois indígenas citam um lugar chamado Sódô que, antigamente, segundo informações dos narradores e de outros karipunas, era uma aldeia. Mas, hoje não existem moradores nesse local. O nome do protagonista nas narrativas coincide, ele é chamado Bartion. Nas duas histórias é notório que ele não estava sozinho e que veio acompanhado de seus familiares. Além disso, observamos que nome de Bartion, pode ser considerado uma supressão do nome francês Sebastien ou simplesmente, Sebastião em português. Em uma das narrativas, tem-se a informação de que “Um dia, veio um velho daí do lado francês” (SANTOS, 2018), ou seja, é possível que o nome do personagem seja derivado de uma palavra estrangeira, e que este substantivo, tenha sofrido adaptação ao idioma khéoul falado pelos karipunas do Manga.

Em relação ao espaço, no qual, se desenvolvem as ações, ambos falam sobre o Kajari, a montanha, na qual, segundo os narradores, a cabeça da cobra ficou presa. Essa montanha, de fato, existe e é bastante conhecida na Terra Indígena Uaçá. Identificou-se, portanto, um elemento de caráter verossímil que agrega informações reais às histórias contadas. Este e outros termos que existem, na realidade dos moradores da aldeia, contribuem para que o caráter de verdade do fato, seja reforçado com o passar dos anos, e que a cada vez que a história seja contada, as pessoas possam de alguma forma, imaginá-la, perceber os lugares, nos quais, ocorreram as ações.

ISBN 978-85-64124-60-8

Entre as distinções dadas à mesma história contada, por indivíduos diferentes, observamos algumas contradições, em relação, por exemplo, à origem do personagem principal, Bartion. Para Fernando Aniká, ele veio do Amapá, município homônimo do estado, e o homem seguia viagem para chegar à cidade de Oiapoque, no extremo norte do Brasil. Ocasionalmente, ele entrou no Rio Curipi e veio subindo, no curso d'água, até avistar um lugar onde pode visualizar várias canoas. Ao término da viagem, ele chegou, enfim, ao local onde a cobra derrubava as pessoas e as embarcações.

Dada a exposição feita por Manuel dos Santos a situação é outra. Bartion sabia que tinha entrado no Rio Curipi, além disso, tinha a intenção de seguir até a Guiana Francesa a fim de procurar um lugar para morar, no qual, ele pudesse se estabelecer com a família. No caminho, ao passar pelo lugar chamado Encruzo, Bartion recebeu a informação do chefe de posto, indígena responsável pela região, ele é quem o alerta sobre a passagem perigosa e o desaparecimento das embarcações.

Outro fato identificado é a exposição sobre o ritual do Turé, que é uma festa de agradecimento às pessoas invisíveis que vivem no Outro Mundo, chamadas Karuana, pelas curas que elas propiciaram por meio das práticas xamânicas dos pajés que dançam, cantam e bebem muito caxixi com os Karuana que vêm ouvi-los cantar várias vezes, sem repetir o canto (ANDRADE, 2014, p. 11). Na narração, feita por Fernando Aniká, não houve a realização do ritual. Bartion apenas pediu para ir até o local onde estava a cobra, às seis horas da tarde. Após doze horas, ele voltou no outro dia, às seis da manhã. Quando retornou, ele disse que já havia resolvido a situação que afligia o povo karipuna.

Entretanto, para Manuel dos Santos, antes de Bartion ir ao encontro da cobra, ele fez o ritual do Turé, e nesse momento, se preparou para o encontro com o animal. Ou seja, durante o ritual, o pajé já havia tido o primeiro contato com a cobra, a princípio, através de seu espírito. Depois desse contato, no dia seguinte, ele pediu para os indígenas levarem-no até o Miriti. O senhor Manuel descreveu, detalhadamente, o encontro entre Bartion e a cobra. Ao chegar ao lugar onde ela estava, ele se transformou e bebeu com ela. Depois, ele a acorrenta. Essas ações não são descritas pelo primeiro narrador, Fernando Aniká.

Esses são apenas alguns pontos que destacamos para ilustrar a tradução feita por cada narrador ao contar a mesma história. Ressaltamos que há outras questões que estão sendo analisadas, e posteriormente, serão apresentadas e publicadas em outros eventos.

Percebemos, de modo geral, nas narrativas transcritas que muitos elementos são recorrentes entre os indígenas, tais como a fauna e a flora local, o rio como referência de deslocamento e a memória como registro temporal. Acreditamos que essas questões estão vinculadas a organização social das famílias Karipuna que moram à beira do rio Curipi, afluente do rio Uaçá, no norte do estado do Amapá. Logo, entendemos que as narrativas estão figuradas a partir de um contexto comum, de um espaço permeado de referências naturais.

A região do baixo rio Oiapoque, que inclui a bacia do rio Uaçá e seus afluentes, é uma área de fronteiras, sejam elas fluviais e marítimas, litoral e área interiorana ou vegetação pantanosa e de floresta. As populações do rio Uaçá que convivem nessa região também criam, contornam e recriam fronteiras específicas, diferenciando-se em etnias, identificando-se como "povos indígenas do Oiapoque" (TASSINARI, 2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há além dos fatos narrativos mencionados acimas, outros elementos que podem ser comparados, sugeridos e até mesmo questionados. Mas, o que de fato, importou para a

ISBN 978-85-64124-60-8

pesquisa realizada que coletou as narrativas na aldeia Manga, foram as traduções propostas para a Cobra Grande dada pelos indígenas mais velhos do povo karipuna, que de acordo com a perspectiva adotada para a realização do nosso trabalho, são considerados tradutores culturais. Eles, ao seu modo, contam para os mais jovens, quem são as cobras da região, o que fizeram e como vivem.

Para estes narradores, as histórias são contadas, seja quem for o interlocutor, como fatos reais. Da mesma forma, os indígenas explicam que as cobras se comunicam não somente entre elas, mas também, bebem e dançam com as pessoas. O perspectivismo indígena é fundamental para compreender não somente as narrativas que foram coletadas, mas também, o comportamento, os alicerces da cultura karipuna que são edificados, a cada época. Os saberes reunidos pelo conhecimento tradicional insistem, mesmo com todas as tecnologias de informação que integra as pessoas a cada dia, em permanecer como um mecanismo que se ratifica por meio da oralidade.

Nesse sentido, os Estudos da Tradução e da Cultura, serviram para identificar aspectos ainda não estudados, no que se referem à narrativa de autoria indígena, Consequentemente, a crítica aponta também para outro aspecto do tema, em discussão: a Literatura indígena existe? Se a resposta for positiva, então, podemos identificá-la não por meio da escrita, necessariamente, mas, em outra forma, como a expressão oral. A força motriz deriva da memória individual/ coletiva e das tradições que são compartilhadas pelos indivíduos organizados social e culturalmente.

A partir desse pressuposto, entendemos que as "identidades silenciadas", em questão, servem para que os elementos que denotam originalidade sejam reconhecidos, de forma independente, e não somente, sejam considerados opostos à cultura canônica ou hegemônica. Considerada como um efeito do contato entre línguas e culturas diferentes, a tradução é uma necessidade, a partir do momento em que os povos precisam comunicar-se. Antes da invenção e difusão da escrita, a tradução era oral e imediata; nas comunidades literárias, passou a ser a conversão de um texto escrito em uma língua para outra língua, embora o surgimento da tradução simultânea em conferências internacionais tenha conservado a forma oral (DINIZ, 1995-1996, p.76). Diz-se, portanto, que a oralidade permanece, na memória e na constituição de identidade de um povo.

Nessa perspectiva, entende-se que não apenas a tradução simultânea tenha conservado a oralidade, mas também, no caso dos povos indígenas, a continuidade do ato e a preservação da narrativa ocorrem no processo de constituição da memória coletiva da comunidade. O recolhimento das narrativas feito por um estudante indígena, a transcrição e análise constituídas, em regime de pesquisa acadêmica, corroboraram num processo de tradução que mesclou a cultura preservada e a sociedade não indígena. Esse processo é comum na região de fronteira, neste caso, na única fronteira que o Brasil tem com a União Europeia.

Algumas vezes, o olhar do pesquisador sobre os povos do Amapá, que é diferente do que se tem como referência comum, provoca a supressão de elementos da cultura indígena ou apresenta-a como inferior a essa ou aquela. Durante a pesquisa, outras questões foram pontuadas, por exemplo, o hibridismo entre as culturas brasileira e estrangeira. Não apenas à proveniente da Guiana francesa, mas que se constitui diversamente para além da primeira, oriunda do Platô das Guianas formado, também, pela Guiana, o Suriname e a Venezuela.

Neste contexto, podemos sublinhar o idioma, Patuá (Khéoul), falado pela maioria dos indígenas da fronteira franco-brasileira. Nessa língua, encontram-se similitudes entre o idioma português, a língua indígena e o francês. Sonoramente, percebe-se que muitas palavras são parecidas quanto à pronúncia com a língua francesa. Elas são resultantes do contato entre indígenas (dos dois lados, como se diz na região) e estrangeiros.

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim, ao tentarmos refletir sobre os mecanismos da tradução, estaremos lidando também com questões fundamentais sobre a natureza da própria linguagem, pois a tradução, uma das mais complexas de todas as atividades realizadas pelo homem, implica necessariamente uma definição dos limites e do poder dessa capacidade tão "humana" que é a produção de significados (ARROJO, 1992, p. 10). Percebemos, dessa maneira, que ocorreu neste contexto, uma espécie de adaptação não somente da língua e das culturas que compõem o cenário fronteiriço, mas também a fusão de caracteres que pertencem às duas regiões, dada a proximidade territorial dos povos e as relações parentais estabelecidas ao longo dos séculos nesta região.

REFERÊNCIAS

AGRA, K.L. de O. **A integração da língua e da cultura no processo de tradução**. In: www.bocc.ubi.pt. São Paulo, 2007, p.01-18. Disponível em < http://www.bocc.ubi.pt/pag/agra-klondy-integracao-da-lingua.pdf>. Acesso em 29 set. 2017.

ALVES, M. J. S. **Tradução cultural, intersemiótica e Négritude nos poemas de Bruno de Menezes e de Léopold Sédar Senghor**: Modernismo afro-paraense em Batuque e Les Éthiopiques. In: Linguagem: teoria, análise e aplicações (8). BAALBAKI, A. et al. (Org.). Rio de Janeiro: UERJ / Programa de Pós-graduação em Letras, 2015.

ANDRADE, Ugo Maia. **TURÉ dos povos indígenas do Oiapoque**. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu do índio, IEPÉ, 2014.

ANIKÁ, Fernando. **Fernando Aniká: entrevista**. [jan.2018]. Entrevistador: Márcio Aniká Batista. Oiapoque/AP: UNIFAP, 2018. Registro em mp3/vídeo. Entrevista concedida ao Projeto Tradução cultural e poética na narrativa indígena: coleta, transcrição e análise em Oiapoque.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: A teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1992.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila. Eliana Lourenço de Lima Reis. Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRANCO, Lúcia Castelo (Org.). **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea**. In: Estudos de Literatura Brasileira, n° 20. Brasília, julho/agosto, 2002, p. 33-87.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência**. In: IV CONGRESSO DA ABRALIC Literatura e Diferença: São Paulo, 1994.

_____. **Tradução: da semiótica à cultura**. In: Com textos: Revista do Departamento de Letras – ICHS/ UFOP. Mariana (MG): Departamento de letras ICHS/ UFOP, 1995-1996.

HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

KELLY, Michael G. **Parole et utopie: Paradigmes de la transition postcoloniale chez Ó Cadhain et Senghor**. In: Revue de littérature comparée, 2013/4 (n° 348), p. 441-457. Disponível em: http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2013-4.page-441.htm. Acesso em: 10 jan. 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

RENOUF, Magali. **Surréalisme africain et surréalisme français: influences, similitudes et différences**. France: Université François –Rabelais de Tours, 2013. Disponível em: < file:///M:/senghor/Surréalisme%20africain%20et%20surréalisme%20français%20influences_similitudes%20et%20différences.pdf.> Acesso em: 08 jan.2017.

SANTOS, Manuel Floriano Aniká dos. **Manuel Floriano Aniká dos Santos: entrevista**. [jan. 2018]. Entrevistador: Márcio Aniká Batista. Oiapoque/AP: UNIFAP, 2018. Registro em mp3/vídeo. Entrevista concedida ao Projeto Tradução cultural e poética na narrativa indígena: coleta, transcrição e análise em Oiapoque.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Éthiopiques**. In: Oeuvre poétique. Éditions du Seuil, 1990.

TASSINARI, Antonella. **Karipuna do Amapá**. Disponível em << https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Karipuna_do_Amap%C3%A1>> . Acesso em 19 jan. 2018.

TZVETAN, Todorov. **Simbolismo e interpretação**. Trad. Nícia Adan Bonatti. 1ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

"TROUXAS ESQUECIDAS" NO ESPAÇO URBANO: LIMA BARRETO, ROBERTO ARLT E JOÃO ANTÔNIO

Clara Ávila ORNELLAS[183] (USP)
Email: claraornellas@usp.br

RESUMO

Este texto focaliza parte dos seres marginalizados que compõem a população do Rio de Janeiro pelo olhar tanto de Barreto como de Arlt e Antônio para discutir uma dupla situação de fronteira. A condição de identidades silenciadas da população à margem social em três diferentes tempos (Barreto nas duas primeiras décadas do século XX na obra *Toda crônica*, Arlt nos anos 30, com a coletânea *Aguafuertes cariocas*, e Antônio em meados da década de 70 em *Malhação do judas carioca*) que, apesar de transitar pela cidade não tem integração legítima com o espaço urbano, ou seja, trata-se da configuração de uma cidade invisível dentro da cidade formal. Por outro lado, da crônica como gênero de fronteira de jornalismo e de literatura no desvelamento sensível e crítico da realidade da sempre divulgada nacional e internacionalmente imagem de Cidade Maravilhosa. Para tanto, parte-se do conceito de semiosfera e da noção de fronteira concebidos por Iuri Lotman, da Escola de Semiótica da Cultura de Tártu-Moscou, para demonstrar a multiplicidade simbólica que pode compor um mesmo espaço urbano em suas similaridades, oposições e até mesmo na perversidade de apagamento memorialístico e humano. Logo, as "trouxas esquecidas" devem ser lembradas e analisadas em prol da discussão sobre alguns desvãos que compõem a sociedade brasileira ainda nesses últimos anos da primeira década do século XXI a demonstrar que, possivelmente, o Rio de Janeiro não continua (ou talvez nunca tenha sido) lindo.

***PALAVRAS-CHAVES**: ESPAÇO URBANO. MARGINALIDADE SOCIAL. CRÍTICA LITERÁRIA. RIO DE JANEIRO.*

> Afastando-se dali o carro, o seu olhar lento e macio foi parar sobre os bondes que passavam, e os transeuntes na rua; deles resvalou, pela calçada, no ponto em que uma mulher andrajosa dormia ao relento, imóvel, enrodilhada, como uma trouxa esquecida [...]
> (*Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Lima Barreto)

Na pesquisa de pós-doutorado em andamento, intitulada "'O Rio de Janeiro continua lindo?': Lima Barreto, Roberto Arlt e João Antônio", desenvolvida na Universidade de São Paulo, sob supervisão da professora Tania Celestino de Macêdo, estuda-se os diferentes pontos de vista dos três escritores sobre o Rio de Janeiro, atentando para as relações de aproximação e distanciamento entre suas abordagens direcionadas ao mesmo espaço urbano, ainda que em períodos diferentes. A partir desse levantamento e de sua análise, busca-se depreender como a sociedade brasileira se revela em seus avanços e retrocessos nas obras *Toda crônica* (1900-1922), de Lima Barreto, *Aguafuertes cariocas* (2013 [1930]), de Roberto Arlt e *Malhação do Judas Carioca* (1975), de João Antônio. Logo, almeja-se alcançar possibilidades de resposta à questão que norteia a pesquisa: "O Rio de Janeiro continua lindo?".

183 PÓS-DOUTORANDA - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ISBN 978-85-64124-60-8

Para a finalidade deste texto, parte-se do olhar do personagem Gonzaga de Sá, protagonista do romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto, direcionado a uma mulher em situação de rua, a qual o narrador denomina como "trouxa esquecida", como forma de atestar a situação desumana em que ela se encontra. Essa expressão demonstra de maneira pungente a vida de muitos moradores de rua no Brasil ainda no final da primeira década do século XXI, ou seja, quase cem anos após a escrita de Barreto. Observa-se aqui a questão da marginalidade social em diferentes textos: "O caso do mendigo", de Lima Barreto, "Trabajar como negro", de Roberto Arlt, e "Mariazinha Tiro a Esmo", de João Antônio, todos pertencentes a cada uma das coletâneas estudadas na pesquisa em curso.

Verifica-se se tratar de abordagens particulares sobre personagens da realidade marginalizada do Rio de Janeiro. Em "O caso do mendigo", atesta-se a abordagem da mendicância sob o viés crítico do cronista. O personagem não é nomeado; o narrador elabora suas reflexões a partir de considerações sobre uma suposta trajetória de trabalho e economia que levou um cego a acumular a grande soma de seis "contos e pouco" de réis – cerca de R$ 740.000,00**.** Não há, entretanto, qualquer sentido de condenação por parte do narrador; pelo contrário, ele dirige críticas àqueles que creem ser absurdo o fato de um mendigo possuir tanto dinheiro. Se alguns membros da sociedade se sentem lesados na prática da caridade; outros acreditam que deve ser confiscado o dinheiro do cego.

Na crônica "Trabajar como negro", o cronista Arlt focaliza a expressão popular, também conhecida na Argentina, "trabalhar como negro/mouro". O autor inicia contestando que, se na Argentina se trata apenas de uma força de expressão, no Rio de Janeira ela é literalmente vivenciada pelos trabalhadores negros. As ocupações recusadas por brancos e estrangeiros cabem ao negro, que as cumprem com esforço sobre-humano, o que leva o cronista a ver como os brasileiros brancos os relacionam a animais no sentido de força bruta. Além disso, se destaca o comportamento alheio desse tipo urbano que, se não está trabalhando, muitas vezes conversa sozinho, com "ninguém". Traços que evidenciam seu isolamento social e humano, ainda que no perímetro da movimentação urbana.

"Mariazinha Tiro a Esmo", de João Antônio, apresenta o perfil de uma adolescente, com pouco menos de 15 anos, que trabalha explorando crianças na mendicância em Copacabana. Nessa narrativa, evidencia-se claramente o diálogo do jornalismo com a literatura. Ao mesmo tempo que se demonstra a considerável trajetória da personagem na criminalidade, apesar da pouca idade, observa-se a concomitância de frases de teor poético a sugerir que, na verdade, se trata de uma criança obrigada a viver de práticas ilegais – ou "estripulias" como diz o narrador – em razão da origem familiar precária e problemática, vindo apenas a conhecer e vivenciar dificuldades na vida.

Inicialmente, verifica-se que, apesar de serem três abordagens diferentes, elas possuem traços de complementariedade a somarem na perspectiva de enfoque a diferentes "trouxas esquecidas" da sociedade brasileira. De ontem. De hoje.

DA SEMIOSFERA

O semioticista russo Yuri Lotman, em Acerca de la semiosfera (1996), atesta que a cultura se compõe de campos semióticos que, compostos de diversas, diferentes ou complementares esferas semióticas, solidificam o conhecimento e a abrangência de arcabouços do pensamento e da cultura. A semiosfera constitui-se de conjuntos de textos verbais ou não verbais, assim, o jornalismo e a literatura, se considerados história desde as suas origens, seus diversos desenvolvimentos e abordagens anteriores e atuais, constituem-se como semiosferas

ISBN 978-85-64124-60-8

da cultura por abrangerem um repertório vasto já estabilizado e, ao mesmo tempo, em frequente transformação.

Essa interação, que tem respeitada a particularidade de cada segmento, propicia a geração de novos signos sem, contudo, deixar de prevalecer a semiosfera que os englobam:

> La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo — de la semiosfera — hace realidad el acto sígnico particular. La semiosfera se caracteriza por una serie de rasgos distintivos. (LOTMAN, 1996, p.12)

Dentro do campo semiótico literatura, tem-se, por exemplo, a literatura dos viajantes, que possui escritores com estilos, ideologias e abordagens diferentes, será "substituída" cronologicamente pelo Barroco, mas isso não quer dizer que o homem barroco ainda não mantenha alguns traços do estilo anterior e assim sucessivamente. Literatura Pré-Modernista não pode ser confundida com o Modernismo, porém, tanto a primeira quanto o segundo possuem fatores relacionais, ainda que tênues. Ambos pertencem à semiosfera da literatura.

Há a possibilidade de diferentes semiosferas se tangenciarem em intensa e acelerada semiose de intercâmbio de signos e sentidos. Chama-se a esse território de signos como textos de fronteira: "[...] la frontera semiótica es la suma de los traductores-«filtros» bilingües passando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada". (Idem, p. 12, grifo do autor). Os textos de fronteira pertencem a ambos os campos semióticos. Logo, os textos abordados neste trabalho tanto pertencem à semiosfera da literatura quanto à do jornalismo.

Dentro dessa perspectiva, pode-se entender as relações semióticas de jornalismo e de literatura, interação desenvolvida em diferentes níveis de gradação, em obras de Honoré de Balzac, Manuel Antônio de Almeida, Graciliano Ramos, entre vários outros escritores. Tanto Lima Barreto, Roberto Arlt como João Antônio são escritores que atuaram concomitantemente no jornalismo e na literatura, assim, essas instâncias se inter-relacionam em suas produções – salvaguardadas algumas variações, é claro, mas que não cabem ser discutidas neste momento.

Os três textos aqui focalizados apresentam elementos do jornalismo – se é que não partem do próprio jornalismo, caso das narrativas de Lima Barreto e Roberto Arlt – e da literatura. Portanto, sob a perspectiva de Lotman, configuram-se como textos de fronteira de jornalismo e de literatura que, reservadas as particularidades de cada segmento, produzem novos sentidos a contribuírem para ambas as semiosferas. Nisto se tem a dinamicidade da cultura: cruzamentos, interações ou aproximações estimulam novas criações que se consolidam em novos signos a produzirem significados particulares e mútuos, ao mesmo tempo, para cada campo de atuação.

FABULAÇÃO E/NO JORNALISMO

Na crônica "O caso do mendigo" (publicada originalmente no jornal Gazeta da Tarde, em 25 de maio de 1911), o cronista parte de notícias de jornais para tecer suas considerações sobre um cego que foi surpreendido pela polícia com alta soma em dinheiro. Conforme mencionado, o caso repercute na sociedade, posto que as pessoas acostumadas a dar esmolas

ISBN 978-85-64124-60-8

se sentem indignadas e enganadas; e ainda há uma senhora que propõe o confisco do dinheiro do mendigo. A partir dessas reações, o cronista elabora uma fabulação – de clara ordem literária – para apresentar as suas considerações sobre o caso que, conforme afirma: "[...] são diametralmente opostas à opinião geral" (BARRETO, 2004, p. 80).

Na verdade, trata-se de desconstruir e polemizar com a acepção social sobre quem pode e quem não pode acumular fortuna, o que revela como discrepâncias entre aparência e essência fundamentam o pensamento da sociedade brasileira: se é pobre, carente, com deficiência física, não poderia acumular fortuna. Ainda que se use como argumento o fato de haver lesão ética e moral no cego que, mesmo tendo muito dinheiro continua a pedir esmolas, prevalece a postura de repreensão àquilo que seria uma pequena contravenção perto de atos bem mais danosos à sociedade causados por integrantes da classe política e/ou economicamente favorecida. Esta última consideração, embora não presente no texto, pode ser depreendida pelo encadeamento da narrativa, além de se tratar de uma questão recorrentemente debatida tanto em outras crônicas barretianas quanto em romances e contos do autor carioca.

O cronista deixa claro que a sua abordagem não se atém à aplicação de leis e sim de costumes, uma vez que o mendigo, como qualquer outra pessoa, tinha o direito de esmolar. A prática da esmola, ainda segundo ele: "[...] continua a ser o único meio de manifestação da nossa bondade em face da miséria dos outros" (Idem, p. 80). A primeira observação recai sobre quanto tempo o mendigo teria economizado, pois se fosse em torno de 10 anos, nada se teria a assustar.

> Quem seria esse cego antes de ser mendigo? Certamente um operário, um homemhumilde, vivendo de pequenos vencimentos, tendo às vezes falta de trabalho; portanto, pelos seus hábitos anteriores de vida e mesmo pelos meios de que se servia para ganhá-la, estava habituado a economizar. É fácil de ver por quê. Os operários nem sempre têm serviço constante. A não ser os de grandes fábricas do Estado ou de particulares, os outros contam que, mais dias, menos dias, estarão sem trabalhar, portanto, sem dinheiro; daí lhes vem a necessidade de economizar, para atender a essas épocas de crise.
> Devia ser assim o tal cego, antes de o ser. Cegando, foi esmolar. (Ibidem, p. 81).

A partir disso, o narrador estabelece considerações sobre a trajetória de pedinte do cego; no começo mal conseguia alguns trocados, na sequência foi aprimorando as formas mais viáveis para atingir a compaixão dos transeuntes: como entoar a voz de modo mais adequado e usar um cachorro. Disso adviria, crê o cronista, sucesso na profissão, o que lhe rendeu lucro para além da estrita sobrevivência. E, adentrando na consciência do personagem, o cronista reflete: "Estando habituado à previdência e à economia, o mendigo pensou lá consigo: há dias que vem muito; há dias que vem pouco, sendo assim, vou pedindo sempre, porque, pelos dias de muito, tiro os dias de nada". (BARRETO, 2004, p. 81).

O narrador ainda contemporiza sobre as possíveis reflexões do cego a respeito de como guardar o dinheiro e, no fim, ele chegaria a conclusão de que seria melhor guardar no banco. Atitude essa louvada pelo cronista: "Estão aí um cego de juízo e um mendigo rico". (Idem). Enfim, o cronista questiona: "Se ainda continuasse a ser operário, nós ficaríamos indignados se ele tivesse juntado o mesmo pecúlio? Não. Por que então ficamos agora?" (Ibidem, p. 82).

Encerrando o texto, o narrador ainda considera o fato de o referido mendigo ser espanhol, mas que isso em nada desabonaria seus esforços, pois, afinal: "A economia é a base da prosperidade". (BARRETO, 2004, p. 83). Provérbio português muito adequado ao regime capitalista da ordem do dia no mundo ocidental – e que consta na moeda brasileira equivalente ao vintém, de baixo valor, como aponta o narrador. Contudo, conforme já aventado, distingue-

ISBN 978-85-64124-60-8

se na fabulação de Lima Barreto reta crítica à sociedade que considera aceitável um homem pobre, operário, enriquecer, mas não um mendigo.

Coloca-se em evidência, dentro das instâncias das semiosferas de literatura e de jornalismo, contrapartidas em clara relação de semiose, ainda que mantidas as particularidades de cada uma. No caso desta crônica, o jornalismo apresenta-se em dupla direção: o texto parte de notícias de jornais sobre o caso e é no espaço do jornal Gazeta da Tarde que ele é publicado, portanto, tanto lhe serve como metalinguagem reveladora do jornalismo para com o jornalismo quanto demonstra o recurso da ficção para construir os seus argumentos.

Por sua vez, a semiosfera da literatura, ao interagir com um assunto imediato da realidade veiculada por jornais, ascende em parâmetro de sincronicidade de sentidos interferindo na elaboração de um texto que dialoga com o leitor a partir do exercício do imaginário. Assim, essa intersecção de semiosferas auxilia na tessitura de sentidos outros dentre as inúmeras possibilidades de inter-relação de jornalismo com a literatura e vice-versa.

Se fosse o caso de uma crítica direta sem recurso ficcional, provavelmente o resultado não seria o almejado pelo autor. Por meio da exemplificação e das conjecturas delas advindas, o alcance do texto para o leitor da elite e da classe média, público-alvo do jornal, seria dificultado. Ou melhor, para reconhecer-se a si próprio enquanto moralista para com o transeunte mendigo, uma "trouxa esquecida"; mas maleável se relacionado a pessoas de seu meio – ou a custa de muito sofrimento de um operário – poder-se-ia acumular fortuna.

DA REALIDADE DO NEGRO NO BRASIL

Em "Trabajar como negro", o cronista Roberto Arlt diferencia-se da abordagem ficcional de Barreto, posto que se trata de representar diretamente a realidade. Contudo, para isso ele utiliza de recursos literários, além de tecer considerações de ordem do sobrenatural. Assim como na crônica barretiana, o narrador de Arlt inicialmente estabelece diálogo com o seu leitor – no caso, leitores argentinos do jornal El mundo – enfatizando o ideário que permeia o imaginário portenho a respeito do papel e da (in)visibilidade do negro em seu país.

Ele inicia a crônica colocando em questão a expressão "trabajar como negro" que, na acepção argentina, em relação a trabalhadores negros, diz respeito àqueles que laboram na recepção de repartições públicas. Essa atividade, segundo o autor, seria das mais cômodas para os "grones portenhos", posto que parece ter sido inventada para eles. Sem essa profissão:

> Fuera de dicha actividad, el grone ciudadano se tira a muerto. Ha nacido para ser ordenanza y se acuerda de esa celébre frase: 'Serás lo que debes ser, o no terás nada' (entre paréntesis, esa célebre fase es una reverenda macana) y el grone la sigue escrupulosamente. No la yuga, como no sea de líbrea y en la antesala de un ministro. (ARLT, 2013, p. 61).

Depreende-se nessas colocações iniciais uma postura acusatória autil quanto à representatividade do negro na sociedade argentina. Observa-se que a imobilidade social comanda o lugar único e subalterno que pode ser ocupado pelo homem negro nesse país. Um lugar tão firmemente estabelecido comanda o imaginário de ascensão social limite a ser alcançada por essa parte da população em solo portenho. De qualquer forma, observa-se que ainda que se estabeleça a obscuridade dessa atividade – o que hoje é identificado como invisibilidade social – pois, geralmente, os trabalhadores de recepção sequer são notados –

ISBN 978-85-64124-60-8

trata-se de uma função em que se veste uniforme e a atividade não é de grande esforço físico. Muito ao contrário do que observa o cronista, na sequência do texto, intitulada "El negro brasileño", em relação ao trabalhador negro brasileiro: "Este sí que trabaja como negro! Mejor dicho: ahora sí que he constatado lo que significa 'trabajar como negro'" (Idem, p. 61). Sob um sol inclemente, o negro brasileiro

> […] descalzo sobre las veredas candentes, acarrea adoquines, conduce bultos, sube escaleras cargado de fardos tremendos, maneja el pico, la pala; levanta reiles… Yel sol, el sol brasileño cae sobre su lomo de bestia negra y la tuesta lentamente, le da un brillo de ébano recalentado em un horno. (ARLT, 2013, p. 61-61).

Observa-se nitidamente a grande diferença entre os ofícios destinados aos negros no Brasil e àquele reservado aos negros portenhos. Se o negro argentino, ainda que em função invisível, traja uniformes, executa ações que exigem pouco esforço físico e atua em ambientes fechados, protegido do sol, as atividades do negro brasileiro encetam diferenças exponenciais: ele é obrigado a enfrentar o sol, sem camisa e a exercer força física comparada a de grandes feras selvagens. Logo, está bem longe da denominação de cidadão referida por Arlt em relação aos negros argentinos. Por não serem considerados cidadãos, explica-se a aproximação com animais aliada ao fato de trabalharem quase desnudos – posto que ainda não atingiram a condição humana de reconhecimento enquanto pertencentes à sociedade.

O cronista destaca que todo trabalho recusado pelo branco ou estrangeiro é realizado pelo negro:

> Usted se siente desmayar de calor en la sombra y el negro, entre una polvareda de arena, entre chispas de sol, yuga, yuga pacientemente como buey: va y viene com pedruscos, sube escaleras empinadas bárbaramente con enormes cestos de arena; y siempre con el mismo ritmo, un paso lento, parsimonioso de buey. Así, de buey.
> Por un jornal escaso. Es silencioso, casi tristre. Debe ser la tristeza de los antepasados. Vaya a saber quê? (Idem, p. 62).

A jornada desumana observada pelo cronista se estende ao aproximar metaforicamente o negro a um boi, boi de carga que pouco recebe por seu trabalho, apesar do esforço extremo. Se o negro argentino não é notado em sua função de ordenança, o negro brasileiro sequer é percebido como cidadão, quiçá qualquer reconhecimento social por realizar trabalhos essenciais para o progresso da sociedade. Entretanto, apesar destas diferenças, ambos se aproximam pela invisibilidade social.

Na última parte da crônica, intitulada "Cuando están solos", o narrador alude ao costume incomum que percebe em negros brasileiros, o de falar sozinho. Ele alude a uma mulher que está hospedada no mesmo hotel que ele; ela conversa e ri olhando para a parede. Comportamento igual o cronista verifica em negros andando pelas ruas durante a noite: "Outra vez, caminhando, escuchélasrisitas comprimidas de un negro. Parecía que se burlaba de un interlocutor invisible, altiempo que pronunciaba palabras que no pude entender". (Idem, p. 62-63).

Esse distanciamento momentâneo da realidade parece apontar para o fato da intensificação da posição social à parte desses indivíduos, pois tanto não são reconhecidos quanto só seres imaginários lhe dão a devida atenção e o direito de falar, aspecto este nulo

ISBN 978-85-64124-60-8

enquanto estão trabalhando. Saindo da esfera do perímetro urbano socialmente estabelecido, o cronista demonstra que a não legitimidade cidadã do negro também pode ser constatada pelos lugares onde habitam:

> [...] pero el negro pobre, el negro miserable, el que o habita en los rancheiros del Corcovado y Pan de Azúcar, me da la sensación de ser un animal aislado, una pequeña bestia que se muestra tal cual es, en la oscuridad de la noche, cuando camina y se ríe solo, charlando con sus ideas. (Ibidem, p. 63).

O momento em que o negro pode se expressar é durante a noite – muito ao contrário do sol nas costas e do silenciamento a que é submetido durante sua jornada de trabalho. E ele pode se expressar somente com seres imaginários; com eles lhe é concedido o direito de ter "ideas". Fato esse narrado por Roberto Arlt em 1930; cabe pensar se hoje, no século XXI, quase 100 anos após o texto do escritor argentino, essa invisibilidade social sofreu representativas modificações. Se em Arlt o negro brasileiro ainda não alcançou a cidadania, agora, no final da primeira década do novo século se a cidadania é determinada por lei, nem sempre é cumprida à risca. Haja vista a necessidade de luta dos movimentos negros para garantir a legitimidade de direitos. Sabe-se que ainda o negro ocupa postos de trabalhos à margem social, o mesmo vale para a pouca representatividade nas salas de aulas de universidades ou para as moradias precárias que muitos habitam desde sempre. Igualmente são os jovens negros os que mais são vítimas de assassinato no país.

Observa-se que o tangenciamento das semiosferas de literatura e de jornalismo ocorre em dupla vertente. Também como em Barreto o texto parte e integra o jornal como espaço de enunciação, somado a isso se verifica a contingência de um olhar que desnuda fatos de pouco interesse para o contexto jornalístico. Arlt traz para a cena jornalística reflexões sobre a condição humana do negro; isso dificilmente seria notícia de jornal. A preocupação em revelar a condição à margem da cidadania de seres imobilizados pela invisibilidade social demonstra a geração de um texto em que as semiosferas ampliam o sentido e o significado de um tema ignorado pelos leitores da imprensa. Estes mesmos que olham, mas não veem a natureza humana de recepcionistas ou do carregador e do pedreiro que estão à sua porta, logo, configuram-nos como "trouxas esquecidas".

NA ESQUINA DE TUDO

Em "Mariazinha tiro a esmo" (texto publicado no jornal Movimento em dezembro de1975), João Antônio – mais de 40 anos após Roberto Arlt e mais de 50 anos após Lima Barreto – "desembrulha" outra "trouxa esquecida". A personagem situa-se no limite de tudo: família, segurança, garantia de alimentação e educação. Ao nada, ela responde com o nada, a única coisa que conhece. Não seria notícia de jornal a não ser em caso de ato criminal que afetasse a sociedade estabelecida. Porém, para o autor, é tema digno para integrar a sua coletânea Malhação do judas carioca.

Não apenas isso, pode-se evidenciar que a ótica de abordagem inter-relaciona conto e matéria jornalística no que se julgaria se tratar apenas de jornalismo. Semelhante afirmação pode ser verificada no primeiro parágrafo do texto, que apresenta recursos similares à história de uma heroína infantojuvenil, como o próprio nome da personagem no diminutivo, Mariazinha, a descrição de seu aspecto físico e do seu universo de pertencimento: "Branca, ainda assim, Mariazinha Tiro a Esmo, é uma peça. Meteram-lhe esse nome lá pelos altos encardidos da Favela

ISBN 978-85-64124-60-8

da Rocinha, num ponto de pivetes tão tumultuado, tão cheio de movimento, rumor e estripulias que ali acordar era fácil, dormir é que não". (ANTÔNIO, 1975, p. 5).

Destoam do universo infantil termos como "peça", "encardidos" e "pivetes", mas o teor é similar ao de várias produções dirigidas a crianças. A cadência proporcionada pela rima de "tão" e "não" também é outro aspecto que releva a exímia elaboração estética do escritor que une elementos dissonantes em uma abrangência de legitimidade literária.

Ainda que se possa verificar semelhante interação entre gêneros, conto e perfil jornalístico, não escapa o fato de se tratar de uma denúncia da realidade: a marginalização infantil. Se nos outros dois escritores as "trouxas esquecidas" eram homens adultos, em João Antônio é o menor abandonado.

> Dissimulada em seu trabalho, matreira trabalhando na boca do mocó, indo e vindo na baba do quiabo, enganando otários e pacatos, ela sobrevive. Só ou acompanhada na marginalidade, vai beirando o crime na cidade que castiga – para mais de quatro milhões de habitantes, mais de um milhão de favelados. (Idem).

Verifica-se que persiste a entonação melódica na construção sinestésica de "indo e vindo na baba do quiabo" a demonstrar a necessidade, ou falta de opção, da menina que pertence a um contingente de milhares de pessoas que mal conseguem sobreviver às margens da Cidade Maravilhosa. Nota-se que essas "trouxas esquecidas" abrangem um universo maior de pessoas independente de raça ou dos meios que usa para garantir a sobrevivência no espaço urbano. Portanto, ao invés de melhorar a situação dos habitantes em situação precária, conforme apontaram Barreto e Arlt, décadas depois, esse contingente aumentou sensivelmente.

Na sequência, o autor utiliza de nova figura de linguagem, agora a aliteração em: "O sol bate e rebate nos cabelos da criança". Em seguida, descreve aspectos do jogo entre aparência e essência:

> Plantada na esquina da Travessa Angrense, às onze da manhã, ela trabalha. Fica justinha na calça comprida e é uma figura esguia, enrustida e sonsa [...] É, para os leigos, apenas atraente e bronzeada, principalmente para os que não lhe viram os dentes. Para os distraídos e pacatos, para fariseus ou não iniciados em malandragem dos morros e dos becos do Rio, mais uma garota bonita em Copacabana. Veste na onda e está a fim de ser paquerada. É o que pensam os rapazes passando de carro ou mesmo a pé na calçada da Avenida Nossa Senhora de Copacabana, Posto Cinco e Meio. (Ibidem, p. 5-6).

Depreende-se que agora a "trouxa esquecida" tem endereço certo de trabalho, mas não de casa. Ainda assim, não é vista em sua essência pelos transeuntes, o que configura o seu não pertencimento à Copacabana. A sociedade se move pela aparência, um modo de não ver ou recusar a ver a personagem, apenas a olha e a julga pelo seu aspecto físico. Contudo, o narrador, que dela se aproxima, sabe de seus dentes estragados – novamente evidencia-se aqui a anormalidade no direito à voz, pois certamente esse problema dificulta a expressão oral livre da personagem. Dessa maneira, pode-se pensar em um silenciamento à semelhança daquele observado por Arlt em relação aos negros.

ISBN 978-85-64124-60-8

Agora, porém, a vertente é outra, já que não há a postura de aceitação, uma vez que Mariazinha age tentando sobreviver na "cidade que castiga" e isso inclui o desenvolvimento de ações não legalizadas, como explorar a mendicância: "Maria é olheira daquele trecho de Copacabana e responsável por seis meninas pedintes, que vão esmolar e vender coisas miúdas entre Nossa Senhora de Copacabana e praia". (ANTÔNIO, 1975, p. 6).

O narrador apresenta a história da origem familiar desestruturada da garota:

> Maria, claro, nasceu pobre. Pai, ferroviário português; mãe, marafona loira. Não se pode dizer que tenha tido um lar, mas morou ou se escondeu num barraco de uma favela, a Catacumba. Pouco viu à mãe, e o pai só via já calibrado, braseado, bebido de tantas cachaças da birosca. (Idem).

O próprio pai a violou e, considerando a desestrutura familiar, a fome que passou, sendo obrigada a alimentar-se de lavagem para os porcos, não poderia ter outra postura que não fosse a de escárnio e agressividade em sua fala. Se o direito a ter um acolhimento familiar lhe foi negado, a escola também: "Tive escola, bicho. A tua acho que foi moleza, não? O padre subiu o morro pra ensinar catecismo. Cadê de aprender as lições de fé da Bíblia, se o meu negócio era aprontar: Aprendi a ler um pouquinho na Bíblia mesmo. O resto foi a vida". (Ibidem). Direitos universais claramente negados à Mariazinha; aos menores abandonados de todo o país.

Aos onze anos uma prostituta que lhe ensinou a usar garfo e soutien, o que lhe foi de grande alegria. Convive intermitentemente com disputas com outras prostituas – ela também se prostitui – e, apesar do cerco da polícia contra maconha, assalto furto ou outras estripulias, conforme o narrador, ela sobrevive. Todavia, Mariazinha não gosta que sintam pena dela: "Se Mariazinha Tiro a Esmo perceber que está causando pena, baixa os olhos. Mas tem um repente. Repele, incisiva. Encara: – Que que é, ô bicho? Ainda não viu gente assim, não é?" (ANTÔNIO, 1975, p. 8).

À esquina de melhores condições de vida. Sua história não é um conto de fadas; a realidade descrita pelo narrador lhe dá relevância como ser humano, como criança. No silêncio de uma "trouxa esquecida" socialmente, Mariazinha Tiro a Esmo soma ao diálogo de jornalismo com literatura. Técnicas do jornalismo em aderência a estratégias de composição literária concedem a essa narrativa reflexão ao leitor de notícias sobre a vida em seu entorno. À menina que deveria ao menos ter os direitos universais garantidos só restam a rua e o desamparo.

CONVERGÊNCIAS DIALÓGICAS

O breve percurso nos três textos selecionados permitiu verificar a abrangência da postura dos três escritores que, no espaço da semiosfera jornalística tangenciam a semiosfera literatura, criando textos de fronteira, para melhor tratar da questão da marginalidade social brasileira. Esse movimento assoma como característica central a possibilitar interações de sentidos e significados para se compreender determinados aspectos da realidade brasileira ao longo do século XX.

Observou-se como a relevância da aparência por parte da sociedade realiza o apagamento humano de boa parte da população do país, seja do mendigo cego censurado por acumular dinheiro ou da menina de rua que é olhada – não vista – apenas (e somente) como garota de programa. Já os negros vistos por Arlt nem ao menos são olhados. Coube aos três autores, Barreto, Arlt e Antônio, depreenderem a essência dessas "trouxas esquecidas" –

ISBN 978-85-64124-60-8

pessoas na fronteira entre o humano e quase humano – pela sociedade e o Estado. E isto foi possível, entre outros aspectos, porque eles usam do tangenciamento das semiosfera de literatura e de jornalismo como meio não apenas de dar reconhecimento a esses seres, mas como vetor a desvelar as injunções sociais que obrigam uma parte representativa da população brasileira a ser delegada à perene imobilidade e invisibilidade social não apenas no Rio de Janeiro como em todo o Brasil. Definitivamente, conforme pôde ser verificado, a capital fluminense não é linda.

REFERÊNCIAS

ARLT, Roberto. **Trabajar como negro**. In: ARLT, Roberto. Aguafuertes cariocas: crónicas inéditas desde Río de Janeiro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.

ANTÔNIO, João**. Mariazinha Tiro a esmo**. In: ANTÔNIO, João. Malhação do judas carioca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BARRETO, Lima. **O caso do mendigo.** In: BARRETO, Lima. Toda crônica – vol. I (1890-1919): Lima Barreto. Apresentação e Notas: Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

LOTMAN, Yuri**. Acerca de la semiosfera**. In: LOTMAN, Yuri. La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto. Tradução Desiderio Navarro. Madri: Fronésis Cátedra – Universitat de Valéncia, 1996.

ISBN 978-85-64124-60-8

A DIVERSIDADE SÓCIO-CULTURAL E LINGUÍSTICA AFRICANA E A FORMAÇÃO IDENTITÁRIA E POLÍTICA DO ESTADO-NAÇÃO NA GUINÉ-BISSAU

Calido MANGO[184] (UNILAB)
E-mail: oficialmango1@gmail.com

RESUMO

Um trabalho que nos propõe uma orientação histórico e social sobre o passado da formação dos povos em África (mais especificamente à Guiné-Bissau) antes da invasão colonial europeia. O estudo ilustra as características sócio-cultural, político e histórico dos diversos grupos-sociais e as suas configurações e as influências envolvendo a estruturação das sociedades africanas através dos impérios e reinos nas épocas remotas, nos quais existiam uma ampla diversidade cultural onde se espelhavam as ricas civilizações africanas, e, dos quais alguns grupos-sociais guineenses surgiram para compor o mosaico da diversidade sócio-cultural e linguística que simboliza a identidade da nação guineense através do Kriol. A Guiné-Bissau – uma nação pluri-étnica se caracteriza pelas multiplicidades das manifestações "étnico-raciais" (baseadas nos valores, nas tradições e costumes), através dos quais, os grupos-sociais reúnem e organizam em torno de uma união linguística – o Kriol –, este que a sua preponderância e o seu elo gigantesco, influenciou a formação social e política do Estado-nação desse país. Um trabalho feito através das pesquisas e consultas bibliográficas (livros, teses, dissertações e artigos) como resultados ilustra-se a importância do mosaico cultural dos povos que espelham essa nação e as suas contribuições na formação política e social do estado.

***PALAVRAS-CHAVE**: DIVERSIDADE CULTURAL. FATOR LINGUÍSTICO E IDENTIDADE. FORMAÇÃO DO ESTADO-NAÇÃO.*

INTRODUÇÃO

Começo por dizer que a "África é a porção continental mais antiga do planeta", com uma vastidão territorial gigantesca de pelo menos "30.343.511 km², que equivale a 22% da superfície da terra [...]. A formação geológica da superfície africana remonta provavelmente ao período situado entre 3,6 bilhões e 300 milhões de anos" (MACEDO, 2013, p. 11), um continente habitado pelos grupos-sociais com culturas, línguas, costumes e políticas diversificadas que alicerçam os lugares de convivência familiar e social dos povos, desde o primórdio histórico da humanidade –, o imaginário colonialista eurocêntrica, tem criado separações e categorias pejorativas incorporando-as aos sociedades africanas, justamente para defini-los como etnias. Amselle e M'bokolo (1985) apontaram que:

> [...] não existia nada parecido com uma etnia durante o período pré-colonial. As etnias derivam apenas da ação do colonizador que, na sua vontade de

[184] GRADUADO EM HUMANIDADES PELA UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA – UNILAB (FEDERAL), LICENCIANDO EM CIÊNCIAS SOCIAIS PELA MESMA UNIVERSIDADE NO CAMPUS DOS MALÊS, SÃO FRANCISCO DO CONDE, BAHIA – BRASIL.

ISBN 978-85-64124-60-8

> territorializar o continente africano, fragmentou entidades que foram, elas próprias, seguidamente reapropriadas pelas populações. Nesta perspectiva, a etnia, tal como muitas instituições pretensamente primitivas, não passaria de mais um falso arcaísmo (AMSELLE; M'BOKOLO, 1985 *apud* LOPEZ, 2003, p. 48)

Uma nomenclatura de visão estática dos exploradores (viajantes, missionários, antropólogos e militares coloniais), objetivavam denegrir status social dos povos africanos para legitimar suas missões "civilizatórias". O certo é que os africanos, já estruturavam suas sociedades há milhares de séculos – cada povo na África tem sua norma cultural, linguística, política e uma forma de viver pelo qual se identificam tanto para marcar as diferenças, assim como para demonstrar as diversidades entre eles. Isto é, uma civilização estruturada pelas realidades nativas. A vastidão continental africana fez dele um imenso espaço de valores de todos os tipos que serviram de identidades – as sociedades foram organizadas e desenvolvidas conforme as normas locais e levando em consideração os valores particulares de cada grupo.

A CONSTRUÇÃO EUROCÊNTRICA DA IDEIA DA ÁFRICA

Há vários séculos atrás, os povos que habitam a região conhecida como a "África Ocidental" tiveram suas sociedades organizadas e administradas politicamente por meio dos impérios, incluindo os grandes e pequenos reinos nos quais visibilizavam suas capacidades de organização social, política, econômica e militar com fortes valores identitárias voltadas as realidades nativas. No século IV d.C., funda-se o império do Gana pelos reis Sossos, este perdurou por mais do que cinco séculos. O império do Mali surgiu no século XII após a decadência do Gana, e permaneceu até o surgimento de reino de Kaabú. O império do Mali possibilitou aparição do Kaabú no século XVI concretamente em 1535. Depois que o *mansa*[185] Sundiata Keita ter adquirido e incorporado a cultura e a religião Islã-Árabe a sociedade imperial durante o seu reinado no Mali, foi permitido o contato dos grupos-sociais que se encontravam no império à nova religião e à cultura já estruturada. A religião islâmica acabou por exercer grandes influências em muitos povos daquela região, quer no sentido cultural, assim como no sentido político (GONÇALVES, 1961, p. 58).

Os impérios de Gana e de Mali e, mais tarde o reino de Kaabú contribuíram para a chegada dos Nalus, Landurnas e os Mandingas a Guiné-Bissau. Segundo os relatos de Benzinho e Rosa (2015), pode-se garantir que havia existência dos grupos-sociais na Guiné (Bissau) há pelo menos,

> 200 mil anos a. c. mas os registros históricos mais evidentes iniciam-se no 3° milênio a. c. Com a chegada de povos do desertos do Sahara, ascendentes dos atuais grupos étnicos do litoral e ilhas da Guiné-Bissau. No século IV a. c. funda-se o império do Gana que perdura até ao séc. XI, quando os Almorávidas tomam o Kumbi Saleh, capital do Gana. É então que os povos Naulus e Landurnas chegam a Guiné-Bissau [...] (BENZINHO; ROSA, 2015, p. 11)

Por sua vez os Mandingas chegaram a Guiné (Bissau) através do reino de Kaabú – este que era vassalo do império do Mali, e se instalaram em toda a região nordeste desse país até Casamansa (parte do atual Senegal) onde também se encontravam outros grupos como os

185 TERMO QUE DESIGNA O TÍTULO DE REI NA LÍNGUA MANDINGA.

ISBN 978-85-64124-60-8

Balantas, Fulas, Padjadincas e outros. Todos estes grupos partilhavam o mesmo território antes da chegada dos europeus (BENZINHO; ROSA, 2015, p. 11).

Os séculos XV e XVI marcaram o mundo através de grandes navegações e "descobertas" marítimas feitos pelos europeus – os portugueses lançaram-se aos oceanos com objetivo de "descobrir" novas terras e ao mesmo tempo sanar as necessidades de "obter matérias-primas, metais preciosos e produtos que não se encontravam na Europa" (CASSAMA, 2014, p. 19). Durante as grandes navegações, os portugueses entraram em contatos com as civilizações africanas historicamente constituídas ao longo desse percurso da dita "descoberta". Diante disso, proponho-me a destacar que, face a esta história de "descoberta" fundamentada pelos portugueses através das suas navegações marítimas, havia acontecido outras grandes ondas de migração mais antigas na África como durante o "Período Paleolítico" também conhecido como a "Idade da Pedra Lascada". Contudo, cabe destacar que o período que possa variar "entre cerca de 2,4 milhões e 12 mil anos. Nesse longuíssimo tempo, as culturas humanas desenvolveram suas primeiras tecnologias e suas primeiras instituições sociais" (MACEDO, 2013, p. 15).

Após essa face imigratória, esse continente experimentou uma nova movimentação populacional provocadas pelos conflitos entre os povos e classes reinantes que predominavam em várias regiões, criando também as rupturas nos impérios e reinos. Essas situações conflituosas condicionaram diversos povos a se deslocarem a procura de *habitat* favorável para as suas convivências. Isso levou a descoberta de outras terras africanas e permitiu contatos com outras culturas, línguas e identidades dos povos que habitam essas regiões, contudo historicamente tais movimentações não são apontadas como descobertas tal qual a colonização portuguesa. Frequentemente fala-se da história da África como se tudo começasse a partir da invasão europeia.

Se voltarmos na história do conhecimento do mundo ocidental sobre os negros em geral, percebe-se que havia uma ignorância total sobre África, africano e a civilização africana. Na ideologia europeia, a imagem do negro foi construída com preconceito. Desde a Antiguidade Ocidental, – a imagem social negra

> [...] foi fantasiosa, sem respaldo de uma ideia solida sobre o povo africano. Heródoto, historiador grego do século V a.C., acreditava que os homens nascidos ao sul do Saara tinham cabeça do cão e os olhos no peito. Com base nos seus estudos, o romano Plínio, o Velho, no século I d.C., escreveu que os habitantes da África Negra tinham perdidos as características dos seres humanos. Ptolomeu, geógrafo grego, do século II d. C., cujos os escritos serviram, até o período do Renascimento, como fontes para os estudiosos ocidentais descreverem geograficamente o mundo, dizia que, abaixo da região da Floresta Tropical, era impossível existirem os seres humanos. Essas terras tórridas e os homens que lá viviam eram deformados, monstruosidades e resultantes do clima. Os gregos e os romanos tinham ideias confusas a respeito dos limites geográficos e nada sabiam das diferenças internas do continente (PANTOJA, 2011, p. 17).

Portanto, está claro que os historiadores e geógrafos e os demais pensadores do mundo cristão medieval, não estavam em condições em termos dos conhecimentos para falar dos africanos, insistiram em preconizar suas reflexões sobre estes e suas civilizações com uma postura eurocêntrica e, por conta disso, acabaram por perpetuar grandes ignorâncias. A Idade Média Ocidental, tem se alimentado dessas fontes durante muito tempo e contribuiu em propagar de forma especulativa e desigual enorme ignorância, contaminando assim a compreensão europeia sobre as sociedades negras. O cenário veio a mudar com a Europa renascentista, um período em que a visão do mundo ptolomaico veio a ultrapassar-se. Nesse

ISBN 978-85-64124-60-8

momento, houve as viagens pelo atlântico e, só a partir daí que se "provaram que a África Negra não era povoada por monstros" (PANTOJA, 2011, p. 18). Contudo, mesmo com suas viagens que comprovaram a existência do mundo real africano, repleto das sociedades e civilizações, não foi suficiente para despirem dos conhecimentos preconceituosos sobre as civilizações africanas do imaginário da Europa Cristã e das mitologias historiográficas e geográficas herdadas dos tempos clássicos. Mesmo com o contato com a África, a Europa criou o paralelo entre as cores negras e brancas e, faz crer que a cor negra é sinônimo do diabo e do pecado.

Essa infelicidade sobre o continente africano fez propagar também, a falsa e ignorante concepção ideológica hegeliana de "uma África sem história", com intuito de ocultar as históricas tradições e costumes existentes nesse continente, como os já referidos impérios, reinos e toda a estrutura que ali se encontravam (SEMEDO, 2011, p. 22). Para desmascarar a tal farsa hegeliana, os conceituados intelectuais africanos, Amadou Hampâté Bà e Joseph Ki-Zerbo destacaram a importância da Tradição Oral para quebrar as barreiras construídas durante séculos que faziam muitas pessoas acreditarem numa África "sem movimentos e sem progressos a mostrar" (SEMEDO, 2011, p. 14). A Tradição Oral que é um meio adotado pelos Griôts186 para descrever as histórias africanas via oral, passando de geração a geração, foi fundamental para reprovar a estratégia europeia de relegar a história e valores que constituem o grande mosaico cultural africano.

O FATOR LINGUÍSTICO E A IDENTIDADE DO ESTADO-NAÇÃO NA GUINÉ-BISSAU

A Tradição Oral, além de ser histórica, ocupa também um papel importantíssimo no processo educativo e da identidade dos povos africanos. Ela acarreta conjunto de valores que espelham o contributo dos homens e mulheres das diversas gerações e povos que sustentam os costumes e tradições africanas com respeito às ancestralidades e mães (HAMPÂTÈ BÂ, 1982, *apud* SEMEDO, 2011, p. 10). Nas últimas décadas, vários intelectuais africanos e diaspóricos de diversos campos científicos como Ciências Sociais, História, Sociologia, produziram e ainda produzem obras cientificas para desmascarar, ou melhor, para tirar o véu da ignorância ideológica eurocêntrica que inferiorizou os valores africanos. Mediante isto, é relevante mencionar que um africano já nasce e aprende a observar o mundo através dos conceitos estabelecidos a partir das realidades nativas. Sendo assim, são tais realidades que alicerçam e regulam o mundo africano e, não devem ser desprendidas em detrimento das outras realidades que objetivam desmerecê-las, porque são as raízes que sustentam o nosso mundo enquanto civilização.

É evidente que na Guiné-Bissau assim como em muitos países africanos, hoje, assim como sempre, a formação sócio-histórico e identitária das nações estão ligadas as culturas e as línguas dos povos locais; segundo Lopez (2003) o processo da difusão cultural e a própria adoção de identidades está ligado a influência cultural (LOPEZ, 2003, p. 48). Isso se clarifica também nos processos emancipatórios de várias nações africanas, que conseguiram organizar-se justamente por terem realçado e valorizado as diversidades culturais e as línguas nativas que contribuíram na mobilização dos grupos-sociais para libertação dos territórios contra o colonialismo e, posteriormente, construíram a identidade das nações respeitando as diversidades sociais.

O conceito da Identidade Nacional compreende-se da seguinte forma: segundo Anderson (1989), assevera que a ideia de Identidade Nacional se baseia no privilégio ao

186 GRIÔUTS SÃO PESSOAS CONHECIDAS COMO ESPECIALISTAS EM TRANSMISSÃO DA HISTÓRIA ORAL NAS SOCIEDADES MANDINGAS, E EM MUITAS OUTRAS SOCIEDADES AFRICANAS.

ISBN 978-85-64124-60-8

"sentimento de pertença a uma nação, construída por meio de simbologias, sistemas de valores, crenças e ideologias criadas para dar unidade à identidade coletiva" (ANDERSON, 1989 *apud* MOURÃO, 2009, p. 85). No caso da Guiné-Bissau, ressalta-se a abrangência dos povos na construção identitária, aspecto não comumente encontrado em outros países africanos.

A Nação ou o nacionalismo se vê como "uma ideia, um sentimento de solidariedade intergrupos na base dos mesmos princípios que os do conceito do grupo étnico" (LOPEZ, 2003, p. 50). Isto é, num contexto mais amplo no ponto de vista político "a nação carece de um espaço de expressão maior e de uma estrutura política [...]" (LOPEZ, 2003, p. 50) mais inovadora e integrativa, normalmente protagonizadas pelos Estados modernos. Pode-se dizer que, em outras palavras, o conceito da Nação é junção de várias particularidades sociais reguladas pelas fronteiras jurídicas dos Estados, a noção de entidades englobantes com as funções de relações dos poderes que representam uma vontade da integração política e econômica, que possam permitir a inserção das diversas camadas sociais dos variantes povos no Estado-nação –, esse conceito caracteriza num veículo de consenso que pauta pela legitimação dos poderes.

Lopez (2003) nos direciona a uma compreensão das lutas contemporâneas travadas contra o colonialismo para independência nos países africanos, ou seja, a influência dela como conceito "moderno" de Estado-nação. A reconstrução nacional tem sido o grande foco dos movimentos anti-coloniais em toda África, nesse período "admitindo indebitamente a existência de nações antes da dominação colonial que necessitariam ser reconstruídas" (LOPEZ, 2003, p. 50). Nesta perspectiva, foi possível a criação dos espaços da reconstrução político-ideológico para o resgate das identidades e culturas dos povos africanos e a recriação das Nações em África.

A descoberta de identificação cultural e a construção de uma Identidade Nacional, desperta entre os líderes africanos o sentimento de pertença às origens e às sociedades africanas através do nacionalismo alicerçada nos princípios de Negritude[187] e executadas pelas ideias e ações políticas de Pan-africanismo[188]. Estes princípios tornam-se fundamentais os processos da emancipação dos territórios, a partir do momento que, conscientemente –, os lideres nacionalistas optaram pela valorização cultural e linguísticas para a emancipação.

Durante essa entabulação, surge o Centro de Estudos Africanos – CEA – em Portugal, uma iniciativa isolada entre os estudantes africanos em Lisboa, que vieram a tornar-se os principais líderes no processo emancipatório na antiga colônia portuguesa. Estes objetivavam "estudar as várias facetas da cultura africana [...]" (ANDRADE, 1973 *apud* LARANJEIRO, 2014, p. 8), para consciencializarem-se enquanto africanos segundo assevera Mário Pinto de Andrade, um dos membros fundadores de CEA, durante uma palestra em Guiné (Conakry) ao assegurar que,

> A nossa primeira tentação natural, digamos nosso primeiro instinto, foi de nos encontrar, entre estudantes africanos. Era natural que reuníssemos para medir a nossa força e, sobretudo, para pensar em conjunto os problemas próprios dos africanos, não só estudantes, mas sobretudo do nosso povo. Nós começámos a criar a consciência de representarmos as aspirações dos nossos povos oprimidos e de sermos, por assim dizer, a esperança da nossa sociedade. [...] como sabem, nas escolas daquela época dizia-se que os portugueses tinham

187 NEGRITUDE É UM PRINCÍPIO DE RESGATE E VALORIZAÇÃO CULTURAL NEGRA, IDEALIZADA E AFIRMADA PELOS NEGROS AFRICANOS E DIASPÓRICOS NA EUROPA, TEVE COMO OS PRINCIPAIS PROMOTORES O SENEGALÊS LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR, MARTINICANO AIMÉ CÉSAIRE E O CARIBENHO LÉON DAMAS.

188 PAN-AFRICAMISNO DESTACA-SE PELA AÇÃO POLÍTICA E REVOLUCIONÁRIA PARA UNIR TODO O POVO NEGRO E A POTENCIALIZAÇÃO DA VOZ DESSE POVO NO CONTEXTO INTERNACIONAL, TEVE COMO ÍCONES WILLIAM EDWARD BURGHARDT DU BOIS, HENRY SYLVESTRE WILLIANS E MARCUS GARVEY. TEVE PRESENÇA DO KWAME N'KRUMAH A QUEM SE ATRIBUI A CHEGADA DESTA IDEOLOGIA A ARENA POLÍTICA INDEPENDENTISTA DE POVOS NEGROS NA ÁFRICA.

ISBN 978-85-64124-60-8

> descoberto Angola, que os primeiros descobridores tinham chegado aos nossos países e que não tinham encontrado nada, que tinham encontrado selvagens a quem tinham levado a "civilização". Ora isso parecia nos nossos livros de estudo, quer nas escolas, quer nos liceus e até mesmo nas Universidades. Tudo isso constituía um verdadeiro insulto à nossa própria personalidade cultural, à nossa história (...) Assim começamos a definir a nossa identidade de estudantes africanos, filhos da nossa terra, filhos do povo, que tinham tido a oportunidade, a "chance" de infiltrar naqueles lugares vazios que deixava a administração colonial portuguesa para prosseguir os nossos estudos, para sermos os melhores alunos no liceu, e poder triunfar sobre o racismo (ANDRADE, 1973 *apud* LARANJEIRO, 2014, p. 8)

Depois dessa consciencialização destacada pelo Pinto de Andrade, sobre a cultura e a identidade africana, Hobsbawm (2002) leva-nos a uma compreensão de como o fator da diversidade cultural e linguísticas foi aproveitada pelos esses líderes para permitir a aderência dos grupos-sociais aos movimentos da emancipação e na futura construção identitária das nações.

> Os movimentos nacionalistas neste período tornaram-se movimentos de massa [...] uma grande parte do povo comum, como os camponeses, ainda não havia sido atingida pelo nacionalismo, mesmo em países onde sua participação em política era levada a sério [...] (HOBSBAWM, 2002 *apud* MONTEIRO, 2013, p. 29).

Na Guiné (Bissau) o principal líder da revolução nacionalista guineense e cabo-verdiano, Amílcar Cabral, tem destacado os valores culturais como forma de mobilizar a massa camponesa de vários grupos para uma participação exitosa na luta pela emancipação e para construção de uma Identidade Nacional que valorizem costumes e tradições africanas. Cabral transformou a luta anti-colonialista num ato de libertação cultural e de valorização da identidade africana, justamente por esta ser a forma mais efetiva da resistência contra a invasão portuguesa. Cabral acreditou que "a cultura, é assim, um elemento essencial da história de um povo, sendo o fundamento da libertação nacional o direito que qualquer povo tem de ter a sua própria história" (CABRAL, 1976 *apud* LARANJEIRO, 2014 p. 11), e do qual devem-se orgulhar enquanto pessoas; o mesmo reforça que a cultura é o

> Fruto da História de um povo, a cultura determina ao mesmo tempo História, pela influência positiva ou negativa que ela exerce sobre a evolução do homem e do seu meio, bem como entre os homens ou grupos humanos no seio de uma sociedade ou ainda entre sociedades diferentes (...) A cultura, sejam quais forem as características ideológicas ou idealistas das suas manifestações, é, por conseguinte, um elemento importante da história de um povo (CABRAL, 1976 *apud* LARANJEIRO, 2014 p. 11).

Dentre muitos elementos considerados importantíssimos para cultura de um povo, encontra-se a língua. No caso guineense, esse fator foi crucial para construção social e política da nação. O Kriol "[...] idioma que emergiu do encontro dos povos, línguas e culturas" (SEMEDO, 2011, p. 72), ocupou o protagonismo e a simbologia entre muitas línguas guineenses. Porém, é importante destacar que o facto dele ter este estatuto, não significa que a sua preponderância

ISBN 978-85-64124-60-8

torna extinta as demais línguas nativas guineenses e nem tão pouco torna-as proibidas de uso no seio dos seus grupos-sociais ou fora deles.

Na Guiné-Bissau, as populações em geral se identificam oficialmente como guineenses – porém, os valores culturais da nação devem-se as influências dos grupos sociais. – O Kriol – tem sido o principal elo de comunicação e união entre todos os povos, incluindo os residentes nas zonas urbanas e rurais. A sociedade guineense é pluricultural e multilinguística, possui uma diversidade imensa de grupos-sociais que variam de 20 a 25 grupos distintos ou mais, cada qual com o seu costume, língua, cultura e uma norma social própria. Contudo o – Kriol – é tido como a língua nascida:

> Nas terras dos rios da Guiné, primeiramente falado pelos mandingas do Dandu, os colincas de Geba e os Beafadas, conforme já se referiu, ter se tornado a língua nacional utilizada por uma grande maioria dos membros das diversas etnias que compõem o mosaico linguístico guineense (SEMEDO, 2011, p. 72)

O – Kriol – exerce um papel preponderante na criação de uma unidade social e política no seio dos grupos. Facilmente destacou-se como língua veicular na sociedade guineense e, é "falada por um número de habitantes superior aos que dominam e usam português no cotidiano [...]" os dados demonstram que cerca de "11% de falantes do português, destes apenas 0,15% são monolíngues de português. 44% falam crioulo e destes 4,57% são monolíngues do crioulo" (FERRONHA, et al, 1992 apud SEMEDO, 2011, p. 74). Cabral soube aproveitar desse fator para combater o colonialismo português e criar uma unidade política e da identidade da nação.

AS JUNÇÕES DAS DIVERSIDADES IDENTITÁRIAS E CULTURAIS NA FORMAÇÃO DO ESTADO-NAÇÃO

Para isso, as variedades culturais e tradições africanas precisam ser compreendidas e valorizadas a partir do contexto africano, para o melhor entendimento do mundo africano. É necessário conhecer e entender as sociedades africanas pré-coloniais e as suas trajetórias antes de serem atingidas por outros imaginários, assim chegaremos à conclusão de que elas são tão importantes como qualquer outra sociedade. A invasão colonial feriu as sociedades, culturas e as línguas africanas e cicatrizou-as com intuito de mantê-las inferiorizadas em detrimento das culturas e línguas europeias. Thomaz (2002) aponta que "noções como assimilation, concebida pelos franceses e indirect rule pelos britânicos, referiam-se às diversas maneiras de tratar e conceber a idéia de diversidade cultural e às várias possibilidades de os "indígenas" poderem ser ou não emancipados e incorporados" (MOURÃO, 2009, p. 86).

Essa incorporação ou emancipação, determinavam certas condições aos nativos para serem considerados "assimilados" ou "civilizados" pela legislação portuguesa através do Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas – EPCCI dos meados de século XX. Inicialmente o Estatuto foi introduzido nas sociedades angolanas e moçambicanas e, mais tarde alargado a Guiné, e pelo decreto nº 1346 de 7 de outubro de 1946 (CASSAMA, 2014, p. 21). O Estatuto Indiginato é uma estratégia colonial que inferioriza os povos africanos e as realidades sociais dos mesmos, ele também assumiu o papel de exploração e violência contra pessoas e suas culturas.

A idealização do Estado-Nação na Guiné-Bissau foi apontada para eliminar as ideias de superioridades de um povo sobre outro, tal como os colonizadores fizeram na Guiné e em outros lugares – quando mentalizaram a ideia de valor supremo de "Um só Deus, um só Rei, uma só Língua" a partir do catolicismo (SANTIAGO, 1978 apud SEMEDO, 2011, p. 12).

ISBN 978-85-64124-60-8

Para pensar o Estado, Território e o Espaço, no contexto dos "estados modernos", no ponto de vista africano, é indispensável reconhecer os factos históricos e sociológicos que possam nos orientar a justificar que "um determinado grupo social possa viver em conjunto" com os demais, sob tutela das leis que garantem respeito as suas diferenças e especificidades (LOPEZ, 2003, p. 51).

As diversidades étnicas foram indispensáveis para a formação do Estado-nação guineense. Crê-se que, o Estado-nação é um conceito político de origem ideológica europeia que se configurou nos finais do século XVIII, e início do século XIX, "se afirma, através de uma ideologia, uma estrutura jurídica, a capacidade de impor uma soberania, sobre um povo num dado território com fronteiras" (CASSAMA, 2014, p. 73). O cenário ideológico desse processo foi pensado de forma diferente na Guiné-Bissau. Segundo Cassama (2014), o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde – PAIGC foi visto pelo Amílcar Cabral como a "obra mais importante" justamente por acarretar os princípios de "um sentido claro para hoje e para amanhã" no que toca a libertação do jugo colonial e a construção do Estado-nação na Guiné (Bissau) e no arquipélago caboverdiana, uma vez que este objetivo figura entre os princípios fundamentais do movimento que é "a libertação territorial, o desenvolvimento política, econômico e social e a construção de uma nação" (CASSAMA, 2014, p. 74).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir esta pequena caminhada ilustrativa sobre os valores culturais africanos e guineense de modo mais específico, é inegável que este contributo se deve aos grupos-sociais africanos em geral. Retomando aqui as já descritas passagens sobre a diversidade cultural, construção das sociedades africanas através dos impérios e reinos que existiam no continente africano, os povos com ricas tradições e variedades linguísticas, assim como culturas e outros tipos de costumes que estavam presentes no mundo africano e, outros que ainda hoje continuam presentes, são de modo geral a identidade africana. Este artigo demonstra também que a Guiné-Bissau esteve presente nas descrições históricas quando se trata de formação social dos povos africanos, através dos grandes impérios como do Mali, no qual os mandigas que posteriormente fundam reino de Kaabú eram partes – portanto, a construção social dos povos guineenses que, mais tarde, alicerçou a estruturação do Estado-nação na Guiné-Bissau, demonstra um ato de coragem e de valorização do aquilo que é africano, por parte de muitos homens e mulheres guineenses. Volto a destacar aqui o grande e, inegável contribuição de Amílcar Cabral na consolidação de um grande trabalho de resistência começado por vários homens e mulheres que, permitiu a libertação dos povos do colonialismo; pelo menos hoje o homem africano, ou seja, guineense em especifico, está livre e autônomo para falar de si, sua sociedade e dos seus valores. Em vez de estes serem explicadas a partir da concepção ou imaginários do outro.

REFERÊNCIAS

CASSAMA, Daniel Júlio Lopes Soares**. Amílcar Cabral e a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, UNESP, Araraquara – SP.

BENZINHO, Joana; ROSA, Marta. **Guia Turístico: à descoberta da Guiné-Bissau**. Coimbra: Gráfica Ediliber, 2015

ISBN 978-85-64124-60-8

GONÇALVES, José Júlio**. O islamismo na Guiné portuguesa: ensaio sociomissionológico.** Lisboa: Tipografias Silvas, 1961.

LARANJEIRO, Caterina. **"Amílcar Cabral: o que foi e o que dele faremos"**. In: Seminário Conhecimentos, Sustentabilidade e Justiça Cognitiva, s/n, s/l, 2014.

LOPEZ, Carlos. **"Construção de identidades nos rios de Guiné do Cabo Verde"**. In: Africana Studia, nº 3, Faculdade de Letras de Universidade de Porto, 2003, p. 45-64.

MACEDO, José Rivair. **História da África**. São Paulo: Contexto, 2013.

MOURÃO, Daniele Ellery. **"Guiné-Bissau e Cabo Verde: identidades e nacionalidade em construção"**. Pro-posições, n. 1, v. 20, p. 83-101, jan./abr. 2009.

MONTEIRO, Artemisa Odila Candé. **Guiné-Bissau: Da Luta Armada à Construção do Estado Nacional – Conexões Entre o Discurso de Unidade Nacional e Diversidade Étnica (1959-1994).** 2013. Tese (Doutora em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, UFBA, Salvador – BA.

PANTOJA, Selma. **Uma antiga civilização africana: história da África Central Ocidental**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

SEMEDO, Odete Costa. **Guiné-Bissau: história, culturas, sociedade e literatura**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

MEMÓRIA EM VERSOS: UM ESTUDO SOBRE A PRODUÇÃO LÍRICA EM PORTUNHOL DE FABIÁN SEVERO

Angela Cristina Dias do Rego CATONIO (Universidade Católica Dom Bosco)
E-mail: angelacatonio@uol.com.br

RESUMO

Este estudo propõe investigar a construção lírica peculiar do poeta Fabián Severo (Uruguai) ao mesclar as línguas portuguesa e espanhola, conhecido como portunhol, em uma literatura extremamente memorialística e saudosista. Esta forma de linguagem inusitada emerge em sua forma híbrida e mestiça, situando-se acima dos espaços geográficos e culturais, e circula além das fronteiras entre Brasil - Uruguai. Neste trabalho, consideramos o portunhol como língua de contato devido ao convívio ininterrupto e direto entre línguas existente nas relações interpessoais dos habitantes das fronteiras do Brasil com os demais países sul-americanos. Ao utilizar uma língua de contato, Severo expande as concepções léxicas e semânticas das línguas envolvidas, criando um misto de subversão literária por aquilo que suscitam no imaginário laico e, principalmente, pela ressignificação dos padrões literários tradicionais. Os sentidos discursivos construídos na produção de Severo conectam passado e presente em uma rede de memórias afetivas e carinhosas pertencentes à região de fronteira. O escritor reconstrói verbalmente imagens e situações próprias do imaginário popular, criando representações de pertencimento a um espaço muito peculiar que é a fronteira entre o Brasil e o Uruguai. Dessa forma, o sentimento de pertença que emerge da leitura dos textos do autor agrega e reforça valores das gentes que habitam esse território. A lírica de Severo extrapola as convenções literárias e assinala a identidade fronteiriça como resultado de um espaço singular, onde são geradas novas representações e simbologias como resultado paradoxal de uma língua sem nação, entretanto resultado da própria divisão territorial imposta politicamente.

***PALAVRAS-CHAVE**: PORTUNHOL. FABIÁN SEVERO. POESIA. FRONTEIRAS. MEMÓRIAS.*

INTRODUÇÃO

O portunhol é uma prática linguística das fronteiras entre o Brasil e seus países vizinhos de origem espanhola, cuja práxis se condicionou ao longo do tempo pelas situações de intensos contatos entre povos de origens diversas como um meio de comunicação emergente. Mescla entre línguas, é considerado por muitos como erro ou desvio grotesco de suas línguas de origem e, portanto, algo a ser desprezado. Sob a visão da literatura, vamos, neste estudo, em direção oposta a tal pensamento.

Derivado da oralidade, o portunhol transpôs os limites linguísticos e políticos entre o Brasil e seus vizinhos de origem espanhola e se instalou na literatura como uma forma de afirmação identitária fronteiriça. Fruto da realidade multicultural de regiões limítrofes entre países, ele simboliza muito mais do que um mero desvio linguístico, mas, conforme enunciou Eliana Rosa Sturza (2004, p. 154), “na visão interna de quem usa a língua, portunhol é uma língua sem erros, é a sua forma de falar, de se expressar, é um dos traços identitários que permite reconhecê-los como ‘gente da frontera’”.

Essa é a forma pela qual o entrelaçamento de dois idiomas, o português e o espanhol, vem emergindo e marcando presença no panorama literário sul-americano, oferecendo textos inéditos numa mescla linguística que, apesar de desprezar as normas cultas dos idiomas nos

ISBN 978-85-64124-60-8

quais se enraíza, é compreensível e pode ser apreciada e difundida entre os falantes de cada um.

Reconhecendo o valor e a grandeza da experimentação em portunhol produzida por diversos autores, o presente artigo faz um recorte nesse universo linguístico e poético e apresenta um estudo sobre a poética em portunhol do autor uruguaio Fabián Severo. Para ele, a fronteira é plena de vitalidade e energia, é local de tensões sociais, linguísticas e estético-literárias, mas, sobretudo, seu universo pessoal vivido e sentido ao longo de sua infância e adolescência em memórias traduzidas para a poesia como uma forma de manter vivas suas lembranças. A abordagem de sua obra é uma forma de reivindicar pertencimento a uma região estigmatizada pelo rótulo do atraso, mas uma região plena em costumes próprios e singulares. A poética de Severo não simplesmente nasceu "na fronteira", mas, sobretudo, "para a fronteira".

"A LÍNGUA DU CORAZÓN"

De língua falada a língua escrita, o portunhol vem desbravando um espaço no ambiente literário. Sua amplitude e flexibilidade linguísticas têm permitido sua difusão no mundo da literatura e traz novo fôlego ao cenário artístico da palavra, caracterizando-se por apresentar uma roupagem híbrida a partir do contato contínuo entre os idiomas espanhol e português (e outros mais). São criações literárias que exploram as inúmeras possibilidades linguísticas do convívio entre línguas.

Podemos afirmar que os fenômenos linguísticos fronteiriços hispano-portugueses se definem também pelo contato continuum entre culturas e que "a problemática do contato linguístico tem que ser sempre considerada no contexto amplo do contato cultural: as línguas, é sabido, fazem parte das culturas, e é impensável um contato só linguístico" (ELIZAINCIN, 2008, p. 181). Entendemos, por conseguinte, que as regiões de fronteiras adquirem forte carga enunciativa e criam um sentimento de inclusão em uma coletividade que possui características culturais comuns, entre elas, a língua.

As fronteiras entre o Brasil e seus vizinhos de colonização espanhola têm sido um fio difuso que une os dois lados das nações e nos faz acreditar que a continuidade dos processos comunicacionais acontece muito além das fronteiras políticas. Nesse caso, uma e outra língua devem ser encaradas como mediação, conforme defendeu Martín-Barbero (2009, p. 153), de modo que as mediações comunicativas da cultura "têm muito mais relação com as dimensões simbólicas da construção do coletivo" e, além disso,

> A noção de comunicação sai do paradigma da engenharia e se liga com as 'interfaces', com os 'nós' das interações, com a comunicação-interação, com a comunicação intermediada. A linguagem é cada vez mais intermedial e, por isso, o estudo tem que ser claramente interdisciplinar. Ou seja, estamos diante de uma epistemologia que coloca em crise o próprio objeto de estudo. Porque acreditávamos que existia uma identidade da comunicação, que se dava nos meios e, hoje, não se dá nos meios. Então, onde ocorre? Na interação que possibilita a interface de todos os sentidos, portanto, é uma "intermedialidade", um conceito para pensar a hibridação das linguagens e dos meios. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 153)

ISBN 978-85-64124-60-8

Dessa forma, o portunhol é compreendido como uma língua híbrida e, assim como o spanglish, franglais ou denglish189, seus falantes são incapazes de suprimir a interferência de uma língua estrangeira em sua língua nativa. Portanto, não seria uma aberração linguística, mas um processo historicamente construído em decorrência do convívio entre povos de diferentes línguas, revelando que a dimensão intercultural prevalece sobre a divisão política do espaço geográfico, configurando-se como um meio de interação entre as dimensões representativa e simbólica que cada indivíduo carrega.

Em consequência desses fatores, o portunhol extrapolou a fala e se estendeu pela literatura escrita, caracterizando-se, também, como uma língua literária de produção distinta porque confere à língua comum ou tradicional um tratamento especial em que talvez o mais importante não seja subverter as regras poéticas, mas, sim, a possibilidade de fazê-lo.

Fabián Severo nasceu em Artigas, cidade localizada ao Norte do Uruguai, em 1981. Artigas faz fronteira com a brasileira Quaraí, tendo como limite o Rio Quaraí; as duas cidades se ligam pela Ponte Internacional da Concórdia. Sua mãe era costureira e seu pai militar. Desde sua infância, gostava muito de ouvir música e, em 1996, descobriu uma fita cassete de Joaquín Sabina, compositor e cantor espanhol, e, mesmo sem entender precisamente as letras, gostou muito da sua poética: "allí podría estar naciendo algo de mis inclinaciones por la poesía". Conta, ainda, que seu padrinho era livreiro e lhe deu de presente um dicionário e sempre dizia ao jovem que "iría a hacer historia". Em 2004, mudou-se para Montevideo, para trabalhar como docente de literatura.

Seu primeiro livro foi Noite nu norte, escrito em 2008 e publicado em 2010, pela Ediciones del Rincón. Em 2013, lançou Viento de Nadie; em 2014, NósOtros. Todos os três em poemas. Em 2015, publicou seu primeiro trabalho em prosa: Viralata – essas três últimas e a segunda edição de Noite nu Norte sob a assinatura da Rumbo Editorial.

A poesia de Severo é uma criação literária apoiada em uma acurada percepção do discurso das regiões de fronteira e da consciência lúcida de que sua produção integra um movimento artístico e literário que representa o fim das barreiras culturais e a supressão dos limites das línguas nacionais.

Conforme o autor (SEVERO, 2016), quando começou a escrever tentou fazê-lo em espanhol. Todavia, não gostou e, depois de muito tentar, descobriu o portunhol como sua linguagem poética: "é minha língua materna, da mesma maneira que Manoel de Barros escreve em português porque é sua língua materna":

> O portunhol é a língua que falam meus pais, meus avós, meus vizinhos. É a língua do meu universo. Meus afetos, minhas recordações, meus pensamentos estão em portunhol. Para as pessoas que não conhecem a fronteira, que acreditam no discurso homogeneizador dos estados, pode ser difícil compreender o que acontece quando os limites se misturam. Qual é a diferença? Nenhuma. O mesmo ar, as mesmas pedras embaixo dos pés, o mesmo desenho das nuvens. A única diferença é que em alguma capital, em algum escritório, uns senhores com traje e gravata decidiram que aqui termina um país e ali começa outro. (SEVERO, 2016)

Em entrevista ao *Diário Catarinense on line* (2016), ele conta qual teria sido a razão que deflagrou seu processo criativo em portunhol:

189 SPANGLISH: MESCLA DE ESPANHOL COM INGLÊS; FRANGLAIS: FRANCÊS COM INGLÊS; DENGLISH: ALEMÃO COM INGLÊS.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Quando me mudei para Montevidéu, comecei a sentir saudades das minhas ruas, senti saudades de meus vizinhos, me faltavam os sons da fronteira. Comecei a me lembrar, mas minhas lembranças também vinham em portunhol. A tristeza não acabava e eu comecei a escrever. Mas minha literatura também vem misturada. Para poder encontrar meu refúgio na literatura, preciso combinar as canções de meus dois países.

Na abertura do XVI Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol, realizado em 2015, em São Carlos-SP, Severo reforçou mais uma vez a subjetividade de sua produção: "Mas yo elegí, fabianamente, us sons que mi madre colgó nu patio da minha infancia, as palabra de feijao, us suspiros de tierra, a língua du corazón." (SEVERO, 2015c, p. 34)

Fabián Severo exibe com propriedade a fala dos habitantes da fronteira fruto de sua própria experiência vivida por muito tempo naqueles rincões. É o portunhol da boca das pessoas no dia a dia, no contato com o outro, a língua sem preocupação, sem compromisso com as normas gramaticais. E sobre isso, na já citada fala de abertura do XVI Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol, Severo fez um desabafo:

> *Venho disparando de la policía de la lengua. Sinto as bala du diccionario sumbando en mis ouvido. Veo las flecha da gramática pasar en mis costado. Trompieso con los tilde. Me arrebento contra as regla de concordancia. Me mareo nas curva de intonación. Sigo correndo. La gente que me mira pasar, no se imagina que intento me salvar da P.M lingüística porque si eles me quitan la lengua, ya no voy a ser. Me iscondo num beco. Sinto que mi corazón istá por explotar. ¿Dónde hay un lugar siguro para que yo pueda proteger mis palabra? Ellos ya vienen. Iscuto el retumbo das bota de las política lingüística. Si me incontran, van querer corregir mis sonido, lavar mi lengua y borrar a música da minha infancia, para que deje de ser el Fabián frontera y pase a ser de un só país, monolingüe, fácil de entender como las definición del diccionario.*
> *Mi única salvación es isconderme na Literatura… (SEVERO, 2015c, p. 32)*

Nas mãos do poeta, o portunhol se mistura com os costumes e com a cultura latente da região, torna-se a estética literária do reconhecimento e representação de uma zona fronteiriça, na qual captura e reproduz o real dos contatos interpessoais, que, ao mesmo tempo, revigora as identidades culturais que povoam o imaginário popular.

De um modo particular, Severo transporta o portuñol da boca dos habitantes dessa zona fronteiriça para o domínio da escrita, mantendo em justaposição ao próprio portuñol, por muitos considerado um grave desvio linguístico, o falar coloquial característico nas situações comunicativas de informalidade, como podemos observar nesses exemplos: "El río Cuareim camiña nus fundo / asvés canta, asvés dorme" (SEVERO, 2014, p. 16); "Nas noite de tormenta" (SEVERO, 2014, p. 22); "As mesmas cara nas mismas caye" (SEVERO, 2013, p. 19) ou, ainda, em "Eu vi tristesa nus plato/fome nus ojo/soledá en las boca." (SEVERO, 2013, p. 44). A subtração do fonema /s/, marcador de pluralidade, nas concordâncias nominais marca a ocorrência da variante diafásica no portunhol de Severo, cuja variação se caracteriza pela adaptação da linguagem conforme a intenção comunicativa da informalidade. Associando-se aos fatores pragmáticos e discursivos dessa língua de contato, o falante varia o seu registro de fala, adaptando-o às circunstâncias rotineiras de seu cotidiano.

Poeta e eu lírico se confundem a todo momento na produção de Severo e sobre isso o próprio Severo esclarece: "Cuando recuerdo, cuando sinto, cuando penso, lo hago en portuñol. Despós, intento pasar eses sonido que iscuto na minha cabeza pru papel, intento me traduzir"

ISBN 978-85-64124-60-8

(SEVERO, 2015b, p. 32). As reminiscências do aedo se embaralham com a imaginação de um sujeito lírico marcadamente biográfico que revê imagens de um passado imaginado e, por muitas vezes, impregnado por nítidos traços da própria vivência pessoal do autor. É uma poesia carregada de nostalgia e afetividade por uma região que, segundo o poeta, está esquecida e é desprezada pelos grandes centros de poder.

Veremos aqui as quatro obras de Fabián Severo, das quais faremos uma apresentação e destacaremos suas peculiaridades a fim de instrumentalizar nossas análises. A ordem que seguiremos será da data de publicação de cada um dos livros.

Noite nu Norte foi a primeira obra publicada por Severo, no ano de 2010, pelas Ediciones del Rincón, com uma segunda edição, pela Rumbo Editorial, em 2011. Na primeira edição o título aparece da seguinte forma: Noite nu Norte, poemas en portuñol; na segunda edição, o nome vem traduzido para a versão em espanhol ficando da seguinte forma: Noite nu Norte – Noche en el Norte – poesía de la frontera. São poemas, cujos títulos seguem a numeração cardinal escrita por extenso em portunhol: Uno, Dois, Treis, Cuatro... São textos, em sua grande maioria, curtos, alguns, inclusive, com apenas um verso.

Na edição de 2011, encontramos por primeiro o agradecimento do poeta àquelas pessoas que lhe são queridas ou a quem, por algum motivo, ele está agradecido, com a seguinte frase de abertura: “Agradezco a mi pueblo porque me está esperando” (SEVERO, 2011a, p. 9). Fica, portanto, claro, desde o princípio, a carga emotiva que será impressa em seus poemas. O prefácio é de Javier Etchemendi, poeta uruguaio, que conta sua perplexidade ao descobrir que há poesia escrita em portunhol: “Me encuentro sentado cómodamente en Montevideo y alguien me dice que existe literatura y, peor aún, poesia en portuñol. Displicentemente leí este texto. Extrañamente amé este texto.”190 (ETCHEMENDI, 2011, p. 11)

Instigante é a relação que Etchemendi faz do portuñol de Severo com o título do seu prólogo: “Un lugar en donde el agua no toca la tierra”191. Para ele o texto de Severo seria “Una tierra-doncella intocada por el agua”192 (ETCHEMENDI, 2011, p. 12), metáfora que nos leva a supor que Etchemendi vê nos versos de Severo pureza e inocência, como se a produção deste ainda não estivesse contaminada pelos velhos modos de fazer poesia.

Diferentemente da primeira edição, a segunda apresenta a tradução dos poemas para o espanhol. Na primeira parte do livro encontramos os “Sincuentioito” poemas em portuñol e, na segunda, esses mesmos versos traduzidos para o espanhol. Na segunda parte, o prefácio intitulado Transliteraciones fronterizas foi redigido pelo conhecido professor e pesquisador Luis Ernesto Behares. Em seu texto, o professor reconhece que o “portugués artiguense” tem uma forma muito característica e própria de resolver as incorporações fonéticas, lexicais e morfossintáticas do espanhol, com a qual se tem convivido desde o século XIX. (BEHARES, 2011, p. 93)

Behares continua sua reflexão acerca da produção de Severo reconhecendo na criação severiana uma cosmovisão poética na qual estão presentes a “artiguensidad” e a “portuñolidad” de maneira central e descarnada. Behares ainda acrescenta algumas interpretações sobre o estilo e composição literária de Severo, concluindo: “Como uno de los grandes poetas jóvenes

190 “Estou sentado confortavelmente em Montevidéu e alguém me diz que há literatura e, pior, poesia em portuñol. Displicentemente, li esse texto. Estranhamente, amei esse texto.” (ETCHEMENDI, 2011, p. 11, tradução nossa).

191 “Um lugar onde a água não toca a terra.” (ETCHEMENDI, 2011, p. 12, tradução nossa).

192 “Uma terra virgem não tocada pela água.” (ETCHEMENDI, 2011, p. 12, tradução nossa).

ISBN 978-85-64124-60-8

uruguayos de nuestros tiempos que es, lo constituye la esencia misma de la poesía, como acto de trabajo y pelea con y contra el lenguaje."193 (BEHARES, 2011, p. 100).

Noite nu Norte faz um amplo passeio pela região de Artigas, capital do departamento de mesmo nome, cidade natal de Severo. São poemas que retomam os costumes e vivências das gentes da fronteira, os elementos naturais e um forte sentimento de desolação em decorrência do afastamento das grandes cidades, como podemos observar no poema "Cuatro" (SEVERO, 2011a, p. 22):

> Nu verano
> as tarde de Archigas soum das chicharra.
> Nu inverno
> de ninguém.

A obra demonstra a constante tensão entre o universo das lembranças de infância, imaculadas e ingênuas, com o mundo real, inclemente e angustioso, em que passado e presente estão em permanente conflito dentro do sujeito lírico. Muitos poemas são pequenas histórias tecidas para ilustrar a vida cotidiana de uma população que habita a fronteira e marcam territorialidades simbólicas de modo a reforçar o sentimento de pertença à região fronteiriça.

> Yo no voi pra donde van los ónibus
> pois teño medo de no encontrar las cosa que gosto.
> En Artigas, por las mañá
> veyo lamparitas acesas
> nas puerta con cortina de nailon
> i us cachorro deitado, viyilando.
> Números pintado con cal nas parede sin revocar
> patios yeio de yuyo disparejo
> as pileta arrecostada nus alambre para tender ropa
> yanelas con maseta rompida
> casas pur a metade
> i siempre abertas. (SEVERO, 2011a, p. 35)

A partir desse microcosmo, Severo traça algumas rotas de reflexão sobre questões políticas e de subdesenvolvimento que envolvem as regiões de fronteira, como podemos conferir nos versos: "*Archigas no tiene presidente*" e "*Artigas e uma estasión abandonada / a esperansa ditrás de um trein que no regresa / uma ruta que se perde rumbo ao sur.*" (SEVERO, 2011a). O primeiro exemplo é o único verso do poema Sete e nos faz entender que se Artigas é uma terra sem presidente, é porque ali, distante do centro político do país, é um território que se autogoverna. O sentido de desolação e de atraso econômico fica expresso nos outros versos do poema Dois, cuja mensagem marca o sentimento de exclusão social do eu lírico.

Fica flagrante, então, a intenção do autor em materializar o falar peculiar da região e retratar a vida de seus habitantes como uma forma de reterritorialização de um espaço, colocando-se, o poeta, como sujeito das ações narradas, cuja voz se sobressai da enunciação poética. Nessa esfera, o portunhol, a partir de sua mescla linguística, é uma espécie de catarse coletiva de pessoas que coexistem em ambos os lados de uma linha imaginária e, ainda mais,

193 "COMO UM DOS GRANDES JOVENS POETAS URUGUAIOS DE NOSSOS TEMPOS, ELE CONSTITUI A PRÓPRIA ESSÊNCIA DA POESIA, COMO UM ATO DE TRABALHO E LUTA COM E CONTRA A LINGUAGEM." (BEHARES, 2011, P. 100, TRADUÇÃO NOSSA).

ISBN 978-85-64124-60-8

figura-se como um paradoxo, dado que seus poemas retratam um ambiente pobre e modesto em contraposição a uma língua que se configura pela riqueza e variedade de elaboração.

Viento de Nadie é uma coleção de 32 poemas marcadamente saudosistas e melancólicos. As composições estão em primeira pessoa e, novamente, o próprio poeta confunde-se com o eu lírico. Em poemas curtos, versos livres e igualmente reduzidos, aparecem sem títulos e somente enumerados: 1, 2, 3... Fabián Severo delineia um percurso intimista e emotivo, que transporta o interlocutor ao seu mundo interior de lembranças, revelando uma identidade fronteiriça.

A obra, publicada, em 2013, pela Rumbo Editorial, vem com o prefácio do jornalista, escritor e professor universitário brasileiro, Aldyr Garcia Schlee que, como Severo, reside na fronteira entre Brasil e Uruguai, na cidade de Jaguarão, fronteira com Río Branco. “Somos doble-chapas, na vivência gostosa e inolvidável das muitas alegrias e tristezas que têm sido sempre as doces tristezas e as amargas alegrias da fronteira comum que nos une e nos faz irmãos, independentemente da língua que falemos ou utilizemos literariamente”, declarou Schlee (2013, p. 5).

Viento de Nadie, conforme Schlee (2013, p. 9), é muito mais do que um bonito e importante livro de poesias: “é também eloquente testemunho do domínio do autor sobre a linguagem fronteiriça de sua região”, em que explora a “riqueza lexicográfica” do portunhol, desenvolvendo um sistema fônico tipicamente artiguense.

O sentimento de nostalgia é presente em toda a obra, construindo uma espécie de narrativa de exílio, fruto do afastamento da região à qual o eu lírico se sente pertencente. Este fato, mais uma vez, está espelhado na própria vivência de Severo, que no relato sobre sua mudança para Montevidéu, recorda que

> [...] comecei a sentir saudades das minhas ruas, senti saudades de meus vizinhos, me faltavam os sons da fronteira. Comecei a me lembrar, mas minhas lembranças também vinham em portunhol. A tristeza não acabava e eu comecei a escrever. Mas minha literatura também vem misturada. Para poder encontrar meu refúgio na literatura, preciso combinar as canções de meus dois países. (SEVERO, 2016)

Desse afastamento, subtende-se que um território ficou para trás (território físico, social e pessoal) e com ele os laços físicos e afetivos se romperam, criando o sentimento de desterritorialização e a imediata necessidade de reterritorialização dos elementos que compõem as memórias que forjam as identidades. Assim, a língua, como elemento primordial da identidade pessoal, tem papel fundamental para a adaptação ao novo ambiente e, portanto, fator fundamental para a aproximação dos dois mundos, o pessoal e o social. Tal característica coloca o poeta como “estrangeiro” dentro de seu próprio país.

No poema “17”, esse sentimento digressivo entre o que ficou para trás e o possível esquecimento das vivências de outrora, manifesta-se em um conflito interior de maneira que o sujeito lírico não consegue mais nem mesmo distinguir com precisão se suas lembranças são verdadeiras ou fruto de sua imaginação:

> Nu pasado tudo era mío
> los recuerdo son como esas vía del tren
> que se inferruyaron isperando
> i agora so prestaum
> pra sacudí a carretiya du Luisito

ISBN 978-85-64124-60-8

cuando veim deyá la leche de mañana.

Las imajen se mueven
i eu noum sei si las vi vivir
si alguien me contó que vivió o soñei
purque na frontera tambéim se sueña
aunque no aiga con que.

Dios quitó casi tudo de uno
pur iso intento agarrar los recuerdo
i prender eyos bien fuerte contra us oio
pra que a noite noum caiga en la alma
i mincontre mas solo. (SEVERO, 2013, p. 31)

Severo também descreve o movimento de diáspora da fronteira nos versos do poema "6", onde encerra a dinâmica de desterro e da migração empreendido por seus habitantes em busca de novas oportunidades:

Na frontera
a yente se vai com el remolino,
corpo ventoso,
panadero
impurrado por u viento de nadies. (SEVERO, 2013, p. 20)

Aos poucos, Severo vai descortinando a sensação de solidão e tristeza que brota desse espaço esquecido: "*Queim noum cuñese a frontera / no sabe lo ques la soledá*." (SEVERO, 2013, p. 15). Esses são os versos com que o poeta abre a sua obra.

A relação "tempo – saudade – tristeza" perpassa todo o livro, construindo uma espécie de léxico da melancolia: o tempo passa, a saudade bate, a tristeza abala. E a desolação é tão mais intensa porque o sujeito lírico percebe que o tempo passa e nada muda, a vida continua sem vislumbrar uma única chance de transformação. Nesse sentido, o tempo escorre pelas palavras do poeta como um fator angustiante e doloroso, cuja passagem, lenta e gradativa, marca fortemente a impressão de abandono que essa região fronteiriça inspira. Dessa forma, é nítido o esforço do eu lírico para guardar na memória tudo aquilo que puder e, já que o tempo tudo apaga, empenha-se em resgatar lembranças do passado como uma forma de garantir sua existência:

Nada cambió pur aqui.
Desde que sinventó el ombre
las caye siguen intrando nas casa.
Ayá cada tanto,
alguien dis que veim u futuro
mas el polvo tapa las palabra.
A isperansa e uma orasión prus domingo
i u lunes nunca yega. (SEVERO, 2013, p. 21)

Ou, ainda, como aparece no último poema do livro:

ISBN 978-85-64124-60-8

Mis día se vaum secando como chicharras.
Al final de mi caye,
um sol menos
para entibiar us recuerdo.
La soledá
es noum incontrar palabras
para yorar. (SEVERO, 2013, p. 46)

Publicado em 2014, *NósOtros* está dividido em duas partes. A primeira é uma seleção de alguns poemas dos dois livros anteriores, *Noite nu Norte* e *Viento de Nadie*; a segunda parte, intitulada *El mundo en un lugar*, compõe-se de nove poemas que foram escritos para a obra de dança de mesmo nome, de Leticia Ehslich, apresentada no Teatro Solís, em Montevidéu, em setembro de 2013. O livro vem acompanhado por um CD com a leitura de todos os poemas constantes na obra pelo próprio Fabián Severo.

Neste tópico vamos nos deter somente na análise da segunda parte, visto que a primeira é uma reprodução dos livros anteriormente comentados. Diferentemente da maioria das poesias das outras duas obras já estudadas, os poemas dessa segunda parte são mais extensos e, em sua maioria, estão apresentados na forma livre e em versos brancos. Fogem a essa regra os poemas *Rocío hizo de la promesa un grito*, concebido em cinco quadras, em que os segundos e quartos versos de cada estrofe apresentam a rima "ía": fotografía-día / dolía-día / mediodía-amanecía / bahía-cosía / entendía-vacía (SEVERO, 2014, p. 48) e *Baguala del caminhante*, último poema do livro, também composto em cinco quadras, todas com esquema de rima entrecruzado em A-B-A-B.

O primeiro poema, intitulado *El mundo en un lugar*, é dedicado à bailarina Leticia Ehrlich, para cujo espetáculo de dança os poemas foram compostos. Esses versos estão impregnados das lembranças de infância tão características na poética de Severo.

[...]
El puñado de tierra que cubre mi poema
señala siete puntos cardinales
colorea a montes migratorios
tiene llave de todas las aduanas
y si uno abraza alguno de sus verbos
cree volar descalzo hacia su infancia.

Al fin,
vengo de sonidos que se encuentran
para dibujarnos en verso. (SEVERO, 2014, p. 43)

Dos nove poemas constantes dessa segunda parte, cinco deles são dedicados a algumas pessoas, a saber: a Letícia Ehrlich, bailarina que coreografou *El mundo en un lugar*:; a Carmen Galusso, diretora da Rumbo Editorial: *Rocío hizo de la promessa um grito*; a Andrés Moyano, músico que compôs as melodias do espetáculo: *Andrés descubrió rincones en el viento*; a Raquel Sánchez, artista plástica que criou o vestuário e a cenografia: *Encuentro*; e ao seu pai Humberto: *Somos nuestra casa*.

Gostaríamos de destacar o poema dedicado a seu progenitor, cujo título, em sua simbologia, forja o processo inverso da figura de linguagem prosopopeia (personificação) em que não é o objeto que adquire caracteríticas humanas, mas, o contrário: é o trovador que se converte em coisa, novamente em um processo de associação simbiótica entre o "ser" com o

ISBN 978-85-64124-60-8

ambiente. O poema trata de lembranças que, como as cores dum tecido de uma almofada, se esmaecem com o passar do tempo ou como o caracol que é a sua própria casa e sente a brisa soprar por sua porta:

> Bailamos sobre huellas que pierden ojos,
> retocamos la frontera para saber
> dónde nacen los puentes
> Y descendemos la cordillera que inventamos
> a borde del horizonte.
>
> Porque es atardecer y ya nos vamos. (SEVERO, 2014, p. 51)

Com a leitura de NósOtros, mais uma vez percebemos que a simbologia tem a função de revelar seu mundo sensível e íntimo à sua maneira de "ser fronteira", sua essência. As imagens que o poeta constrói possuem a capacidade de abrir o campo de visão do seu interlocutor e revelar um universo infinitamente rico que é a fronteira. Assim, a recorrência de temas identificados com aquela estremadura, o resgate de memórias e o fazer poético em portunhol marcam uma unidade de significação: as imagens trazidas de lembranças pessoais resultam em uma memória coletiva que, todavia, ao representar em parte um passado pessoal salvaguarda o passado de uma comunidade.

Viralata (2015) é o primeiro texto em prosa publicado por Fabián Severo, também lançado sob o selo da Rumbo Editorial. É narrado em primeira pessoa por um narrador já adulto que relembra seu passado de menino, quando recebeu como tarefa escolar a incumbência de desenhar sua árvore genealógica. Ao perguntar para a mãe, ela desvia de assunto e não responde, negando-lhe detalhes sobre suas origens. A partir daí se desdobram as memórias do narrador-personagem:

> Yo quería contarles una historia. La de un fronterizo que un día fue a armar su árbol genealógico y descubrió que sus ramas estaban quebradas. Vida de cáscara es muy difícil. Por eso escribí Viralata. Algunos dicen que es una novela. No sé qué es. Me gustaría que fuera una voz, todas las voces. (SEVERO, 2015d)

O título Viralata é, sem dúvida, muito sugestivo. Vira-lata, em português, é o cachorro ou cadela que não possui uma raça definida e, figurativamente, o termo é também utilizado para caracterizar pessoas vindas de classes sociais mais baixas, que não possuem dinheiro e nenhuma projeção social, "El que nace viralata nunca llega a perro de raza" (SEVERO, 2015a, p. 191), é o que diz o narrador a certa altura da história.

Essa concepção de Severo sobre a exclusão social que o habitante da fronteira experimenta reforça o que já colocamos anteriormente, consoante aos pensamentos de Silviano Santiago (2000) e Homi Bhabha (1998), a respeito do "entre-lugar", no sentido de que as identidades se constroem nas fronteiras das diferentes realidades e, no lugar da polaridade entre os limites de países vizinhos, a fronteira que define as individualidades de uma nação interrompe o "tempo autogerador" da formação nacional, desestabilizando o significado do povo como um corpo homogêneo. O habitante da fronteira, para além do conflito entre a individualidade de uma nação perante a alteridade das outras nações, fica diante de uma "nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população" (BHABHA, 1998, p. 209). Assim, da estrutura de ruptura e desvio – "o descentramento fragmentado e esquizofrênico do eu" – surge o novo sujeito histórico apoiado nos próprios limites da representação das estruturas da sociedade como um todo.

ISBN 978-85-64124-60-8

Do ponto de vista da forma, o livro apresenta feição híbrida, à deriva entre os gêneros lírico e narrativo e, por isso, considerado igualmente vira-lata, sem uma origem precisa, como um misto de raças, reconhecimento que o próprio Severo atesta: "también un libro viralata en ese sentido, que no tuviera una raza definida". O autor conta que escreveu alguns fragmentos em versos para ver se "funcionavam", porém percebeu que alguns "funcionavam" bem, mas outros, não. Foi então que deixou ficar assim: como uma "novela lírica" (SEVERO, 2015d).

Similarmente à produção em poesia, a prosa de Severo apresenta a combinação entre o escritor e seu narrador-personagem, dificultando traçar uma linha exata entre o que é ficção e a realidade vivida pelo autor/narrador. O protagonista-narrador também tem o nome Fabián, sendo que ao longo da narrativa ele é chamado de várias maneiras: Fabio, Fabi, Fabito, Fabinho e Fabiano. Tal circunstância demonstra que o processo de escrita é um fenômeno complexo para se estabelecer precisamente a identidade da autoria da produção.

O constante movimento de lembrança entre passado e presente na produção de Severo marca a preocupação do escritor em manter viva a memória de tudo relativo a sua região: lugares, pessoas, superstições, costumes. Para ele, é preciso produzir lugares na memória de maneira a renovar laços e recriar caminhos. Escrever para existir.

> Dibujar recuerdo es lo único que puedo hacer mientras ispero la muerte. Escribo para no morir de tristeza. Quiero gastar todas las lembrança para morir con la memoria vacía, viendo la soledad se adueñar de todas las pieza de mi casa. El tiempo va arrugando la memoria y tengo que hacer fuerza para que los pedazo de madera que viví, aparezcan flotando y no se hundan en las agua marronientas del olvido. (SEVERO, 2015a, p. 49)

Como na poesia de Severo, o sentimento de que a fronteira é um lugar que fica inerte também está presente em *Viralata*: "*En la frontera, los destino se van repetindo como el color de las casa*" (SEVERO, 2015a, p. 12) ou, ainda, em: "*El reloj de la istación istá parado en las nueve, para amostrar que en la frontera, el tiempo vive frenado*." (SEVERO, 2015a, p. 17). Essa sensação de desolação nasce da relação entre os espaços periféricos e centrais, em que o primeiro representaria a condição de atraso e esquecimento que o povo da fronteira se vê entregue e, o segundo, como polo oposto, caracterizaria o dinamismo das realações sociais e o progresso resultado do desenvolvimento de estruturas produtivas, uma representação daquilo que avança para uma situação favorável. A narrativa de Severo não apresenta a marcha do vivido para um futuro melhor.

Ainda em *Viralata* as lembranças de Fabio giram em torno sempre da figura materna, que morreu de uma forte dor de cabeça sem a devida atenção por parte dos médicos de Artigas. Ele lembra da mãe cozinhando, costurando – trabalho que ela realizava para sobreviver com o filho –, dando-lhe sermões e conselhos: "*Hacé todo para que los demás sientan orgullo de haberte conocido, eso es lo único que nosotro podemo dejar*" (SEVERO, 2015a, p. 145). Durante toda a narrativa, a figura da mãe aparece com uma aura de admiração e respeito e com tamanha influência sobre o filho que, após a sua morte, confessa: "*Enseguida que mi madre se fue, mis noche se murcharon. Todo era agonía y yo ya ni quería cerrar los ojo.*" (SEVERO, 2015a, p. 21)

No transcorrer da história, Fabito vai contando passagens de sua infância e adolescência: quando brincava de trem com caixas de fósforos no quintal de sua casa, quando ia passear na beira do Rio Quaraí com o tio, os tempos da escola, seu primeiro amor ou quando sua mãe morreu. Enquanto criança, era tido como um falador, tanto que sua mãe o chamava de "cigarra": "*Mi madre me llamaba Chicharra porque yo impezaba hablar y no paraba. Era una matraca de palabra. Cuando nosotro ía hacer algún mandado, yo ía hablando. Cuando mi madre me llevaba en la iscuela, yo ía falando. Para um pouquinho, Chicharra, tas me aturdindo*". No

ISBN 978-85-64124-60-8

entanto, com o passar do tempo, de menino falante e extrovertido ele se tornou introspectivo e sonhador: "*Cuando crecí fui perdiendo las palabra. Endureciendo la língua. Abafando us baruio*" (SEVERO, 2015a, p. 19). E a energia que possuía para a fala transferiu-se para a escrita: "*mi lengua se fez de papel*" (SEVERO, 2015a, p. 120).

Pode-se dizer, enfim, que a produção de Fabián Severo enuncia o mundo muito particular da fronteira entre Artigas e Quaraí e empreende o esforço em capturar os elementos da realidade fronteiriça e transportá-los para a literatura. Ao adentrar nesse universo, ele cria um espaço metafórico entre a vivência histórica e a vivência da narração, de forma a significar muito além do que está escrito: discorrendo sobre homens e suas experiências, mediante a criação de simbologias que adicionam novos sentidos ao seu texto literário.

O léxico do esquecimento, como as regiões fronteiriças são retratadas, carrega em si um sem número de significados, aos quais Severo lança um olhar diferenciado ao interior de duas sociedades diferentes que se mesclam formando uma única. Nesse contexto, línguas distintas, de um e de outro país, ao contrário do que poderíamos imaginar, não geram a sensação de estranheza em seus falantes, mas servem como elemento fundamental da interação social.

Apesar da ideia de que a fronteira seja uma região estagnada e triste, a produção de Severo exala um sentimento carinhoso de pertencimento e confere uma identidade distinta à população daquela extensão de terra. Para ele, a fronteira é muito mais do que um marco físico, é um local de relações afetivas em uma espécie de simbiose entre espaço e sujeitos. E ainda mais: nas rupturas que a fronteira abriga, cria-se um lugar aparentemente seguro: a escrita.

Fabián Severo expressa um sentimento nostálgico em seu esforço por capturar os elementos da realidade fronteiriça e transportá-los para a literatura. Recorda as pessoas e revisita os locais de sua infância, no mundo particular da fronteira entre Artigas e Quaraí, e é suave ao retratá-los em suas obras.

Severo retoma o portunhol de sua infância fronteiriça como quem se vale de uma fonte pura e límpida a ser tratada com carinho, a fim de que possa, com ela, produzir frutos de natureza amorosa e sensível. O autor toma para si a missão de refazer os elos subjetivos esquecidos pela história dominante. As lembranças do próprio poeta se confundem com as do sujeito lírico e, assim como na escolha da mescla que amálgama línguas, funde também as memórias de ambos. Para o poeta, o sentimento é o material de construção de uma poética impregnada de recordações, é um permanente ir e vir entre as fronteiras da realidade com as reminiscências do passado.

Os caminhos trilhados pela poesia de Severo confirmam o pensamento de Walter Benjamin, quando, no ensaio intitulado "A imagem de Proust", de quem foi tradutor e profundo admirador, o filósofo e crítico literário, embora se refira à ficção de Proust, evidencia a importância da memória para o exercício poético. Para Benjamin (1994, p. 37), recordar é dispor o tempo no plano concreto da experiência pessoal, pois "o acontecido vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Em outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura".

Tal pensamento revela que a lembrança é essencial à criação literária e, por isso, fundamental para a própria feitura poética. No caso particular de Severo, o ofício da escrita em portunhol é indispensável para o preenchimento das lacunas que o poeta acredita existir no seu território de fronteira e que, desta forma, os fatos guardados na memória são reconstruídos. É uma vida lembrada por quem a experenciou.

ISBN 978-85-64124-60-8

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destarte, encontramos em Severo um lugar simbólico da memória, gravado não somente com o propósito de evitar seu próprio esquecimento dos fatos, mas de increver sua obra no mapa memorialístico da fronteria entre o Brasil e o Uruguai. Ao observar a composição severiana, constatamos que a fronteira passa a figurar um local de memória onde se cruzam a realidade e a ficção acentadas em translúcido tecido cultural.

A fronteira de Severo é o espaço esquecido e abandonado pelos poderes políticos, um local que revela o atraso do progresso: "*Este pueblo es una siesta nu meio das pedra...*". É o lugar onde nada mudou ao longo do tempo e onde "*La esperanza es una oración para los domingo / pero los lunes nunca llegan*" (SEVERO, 2014, p. 15). Por outro lado, é lugar da lembrança, da saudade, do sentimento: "*Vo iscrevé las lembransa pra no isquesé*" (SEVERO, 2011a, p. 19), como uma forma de fixar na memória as recordações que estabelecem a conexão do passado com o presente.

A produção de Severo materializa em palavras os sons, as cores, os cheiros, os sabores, as gentes da fronteira em uma poesia emotiva em que o sentimento de solidão e melancolia se sobressaem de seus versos e é discurso recorrente em toda a sua produção. Esse aspecto se torna revelador, pois se identifica na estruturação literária do autor a percepção de que as zonas de fronteiras são locais de esquecimentos, de abandono e de atraso social, elaborações simbólicas que se plasmam no incoscinete coletivo da população de fronteira.

Na concepção poética de Severo, o passado não é um tempo, mas um lugar de onde brotam histórias das gentes e coisas da fronteira: amigos, professores, animais de estimação, parentes, pobreza, enchentes, natureza; é um espaço de vidas e experiências compartilhadas, é uma forma de se significar no mundo. Deste modo, para o escritor uruguaio, o passado se imbrica com o presente em um duplo movimento, do passado para o presente e do presente ao passado como signo da luta contra o esquecimento. Por esse motivo, Behares (2011a, p. 94) observa que: *"Severo quiere escribir su lengua materna, su 'portuñol', porque la extraña, porque la necessita para vivir y para ser él mismo*". Ou "Eu preciso do portunhol para poder compor e dizer o que eu quero dizer. Ou a literatura foi o melhor lugar que encontrei para existir." (SEVERO, 2015b).

REFERÊNCIAS

BEHARES, Luis Ernesto. **Transliteraciones fronterizas**. In SEVERO, Fabián. *Noite nu Norte – Noche en el Norte – poesía de la frontera*. Montevideo: Rumbo Editorial, 2011.

BENJAMIN, Walter. ***Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. ***O local da cultura*.** Trad. Myriam Ávila, Eliana Loureiro de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

ELIZAINCÍN, Adolfo. **Gramáticas em contato e em conflito: português e espanhol em América**. In: MATZENAUER, Carmem Lúcia Barreto; AMARAL, Luis Isaias Centeno; MIRANDA, Ana Ruth Moresco. *Estudos da linguagem – VII Círculo de Estudos Linguísticos do Sul*. Pelotas: EDUCAT, 2008. p. 169-191.

ETCHEMENDI, Javier. **Un lugar en donde el agua no toca la tierra**. In: SEVERO, Fabián. *Noite un Norte – Noche en el Norte – poesía de la frontera*. Montevideo: Rumbo Editorial, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Uma aventura epistemológica**. Entrevista concedida à Maria Immacolata Vassalo de Lopes. *Matrizes*, v. 2, n. 2, p. 143-162. São Paulo: ECA/USP, 2009.

SANTIAGO, Silviano. ***Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHLEE, Aldyr Garcia. **O *portuñol* do coração de Fabián Severo**. In: SEVERO, Fabián. *Viento de Nadie*. Montevideo: Rumbo Editorial, 2013.

SEVERO, Fabián. **A literatura foi o melhor lugar que encontrei para existir.** Entrevista concedida a Vinícius de Andrade do site *Livre Opinião: ideias em debate*, 2015b. Disponível em: <https://livreopiniao.com/2015/08/04/fabian-severo-ao-livre-opiniao-a-literatura-foi-o-melhor-lugar-que-encontrei-para-existir/>. Acesso em: 05 set. 2016.

_____. ***El Truco de la Serpiente***. Entrevista concedida à *Emissora Del Sur*: 1290 AM - 94.7 FM, 2015d. Disponível em: <http://emisoradelsur2016.com.uy/innovaportal/v/79669/30/mecweb/fabian-severo-publico-viralata:-una-novela-fronteriza?3colid=14996>. Acesso em: 08 ago 2017.

_____. Facebook de Fabián Severo. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/900545416692197>. Acesso em: 06 ago. 2017.

_____. **Falar portunhol é tão natural quanto respirar, diz poeta uruguaio Fabián Severo.** Entrevista concedia à Yasmine Holanda Fiorini do *Jornal de Santa Catarina*, 2016. Disponível em:

<http://jornaldesantacatarina.clicrbs.com.br/sc/lazer-e-cultura/noticia/2016/10/falar-portunhol-e-tao-natural-quanto-respirar-diz-poeta-uruguaio-fabian-severo-7772725.html>. Acesso em: 04 abr. 2017.

_____. ***Noite nu Norte***. Montevideo: Rumbo Editorial. 2011a.

_____. ***NósOtros***. Montevideo: Rumbo Editorial. 2014.

_____. **Portunholando**. *Anais do 16º Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol e 1º Simpósio Nacional de Formação de Professores de Espanhol*, São Carlos-SP, 2015c. Anais eletrônicos. Disponível em: http://www.apeesp.com.br/wp-content/uploads/versao-final_completa-anais-do-16CBPE-e-do-1SNPEF.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2016.

_____. Site oficial de Fabián Severo. Disponível em: < https://fabiansevero.webnode.com.uy/>. Acesso em: 08 abr. 2018.

_____. ***Viento de Nadie***. Montevideo: Rumbo Editorial. 2013.

_____. ***Viralata***. Montevideo: Rumbo Editorial. 2015a.

STURZA, Eliana Rosa. **Fronteiras e práticas linguísticas: um olhar sobre o portunhol.** *Revista Internacional de Linguística Iberoamericana*, v. 2, n. 1 (3), Políticas da Linguagem no Brasil (2004), p. 151-160. Publicado por: Iberoamericana Editorial Vervuert. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41678205>. Acesso em: 06 dez. 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

O (NÃO) PERTENCIMENTO DA PERSONAGEM PONCIÁ VICÊNCIO. UM ESTUDO DO ROMANCE PONCIÁ VICÊNCIO, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Leidiane Lopes da SILVA [194] ***(UFMT)***
E-mail: llopes330@gmail.com
Danilo de Oliveira NASCIMENTO[195] ***(UFMT)***
E-mail: danmento@gmail.com

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo fazer uma reflexão sobre a mulher negra na sociedade, a partir da personagem e protagonista Ponciá Vicêncio, tendo em vista que ela é uma mulher negra e pobre, descendente de escravizados trazidos da África e, que sofre as mazelas de uma sociedade capitalista, machista, racista e preconceituosa, além de que Ponciá tem uma constante sensação de não pertencimento em relação a alguns lugares em que ela se circunscreve. Nesse sentido, por meio do estudo desse romance, de autoria de Conceição Evaristo, pretendemos relacionar os espaços ocupados e as vivências dessa personagem com a realidade de muitas mulheres negras em nossa sociedade, visto que estas têm sua trajetória marcada pela escravidão e sofrem com essa herança colonial escravista, que se configura no dia a dia pela falta de oportunidades, por assumirem postos de trabalhos subalternos, pela rejeição em alguns lugares, por habitarem em espaços marginalizados e pela exclusão social. Portanto, essa reflexão vai de encontro com uma realidade que há tempos deveria ter desaparecido, uma vez que a mulher negra ainda é marginalizada e silenciada na sociedade. Para o desenvolvimento deste estudo fizemos uso de metodologia de pesquisa bibliográfica e para norteá-lo tomamos por base alguns conceitos propostos pelas teóricas: CARNEIRO (2003, 2011); DAVIS (2016); GONZALEZ (1984); e estudiosos que problematizam o espaço literário: BARBIERI (2009), FILHO (2015).

PALAVRAS-CHAVE*: CONCEIÇÃO EVARISTO. LITERATURA AFRO-BRASILEIRA. MULHER NEGRA. SOCIEDADE.*

INTRODUÇÃO

O romance Ponciá Vicêncio da autora afro-brasileira Conceição Evaristo foi publicado em 2003 e tem como protagonista a jovem Ponciá Vicêncio. Apresenta dois macro-espaços, o campo e a cidade que ao longo da narrativa entrelaçam-se, pois ocorre a saída das personagens do campo para a cidade, e vice-versa, ou seja, há sempre um retorno dessas figuras para o lugar de origem. Além destes dois macro-espaços aparecem outros espaços que vão figurar no decorrer da trama como micro-espaços.

[194] Graduanda do Curso de Letras-Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Mato Grosso, Câmpus Rondonópolis. É componente do Grupo de estudo em Espaço, Literatura e Significação (GLUPLES), onde desenvolve pesquisa com o espaço ficcional dentro da Literatura Afro-brasileira. Email: llopes330@gmail.com

[195] Professor Adjunto de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Universidade Federal de Mato Grosso.

ISBN 978-85-64124-60-8

Ponciá Vicêncio é uma mulher negra e pobre, descendente de mulheres e homens que foram trazidos da África e escravizados, mora na Vila Vicêncio com a família. A protagonista, na tentativa de romper com a herança colonial escravista e tentar alcançar projeção para o seu futuro, acaba sofrendo as mazelas de uma sociedade capitalista, machista, racista.

A trajetória de Ponciá Vicêncio, personagem e protagonista do romance, é marcada pela utopia e distopia e, essa dualidade vai contribuir para que mais tarde, ela entre em constante estado de apatia, e assim o acúmulo de perdas e partidas vai gerar um vazio que se configura numa grande ausência de si mesma.

A personagem tem a sensação de não pertencimento em relação aos lugares pelos quais ela transita e sempre lhe falta algo, até mesmo seu nome parece não lhe pertencer.

Conceição Evaristo vai denunciar nas entrelinhas do romance, as mazelas sofridas por mulheres negras na nossa sociedade, as condições de existência a que corpos femininos negros são submetidos, sendo em suma um desdobramento do racismo, uma vez que a literatura torna-se campo de produção e reprodução simbólica dos sentidos. Neste contexto, podemos perceber que neste romance, a autora discute a identidade da mulher negra, bem como a subalternização e a exclusão social, por meio das quais estas são subjugadas.

Neste artigo, faremos um estudo do romance Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo, com o objetivo de problematizar e promover uma reflexão à cerca das mulheres negras na sociedade, tomando como base a personagem principal da obra, Ponciá Vicêncio. Pretendemos fazer uma relação dos espaços ocupados e das vivências da personagem com a realidade da mulher negra na contemporaneidade, visto que tanto esse romance, quanto outras narrativas ficcionais de Evaristo têm semelhança com o cotidiano de mulheres negras e reais.

O (NÃO) PERTENCIMENTO DA PERSONAGEM PONCIÁ VICÊNCIO

A protagonista Ponciá Vicêncio desde sua infância parecia não se reconhecer, passando horas e horas na beira do rio, contemplava sua imagem refletida nas águas e ao passo que gritava o próprio nome, já que tinha a sensação de que nome e sobrenome, que lhes haviam dado não a pertenciam, uma vez que o nome Ponciá remetia ao termo sinhá e o sobrenome Vicêncio pertencera ao coronel, outrora, senhor de escravos, que por tal status havia imposto os grilhões da escravidão sobre os ancestrais de Ponciá. Desta maneira, ela não consegue associar o nome à imagem que reflete na água e, ter que carregar esses nomes lhe imputava sofrimento, já que estes lhe traziam à memória o fétido odor da escravidão.

Após a assinatura da Lei Áurea todos os negros que moravam por ali, pelas terras do Coronel Vicêncio, inclusive a família de Ponciá, receberam um pedaço de terra, sob a alegação de ser um presente, só que pouca coisa mudaria para eles, pois o jugo de um poderio soberano perpetuava-se sobre esses que sonhavam com a liberdade.

> O tempo passava e ali estavam os antigos escravos, agora libertos pela "Lei Áurea", os seus filhos, nascidos do "ventre livre" e os seus netos, que nunca seriam escravos. Sonhando todos sob os efeitos de uma liberdade assinada por uma princesa, fada-madrinha, que do antigo chicote fez uma varinha de condão. (EVARISTO, 2003, p. 48-49).

De tudo que produziam a maior parte pertencia ao senhor dono das terras. Lembrando que os homens trabalhavam na terra dos brancos e as mulheres nas que pertenciam ao povo

ISBN 978-85-64124-60-8

negro, mas dessas terras ditas dos negros, o que se produzia era necessário dividir com os coronéis. As mulheres e os filhos menores cuidavam das roças, da plantação, bem como desenvolviam outras artes, como era o caso de Maria Vicêncio que trabalhava muito bem o barro, confeccionando artesanato. Ponciá ajudava a mãe com o barro e aprendera modelar a argila com muita destreza.

Maria Vicêncio, Ponciá e todas as outras mulheres negras que viviam na Vila Vicêncio eram mulheres fortes e trabalhadoras não porque queriam, mas porque tiveram uma trajetória marcada pela escravização e, seus corpos negros não souberam o que é fragilidade. Nesse sentido, se pensarmos no cotidiano de mulheres negras na contemporaneidade, vemos que essas ainda ocupam postos de trabalhos subalternizados e suportam a isso como uma forma de sobrevivência para si e para sua família, pois em muitos casos essa mulher é a mantenedora dos filhos e da casa. Nessa lógica, a discussão a respeito do mito da fragilidade feminina não se encaixa ao perfil das mulheres negras, e Carneiro, nos diz que:

> Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, provavelmente nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deviam ganhar as ruas e trabalhar! (CARNEIRO, 2003, p. 01)

Ponciá estava cansada da vida ali no povoado, do ir e vir da terra dos brancos e nunca conseguir uma melhor condição de vida. Depois da morte do pai, ela decide ir embora para a cidade, é uma decisão tomada de forma muito repentina e, mal se despede da mãe, embarca no trem, que passava pelas redondezas naqueles dias, rumo à cidade.

A viagem de trem feita pela personagem, da roça à cidade, a princípio perecia marcar o rompimento com o passado e a transição para uma nova vida.

> Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se a todo o dia. Ela acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova. E avançando sobre o futuro, Ponciá partiu no trem do outro dia [...]. (EVARISTO, 2003, p. 33).

A desilusão de Ponciá com a roça, onde nasceu e cresceu ao lado dos familiares, leva a moça a sonhar com um novo caminho e, para ela o espaço urbano representa um florescer de um

Depois de uma longa viagem de trem, Ponciá chega à estação da cidade grande. Tudo estranho, ninguém conhecido, ela até pensa em voltar, pois surge o medo do novo que se apresenta diante de seus olhos, da imensidão do espaço urbano que se distancia bastante do pequeno povoado, o qual vivera toda sua infância.

ISBN 978-85-64124-60-8

A primeira noite de Ponciá na cidade foi bastante difícil, dormiu ao relento em meio a alguns mendigos que se reuniam em frente a uma igreja para dormir. Ao amanhecer a garota começa a procurar emprego, e depois de abordar muitas mulheres, aparentemente de classe média que frequentavam a igreja, conseguiu uma vaga de trabalho. A garota enche-se de esperança, agora alcançaria seu objetivo de comprar uma casa, e assim buscaria a mãe e o irmão para que ficassem juntos.

O emprego que a jovem negra conseguiu fora de doméstica. Para ela, com sua ingenuidade e simplicidade, essa seria a chance de ganhar dinheiro e mudar de vida.

A profissão de empregada doméstica para mulheres negras nas primeiras décadas após a abolição, período que se dá à narrativa, foi algo que se expandiu, uma vez que as mulheres negras não tinham oportunidade de ocupar outros empregos, pois além do racismo que as impedia de qualquer avanço, ainda havia a exigência de um certo grau de estudo, tal fato extinguia de vez todas as possíveis chances de concorrer e ocupar melhores vagas de empregos,ou seja, a exigência de estudos podava-lhes ainda mais.

> Durante o período da pós-escravidão, a maioria das mulheres negras trabalhadoras que não enfrentava a dureza dos campos era obrigada a executar serviços domésticos. Sua situação, assim como a de suas irmãs que eram meeiras ou a das operárias encarceradas trazia o familiar selo da escravidão. (DAVIS, 2016, p. 98).

Nesse período pós-abolição, as mulheres negras ocupam esses postos como uma oportunidade de sair do trabalho pesado do campo, o qual já vivera tantos anos durante a escravidão. O país agora estava de norte a sul, da recente República, banhado em sal de lágrimas derramadas durante as noites, de homens, mulheres e crianças, que mesmo depois de um dia de trabalho estafante, tinham para seu repouso apenas um chão frio, de uma senzala. Além de terem seus corpos cobertos de sangue pelo açoite do chicote.

O cenário de mulheres negras ocupando cargos domésticos vai permanecer por muito tempo, pois ainda hoje tem-se essa configuração das cozinhas, de mulheres de classe média a alta, serem ocupadas, em sua maioria, por alguém que carrega na pele não só a cor mais escura, mas toda uma história de subalternização, em que até mesmo sua humanidade foi negada.

> De regra, considera-se satisfatório que, em um conjunto de aproximadamente metade da população feminina do país, apenas uma ou outra negra ocupe posição de importância. E, ademais, esses casos solitários são emblemas utilizados para desqualificar as denúncias de exclusão racial. (CARNEIRO, 2011, p. 119).

As mulheres negras assumiam esses serviços e as mulheres brancas fugiam deles, ou seja, não cediam sua força de trabalho para os afazeres domésticos. Davis (2016, p.98), ao referir-se à situação das mulheres negras dos Estados Unidos, vai dizer que “enquanto as mulheres negras trabalhavam como cozinheiras, babás, camareiras e domésticas de todo tipo, as mulheres brancas do Sul rejeitavam unanimemente trabalhos dessa natureza”. Na medida em que as mulheres negras se viam sujeitas a enfrentar duras jornadas de trabalhos, que duravam até 14 horas por dia, as mulheres brancas tinham acesso a outros tipos de serviços, ou não trabalhavam.

ISBN 978-85-64124-60-8

Dentro desse mesmo panorama, a mulher negra ainda enfrentava outro problema no trabalho, que eram os abusos que iam da ordem do físico, ao simbólico, por parte do patrão, que se achava no direito de abusar das empregadas, como vai dizer Lélia Gonzalez:

> Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. (GONZALEZ, 1984, p. 230).

Na narrativa, Conceição Evaristo tece o caminho da personagem Bilisa, uma mulher negra que com o sonho de uma vida melhor, migra do campo para a cidade, mas a esperança que tinha, aos poucos, lhe é furtada. O emprego que conseguira não garante condições de emancipação, uma vez que a ocupação reservada a pessoas nas condições em que ela se encontrava, estava vinculada a ordem do labor doméstico. A autora, então, lança luz sobre uma prática colonial recorrente na história, ligada ao direito de posse sobre o corpo feminino escravizado que desenvolvia atividades domésticas, e que graças á cultura machista mantém-se ainda em dias, ditos pós-modernos, nos quais o patrão, ou os que a este estão vinculados, de algum modo, sentem-se no direito viril de violar os referidos corpos, já que por um fator racial estes corpos negros não gozam do mesmo respeito que os corpos brancos.

Bilisa vai trabalhar como empregada doméstica na casa de uma mulher branca e esta tem um filho que acaba se aproveitando da beleza da moça e envolve-se com ela, influenciando todo o percurso da jovem:

> [...] Ninguém entrava em seu quarto a não ser, de vez em quando, o filho da patroa. Sim, ele era o único que entrava lá, às vezes, quando dormia com ela. Só podia ter sido ele a tirar o dinheiro por brincadeira, para assustá-la talvez. A patroa não gostou da suspeita que caiu sobre seu filho. Quanto a dormir com a empregada, tudo bem. Ela mesma havia pedido ao marido que estimulasse a brincadeira, que incentivasse o filho o filho à investida [...]. (EVARISTO, 2003, p. 98).

Tal situação decorre da vulnerabilidade das mulheres negras na escravidão, que serviam como objeto de prazer dos senhores, ou quando não, usavam o estupro como uma forma de castigá-las. Davis diz que “O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras” (DAVIS, 2016, p. 20). Então, além do sofrimento do trabalho pesado, ainda enfrentavam essa violação de seus corpos, como se esses fossem objetos de manuseio a bel-prazer do patrão.

A personagem Bilisa depois de passar pela humilhação de ser usada e abusada pelo filho dos patrões, e ainda ter toda sua economia roubada, a qual ela vinha economizando para o futuro, vai parar na zona de prostituição daquela cidade, pois cansada de enfrentar as cozinhas alheias e desiludida por não ter alcançado nenhum êxito, o que lhe resta é a prostituição. Nesse sentido, considerando a realidade de subalternização, a qual as mulheres negras foram submetidas, ocorria essa alternância entre o emprego doméstico e prostituição, uma vez que o racismo imbricado na sociedade e a não oportunização de mulheres negras no mercado de trabalho, silenciou-as por muito tempo, o que acarretou uma naturalidade dessa situação de subalternidade e, Gonzalez (1984, p. 226) vem dizer que, aos olhos da sociedade a

ISBN 978-85-64124-60-8

“Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta”. Esses são os empregos que se destinam para mulheres negras que têm um grau de instrução menos avançado ou mesmo nenhum estudo. Sem falar que elas sofrem com o quesito boa aparência, que na maioria das vagas de emprego um dos critérios analisados é a aparência e, se esta for preta, já perde pontos na seleção ou simplesmente já descartam esta candidata, dando o lugar para outra mulher branca considerada de “boa aparência”, configurada na cor da pele.

No intuito de reduzir sua solidão, Ponciá investe o que conseguira economizar às duras penas do labor doméstico, no retorno ao campo em busca dos seus, infelizmente sua empreitada é frustrada, uma vez que Maria Vicêncio e Luandi, sua mãe e irmão respectivamente, já não se encontravam no povoado. Então, mais uma vez teve seus planos esvaziados, resta-lhe apenas o retorno a cidade, que nada havia lhe dado, além de um emprego, mas tudo lhe havia negado. De volta à realidade da cidade grande, sem a mãe e sem o irmão, a solidão que tinha sido sua companheira desde a saída do campo a consome, de modo que em pouco tempo ver-se impelida a enamorar-se por um trabalhador da construção civil. O trabalho deste serve como fator caracterizador de sua identidade.

Depois de um tempo de relacionamento, os dois decidem por morar juntos, e o espaço que lhes é destinado é um barraco de uma favela, não por acaso, mas por obra da divisão social do espaço.

> Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas, etc, até à polícia formalmente constituída. Desde a casa grande e do sobrado até aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” (...) dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço [...]. (GOZALEZ, 1984, p. 232).

A princípio os dois trabalham vigorosamente, mas aos poucos Ponciá vai desiludindo-se daquela vida, cuja era de miséria, de pobreza, de fome. Ela, tem sua última chama de esperança apagada pela dor da perda dos seus filhos, que mal chegam ao mundo. Isto lhe imputou muito sofrimento, tal que seu estado de espírito é totalmente alterado. Ela não trabalha mais, e todo aquele cenário que se caracteriza em um espaço marginalizado junto às perdas, contribui piamente para o estado de alheamento em que Ponciá adentra.

Ponciá Vicêncio já não tem mais ânimo, parece está em outro lugar, está sempre apática, mergulha-se em suas memórias de infância e em acontecimentos familiares. O esposo também está mais calado que antes e, irrita-se a cada vez que vê a esposa sentada, sempre próxima a uma janela em total estado de ausência. A situação na casa dos dois vai se agravando e o esposo começa a agredi-la e, um dia esse indivíduo bate muito nela, que a faz sangrar, tal ocorrência piora ainda mais a situação psicológica e emocional da jovem, na medida em que, depois da agressão, ela não fala mais, não expressa nenhuma emoção a não ser o sentimento de medo, que fica estampado em seu rosto quando este se aproxima dela.

As mulheres que vivem nas periferias enfrentam muitas dificuldades, dentre elas há àquelas que lutam por melhores condições de trabalho, outras lutam em busca da sobrevivência, há ainda aquelas, que como a personagem, são agredidas pelos seus

ISBN 978-85-64124-60-8

companheiros, outras que são mães à base de famílias monoparentais. E diante de tudo isso, ainda enfrentam as ofensivas da sociedade. Como nos diz Gonzalez.

> Mas é justamente aquela negra anônima, habitante da periferia, nas baixadas da vida, quem sofre mais tragicamente os efeitos da terrível culpabilidade branca. Exatamente porque é ela que sobrevive na base da prestação de serviços, segurando a barra familiar praticamente sozinha. (GONZALEZ, 1984, p. 231).

O espaço que a mulher negra, em sua maioria, é condicionada a viver, na nossa sociedade, são periferias, favelas, bairros pobres. Isso se dá devido aos reflexos da escravidão, que mesmo depois de mais de um século ainda espalha seus lastros. Elas sofrem com essa herança colonial escravista, que se apresenta no dia a dia pela falta de oportunidades de crescimento profissional, intelectual, pois enquanto as mulheres brancas podem estudar, a mulher negra está trabalhando para sobreviver.

O inicio da narrativa é marcado pelo desejo que a protagonista alimenta por uma vida melhor. Almeja sair do povoado, pois ali parecia não ser mais o seu lugar, tinha a esperança de alcançar êxito na vida, não queria viver a mesma miséria que os seus haviam vivido, desejava romper as normas da exploração a que estava imersa, subverter a ordem significaria então, a mudança da sua situação econômica que viria com seu deslocamento do espaço rural para o espaço urbano da cidade. Aquele povoado que vivera tantos momentos, sendo eles bons ou ruins ao lado dos familiares e que guardava estreita relação com os seus ancestrais, causava-lhe agora uma sensação de não pertencimento. O sonho de conseguir melhores condições de vida era enorme, e esse pequeno lugar não o comportava. Surgia em Ponciá uma utopia pela cidade e o espaço rural torna-se uma distopia, pois ali não supri mais seus anseios e necessidades.

Depois de ter experienciado à cidade, Ponciá percebe que não pertence aquele espaço, pois todo aquele cenário de pobreza da favela, a miséria tanto sua como da vizinhança, as injustiças e a exclusão social vividas pelos moradores daquele lugar e, que se apresentava bem ali diante de seus olhos, não causara nenhuma satisfação, pelo contrário, ficava angustiada. A utopia que havia construído se desfaz, dando lugar à insatisfação, indiferença àquele espaço.

A jovem que sonhava construir uma vida, ter um recomeço na cidade, agora o que restara é apenas o sentimento de não pertencimento, solidão, e vazio. Ela sente a ausência da família e sem eles, aquele lugar, não a preenche. Neste momento Ponciá quer reencontrar a vida, a alegria, a lucidez que parece está na roça, no rio, no lugar simples que é o povoado e acima de tudo ao lado da família. Agora a roça, de onde havia saído, torna-se a utopia de Ponciá Vicêncio, onde parece está o húmus para sua existência.

ESPAÇO NARRATIVO E O EFEITO DE VEROSSIMILHANÇA

Na obra, podemos observar espaços narrativos que ganham destaque e figuram lado a lado com a protagonista e, trazem grande efeito de verossimilhança. E sobre o espaço, Filho (2015, p. 19) vai dizer que, “por espaço literário entendemos o espaço representado dentro do texto literário e que guarda semelhança com o nosso mundo”. Assim como Filho afirma, podemos observar que no romance Ponciá Vicêncio, é frequente a presença de espaços que são comuns aos nossos olhos, por exemplo, quando a autora vai descrevendo a favela, espaço em que Ponciá vai morar com seu esposo, e onde passa momentos de miséria e pobreza, nos faz

ISBN 978-85-64124-60-8

reconhecer características e perceber semelhanças com favelas reais da nossa sociedade e que nos permitem fazer uma relação.

Tomando novamente a favela, em que Ponciá vive como espaço a ser pensado, podemos dizer que ele diz muito sobre a situação socioeconômica da personagem, uma vez que espaços como esses já são estereotipados como sendo espaços subalternos e que são ocupados em sua maioria por mulheres e homens negros e pobres. Barbieri (2009, p. 111) diz que "O espaço serviria como um indicativo do contexto socioeconômico, definindo a classe social da personagem e poderia ainda esclarecer pontos sobre seu modo de ser, auxiliando no entendimento de suas atitudes e dos seus sentimentos." Nesse sentido, o espaço da favela tem contribuição no desenrolar do estado emocional da personagem, visto que Ponciá ao vê e viver toda aquela pobreza tanto dela, quanto dos vizinhos, começa a ter intensos momentos de apatia, ela já não trabalha mais, não sai de casa, perde todo o ânimo e alegria de viver.

As favelas são compostas por pessoas que vivenciam a exclusão social e o abandono no dia a dia, e quando Conceição Evaristo coloca em sua narrativa esses espaços de forma bastante parecidos com o real, ela evidencia os problemas que há nesses lugares no tempo presente e no espaço real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mulher negra é a maior vítima da desigualdade social e racial, ao longo da história, na sociedade brasileira, pois ela encontra-se em último lugar na pirâmide social, ficando abaixo até mesmo do homem negro. E nesse sentido, essa mulher sofre com uma tripla marginalização por ser mulher, negra e pobre.

As mulheres negras não se encaixam em um perfil de fragilidade feminina que fora difundido em meio às mulheres brancas e que só reforça o sistema patriarcal, pois desde o período escravista, essas mulheres resistem bravamente à luta. A resistência estende-se até os dias de hoje, pois essas se sustentam por meio de muito esforço. Ainda são poucas, de um contingente numeroso de mulheres negras, que conseguem adentrar no mercado de trabalho e assumir cargos mais elevados, pois em sua maioria trabalham em subempregos, ou são empregadas domésticas, babás e outros serviços ditos inferiorizados.

O espaço da favela narrado na obra, onde Ponciá Vicêncio vai morar, guarda bastante semelhança com a realidade de espaços reais da sociedade brasileira e, tais locais são compostos em maior número por pessoas negras e pobres assim como são narrados na ficção.

A formação das favelas, aqui no Brasil deu-se no pós-abolição, no qual sujeitos negros foram ocupando esses lugares, formando assim verdadeiros centros periféricos, e que são vistos como geradores de problemas sociais, como a violência, a miséria e a fome.

O estado de apatia e ausência de Ponciá Vicêncio decorre não só dos vazios e ausências que lhe acometem, mas também é resultado de fatores sociais que reverberam sobre a vida da personagem, como a miséria, a pobreza, a falta de oportunidades, o preconceito racial e não poderíamos deixar de mencionar o machismo, que anda lado a lado com esta sociedade sexista. Desta forma, as experiências e vivências das mulheres negras não se distanciam de Ponciá Vicêncio.

O cotidiano das mulheres negras são narrativas reais, estórias de marginalização, de injustiças, preconceitos enfrentados todos os dias. O tempo passa, mas a história se perpetua, pois o silenciamento e a subalternização dessas mulheres vêm desde o tempo das sinhás, as

ISBN 978-85-64124-60-8

quais já viviam encerradas nas cozinhas da casa grande e hoje continuam no fundo das cozinhas de mulheres brancas.

O não pertencimento da personagem dá-se diante de cada espaço que lhe faz rememorar a história e a trajetória de subalternização do povo negro e pobre. O passado de escravidão faz-se presente para Ponciá no dia a dia, nas injustiças sofridas pelos moradores do povoado que mesmo "livres" continuam trabalhando para os coronéis, nas mulheres que na ausência dos maridos tinham que dar conta de manter a casa e os filhos trabalhando duro nas roças, na exclusão social que sofrem os moradores da periferia. Ponciá vai de um lado a outro buscando construir um novo rumo, tentando romper com curso da história dos seus ancestrais e, entre idas e vindas acaba andando de forma cíclica.

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Claudia**. Arquitetura Literária: Sobre a composição do espaço narrativo**. In FILHO, O. B.; BARBOSA, S. (Org.). Poéticas do espaço literário. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009. p. 105-126.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil.** São Paulo: Summus Editorial, 2011.

_____. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. CARNEIRO, Sueli. "Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero". In: SHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Org.). Racismos contemporâneos. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FILHO, O. B. **Afinal de contas, que espaço é esse?** In LOPES, A.M.C.; LOPES, F.A.; FILHO, O. B. (Org.). Espaço e literatura: perspectivas. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015. p.13-39.

GONZALEZ, L. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

ISBN 978-85-64124-60-8

TRAJETÓRIAS HUMANAS, SIGNIFICADOS E EXPRESSÕES COTIDIANAS: MEDIAÇÕES ESTABELECIDAS ENTRE A PRÁTICA PROFISSIONAL NO ÂMBITO DO SERVIÇO SOCIAL E A PROXIMIDADE COM OS ESPAÇOS URBANOS DE SOCIABILIDADE

André Katsuyoshi MISAKA (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
E-mail: andremisaka@hotmail.com

RESUMO

Apresentar as alianças das propostas metodológicas, bem como dos pensadores e pensadoras que discutem a temática da sociabilidade nos territórios ocupados, e a sua vinculação a identidade profissional da categoria de trabalhadores/as do Serviço Social, é o sentido deste ensaio acadêmico. É trabalho intelectual de profunda relação com o binômio ensino-pesquisa, com vistas a potencializar o processo do conhecimento, e, consequentemente, a estruturação do saber científico necessário à categoria profissional demarcada historicamente em solo brasileiro. O Serviço Social tem demandado esforços intelectuais nesse sentido, e, estar próximo aos grupos populacionais que iluminam espaços urbanos ditos vazios, é a proposta de uma categoria eminentemente aliada aos interesses da classe trabalhadora. E, nesse caminhar de alianças profissionais e intelectuais, o trânsito dos/as atores e atrizes que fazem desse palco do saber cada vez mais interessante e indescritível. Importante se faz ressaltar o entrelaçamento entre os processos históricos, as subjetividades que permeiam as relações humanas de mulheres bolivianas/ imigrantes, que utilizam a Praça da Kantuta, no Distrito do Pari, e imediações do Brás, enquanto espaço de sociabilidade e reconhecimento sócio-cultural da sabedoria andina. E, nesse processo de reconhecimento do saber em Serviço Social, a apresentação de breves elementos que tencionarão outros processos de discussão, pautados na força da cotidianidade das relações humanas no espaço territorial urbano da cidade de São Paulo, permeada pelos mais diversos povos que traçam, na cultura paulistana, suas identidades, saberes e subjetividades, e o reconhecimento do Serviço Social enquanto categoria profissional próxima a essas variantes culturais e de sociabilidade.

***PALAVRAS-CHAVE**: IDENTIDADE; SERVIÇO SOCIAL; SOCIABILIDADE; TRABALHO.*

INTRODUÇÃO

> *Se abandonarmos o ponto de vista da sociedade em geral e abordarmos a questão sob o ângulo de determinações específicas que a tornam concreta, essas determinações específicas tornar-se-iam uma mera potência, uma simples vocação. Elas tornam-se realidade pelo espaço e no tempo (SANTOS, 2014, p. 30).*

Desafiados pelos processos de entendimento quanto ao exercício do trabalho, as categorias se movimentam, transitam, se situam, se localizam, se reconhecem e buscam suas potencialidades, enviesadas pelos mais variados processos de trabalho na contemporaneidade.

Intentados pelo posicionamento provocativo de Milton Santos, no princípio dessa seção textual, as potências espaciais gozam de interações as mais específicas possíveis, e, nos ângulos

ISBN 978-85-64124-60-8

determinados pela geografia do detalhamento territorial urbano, as configurações populacionais interagem com o cotidiano e seus respectivos tempos históricos.

Consideramos, no entendimento da construção científica mais atual que,

> "(...) a comunidade ganha *status* de mundo, pois alguns não conhecem outras regiões importantes da cidade. Assim, sua comunidade é a sua cidade, seu País. Nesse local, está a sua cotidianidade, o seu conhecimento acerca da geografia e das relações sociais do lugar. Estão também suas amizades, seus amores, sua família (...)" (ARRUDA, 2017, p. 129).

Na levada do entendimento do espaço urbano, suas interações são objetivos para exploração científica através das pesquisas acadêmicas na órbita do Serviço Social.

Enquanto trajetória histórica, com o respectivo reconhecimento dos processos de trabalho, a inscrição do Serviço Social brasileiro no cotidiano dos municípios brasileiros, eleva-o a categoria do trabalho, através da intervenção na realidade do espaço social. Lukács (1979, 1997, 2010, 2012) e Marx (2004) estabeleceram o entendimento de que o trabalho é reconhecido como atividade na qual o homem transforma a natureza e se transforma devido à práxis e a sua capacidade teleológica com significações próprias.

Na lógica de estruturação/edificação, e consequente apresentação de resultados do conhecimento na área do Serviço Social, através de possibilidades quiçá inovadoras, de traçar processos metodológicos um tanto distantes dos parâmetros tão usuais, tais quais as pesquisas meramente bibliográficas, sob o manto do binômio representado pela análise quanti-qualitativa dos resultados da pesquisa, traçamos, aqui, o importante desafio de construir o conhecimento a partir das observações que a Professora Dirce Harue Ueno Koga compartilha aos frequentadores do universo acadêmico, onde se deve ter "cuidado para não reproduzir na pesquisa o processo de "colonizadores"196 e sim o desenvolvimento do papel de "conscientizadores"197 sendo este o "papel que nos é exigido".198

No seio do processo de aquisição e propagação do conhecimento em Serviço Social, o/a pesquisador/a não pode, jamais, desmembrar-se dos mais variados questionamentos que permeiam a pesquisa com base científica, e, parafraseando o exemplo da Professora Dirce Koga, nas relações estabelecidas ou a se estabelecerem entre "Estado e Sociedade Civil"199 "Quais forças têm tensionado o exercício profissional?"200

No campo da investigação em Serviço Social, não só o questionamento deverá ser levado em consideração, mas o como e com qual caminho metodológico será utilizado, para o traçado das ruas, esquinas e avenidas textuais de tudo o que for propor e iluminar não só nos processuais do mestrado, mas também no doutoramento acadêmico.

Em relação à profundidade do processo de exercitar o entendimento do cotidiano, e do florescer das alianças entre o decorrer da trajetória do composto orgânico fundante do Serviço Social, enquanto profissão, e as pessoas que interagem nos espaços urbanos, e, cumpre-nos iluminar qual a relação entre a sociedade e os referidos espaços.

196 DIRCE HARUE UENO KOGA, NOTAS DE AULA, DISCIPLINA DE CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO EM SERVIÇO SOCIAL I, 2017 - PUC-SP
197 VIDE NOTA DE RODAPÉ DE N.º 1
198 VIDE NOTA DE RODAPÉ DE N.º 2
199 VIDE NOTA DE RODAPÉ DE N.º 3
200 VIDE NOTA DE RODAPÉ DE N.º 4

ISBN 978-85-64124-60-8

As regras que organizam o espaço urbano são basicamente padrões de diferenciação social e de separação. Essas regras variam cultural e historicamente, revelam os princípios que estruturam a vida pública e indicam como os grupos sociais se inter-relacionam no espaço da cidade (CALDEIRA, 2000, p. 211).

A partir dessa constatação, a certeza de que as relações se concretizam nos grupos sociais, na lógica da estruturação da vida num viés público, e de pré-fixação no âmbito das diferenças, e, em muitos casos, no padecer da segregação.

Para a focalização das histórias que sobrevoam os espaços urbanos, e, em alguns casos bem específicos, o conhecimento dos sujeitos da pesquisa são fonte inesgotável de observação do social, do que se possa considerar pertencente ao território.

É notável que os territórios urbanos e suas territorialidades estão abarrotados de especificidades, e estas são categorias de análise que podem ser material de estudo.

Daniel Péricles Arruda, em sua tese de doutoramento acadêmico, descreve de forma suave, mas não menos aprofundada, acerca da história e a construção do espaço de sociabilidade, a saber que,

> Podemos encontrar histórias parecidas e contextos semelhantes, mas toda construção é peculiar. Toda comunidade tem a sua particularidade, que está até no próprio nome. Muitas são as comunidades que possuem belos nomes, mas que, na prática, não conferem com a realidade vivenciada pelos moradores (2017, p. 58).

Assim, no desvelar do processo investigativo, o grandioso desafio de demarcar no sentido das vidas que interagem no território ocupado, quem são essas pessoas, e quais suas contribuições para a demarcação do Serviço Social enquanto escala identitária no substrato da sociedade contemporânea brasileira. Desafio este o de compreender e validar a trajetória histórica dessa profissão, intrinsecamente aliada ao processo histórico das relações, tensões, e conquistas sociais brasileiras.

A FORÇA DA IDENTIDADE PROFISSIONAL: TRABALHO SOCIAL E O VIÉS DO TEMPO HISTÓRICO

As subdivisões profissionais propostas pelas mais diversas categorias de trabalho na atualidade, disponibilizam um palco não só amplo, mas mágico em possibilidades, significações e ressignificações.

É nas mediações realizadas entre o tempo contemporâneo, entre este e as forças produtivas, e entre estes dois últimos fatores e a consideração do que seja pertencer à determinada categoria profissional, que tal se faz histórica. Na realidade do Serviço Social, de forma certeira, precisa, e, também objetiva, não seria diferente.

> Uma vertente do Serviço Social o submete à autocrítica, coloca em xeque tanto os supostos teóricos que o informam, o conteúdo ideológico do seu sistema de saber, como o significado social da sua prática. As diferentes concepções de políticas sociais que portam os diversos projetos das classes ou frações das

ISBN 978-85-64124-60-8

> classes sociais que a intervenção dos assistentes sociais antagoniza adquirem visibilidade para a categoria profissional (GUERRA, 2011, p. 140).

Nesse lançamento crítico proposto pela Professora Doutora Yolanda Guerra, a dose não só criativa, mas de crescente audácia em instigar a reflexão acerca do processo discursivo de construção do que é o Serviço Social, de quais suas vertentes, elementos e articulações com o tempo histórico.

A demarcação temporal para a análise concreta das estradas e condições históricas de uma determinada sociedade perpassa pelos elementos direcionadores da sociabilidade em que as populações transitam. E, permeando o fazer profissional, as passagens profissionais, aqui representadas pelo Serviço Social, e suas nuances e considerações na chamada histórica do real.

Assim, dotada de uma aplicação profunda e descritiva sobre os espaços de tempo, representados pela história e seus trajetos, Agnes Heller, tal qual o genioso Faleiros, provocará, ainda mais essa nuance mais do que colorida do que é situar a profissão em sua geografia temporal.

> A teoria segundo a qual os homens fazem sua própria história, mas em condições previamente dadas, contém as teses fundamentais da concepção marxista da história: por um lado, a tese da imanência, e, por outro, a da objetividade. À primeira vista, o princípio da imanência implica no fato da teleologia, ao passo que o princípio da objetividade implica naquele da causalidade; os homens aspiram a certos fins, mas estes estão determinados pelas circunstâncias, as quais, de resto, modificam tais esforços e aspirações, produzindo desse modo resultados que divergem dos fins inicialmente colocados, etc. Mas essa distinção seria verdadeira tão-somente se (´circunstância" e "homem" fossem entidades separadas. Todavia, essas finalidades, são as relações e situações sócio-humanas, as próprias relações e situações humanas mediatizadas pelas coisas (HELLER, 2008, p. 1).

Esses estreitos laços construídos entre homem, saber e história, são os constituintes das implicações próprias do homem enquanto eterno perseguidor das suas funções pelos espaços do mundo, e este não se distancia do profundo exercício de busca identitária para com o trabalho, e seus significados para a sociedade.

O Serviço Social, enquanto expressão profissional possui processos de trabalho bem demarcados socialmente. A Professora Maria Lúcia Martinelli, numa construção textual breve, porém extensa em significados, explicou, num parágrafo composto por palavras verdejantes de história, que:

> O Serviço Social é uma profissão cuja identidade é marcadamente histórica. Seu fundamento é a própria realidade social e sua matéria-prima de trabalho são as múltiplas expressões da questão social, o que lhe confere uma forma peculiar de inserção na divisão social e técnica de trabalho. Como profissão de natureza eminentemente interventiva, que atua nas dinâmicas que constituem a vida social, participa do processo global de trabalho e tem, portanto, uma dimensão sócio-histórica e política que lhe é constitutiva e constituinte (MARTINELLI, 2011, p. 498).

ISBN 978-85-64124-60-8

Após traçarmos três notórias construções científicas, advindas de três pesquisadores, sendo que, dessas três citações acadêmicas, duas foram fruto do exercício intelectual de 02 (duas) autoras eminentemente femininas, quais sejam Maria Lúcia Martinelli e Agnes Heller, é de lançarmos luzes de que são mulheres do cosmo do saber, e, apropriadas dos tempos históricos que fundamentaram suas escritas.

E, para representar o gênero masculino, Vicente de Paula Faleiros, cientista do social também merecedor do seu trajeto ideológico e político, permeados pela criticidade e leveza de suas produções literárias. Direcionaremos uma pequena, porém, não menos importância às falas de Agnes e de Martinelli, visto que o gênero feminino será acionado textualmente, mais adiante, enquanto localizador dos sujeitos, ou melhor, das "personagens" que caminharão pelos seus passos históricos neste ensaio.

Para darmos pistas acerca da curiosidade que estas linhas e seus respectivos parágrafos pretendem despertar nos leitores e leitoras, cumpre-nos iluminarmos, que, as 03 (três) citações aqui utilizadas resultaram na reflexão final de que o homem, a mulher, ambos "fazedores" do seu tempo, estão, por conseguinte, para a história, assim como estão para o exercício do trabalho, e, por assim dizer, para o processo de trabalho o qual se identifica.

Aliados ao posicionamento do tempo, da história e do significado do trabalho enquanto composição da vida humana há uma extrema validação de reconhecimentos quando os/as trabalhadores/as observam suas realidades, agregam sentidos e significados ao cotidiano profissional, e também pessoal, através da sua essência e condição de trabalhador/a. Essa identidade, o reconhecimento, estão contidos num breve questionamento científico, a saber:

> Logo, a pergunta que deve ser posta é: qual grau do ser existe sem que sua existência dependa de outro? E ainda: qual grau para existir pressupõe a existência de outro? [...] Já o ser social depende desses dois graus que, juntos, perfazem o ser natural. A sua existência pressupõe a existência dos outros dois como sua base de ser (CASTRO, 2013, p. 210-211).

E, mais leve que o pássaro que, curioso, sobrevoa uma ou inúmeras realidades, visualizando-as com maior potência de amplitude, Daniel Péricles Arruda, artista e mantenedor da arte em suas mãos, nos aproximará do cotidiano, onde nos vincos das dobraduras do saber, dirá que:

> O cotidiano - cenário da ação humana - nos oferece frequentemente uma gama de questões a serem pensadas para pesquisa. Alguns pensamentos podem ser simples, comuns. Outros podem ser complexos. Para entender melhor o pensamento, temos que compreender a presença e/ou ausência das palavras e dos gestos, por isso é interessante apreender o processo de produção das sombras. Se "a palavra é a sombra da ação", entendemos que a palavra e a ação são próximas. Essa proximidade pode levar as pessoas a aceitar ou negar a realidade, ou, então, a se assustar, até mesmo, com a própria sombra (2017, p. 24).

Parece um espaço incompreensível, distante do chão o qual os/as trabalhadores/as caminham diariamente. Mas, tão pura, simples e objetivamente, e, numa escala sintética, diremos que os seres precisam, necessariamente, das manifestações do outro, e, no exercício profissional - representado aqui pela prática cotidiana do profissional com formação universitária em Serviço Social - quais elementos concretos, apresentados e exercitados na

ISBN 978-85-64124-60-8

aproximação, vinculação, e reconhecimento profissionais, estabelecidos entre os/as profissionais e as pessoas as quais são atendidas diariamente, nas mais variadas interfaces das políticas públicas ofertadas pelo arcabouço estatal, mais precisamente a de Assistência Social, advirão para o reconhecimento da profissão de Assistente Social no processo histórico, institucional, e também social, e, no alargamento de uma quadra representada pelo questionamento, sempre num viés dialético, quais repercussões rebaterão no núcleo da subjetividade humana, aliada ao contexto alienante do capital?

Dessas frases extremamente provocadoras, sequenciamente há uma chave composta por uma ideia cheia de vinculação histórica e do contexto acadêmico, onde "não existe identidade se não existe reciprocidade".[201]

A afirmação da Professora Maria Lúcia Martinelli resume, numa simplicidade brejeira, todo um sentido para o processo de reconhecimento profissional. Brejeira, pois, "o simples contém o complexo"[202], e, no complexo processo de mediação do conhecimento profissional, aliado a sabedoria contida nas experiências de vida das pessoas atendidas, acompanhadas e reconhecidas pelo/a Assistente Social, a certeza de que, tais experiências dirão ao contexto profissional que "é preciso ter um chão para pisar".[203]

Quando apontamos "o chão" que a Professora Martinelli destacou numa de suas brilhantes aulas da pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, trazemos a reflexão de que há um emaranhado não solidificado pela matéria, e que precisa ser observado, visto que ele é um composto do ser social. Essa composição é a tão desconhecida subjetividade.

Magalhães, num dos seus percursos teóricos relativos ao processo avaliativo, vai pincelar de várias cores alguns posicionamentos sobre a subjetividade. Nessa aquarela,

> Uma atividade de avaliação é permanentemente tensionada por dados de objetividade e de subjetividade, que dão um tom contraditório e dialético às relações aí processadas. Independentemente da objetividade que emerge do fim imediato de uma avaliação, encontram-se implícitos nessa atividade os juízos de valor [...] O produto final de uma avaliação caracteriza sempre um parecer, não uma certeza. Sendo assim, é preciso que se tome cuidado para que os pareceres não se transformem em veredictos. Afinal [...] avaliar pode implicar também julgamento, diante das subjetividades que estão presentes numa avaliação (2011, p. 40-41, grifo nosso)

Para figurar enquanto complemento aos dizeres de Magalhães, novamente a brilhante Agnes Heller registrará, após um não menos importante mapeamento construtivo, que:

> Para criar uma obra de valor imperecível, portanto, o artista precisa alcançar o centro mesmo da evolução humana, sua obra precisa ter uma efetiva objetividade, no sentido mais alto da palavra. E, para chegar a essa objetividade suprema, o indivíduo deve se concentrar na tarefa *única* da criação (com a

201 MARIA LÚCIA MARTINELLI, NOTAS DE AULA DA DISCIPLINA DE SERVIÇO SOCIAL E COTIDIANO PROFISSIONAL II, 07 DE NOVEMBRO DE 2017, PUC-SP.
202 MARIA LÚCIA MARTINELLI, NOTAS DE AULA DO NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISA SOBRE IDENTIDADE - NEPI, 14 DE NOVEMBRO DE 2017, PUC-SP.
203 MARIA LÚCIA MARTINELLI, NOTAS DE AULA DO NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISA SOBRE IDENTIDADE - NEPI, 14 DE NOVEMBRO DE 2017, PUC-SP.

ISBN 978-85-64124-60-8

> ajuda da homogeneização), quer dizer, precisa se concentrar na subjetividade mais aguda (1972a, p. 125, itálico do original).

O exercício do trabalho, e neste ensaio, convém iluminarmos a visualização do/a profissional enquanto partícipe e reconhecedor do processo de vida, de história e de construção das facetas mais íntimas do cotidiano dos homens e das mulheres, enquanto pertencentes aos significados de sexo, gênero, e consequentemente suas orientações do desejo, dependerá desse constante manuseio das reflexões. Heller bem destacou em sua produção teórica, o cuidado para com tal exercício, tal qual a convenção da pureza da arte.

Para a pesquisa transpassar pelas águas profundas e intensas, contidas na riqueza que há na análise dos homens e mulheres, e suas incríveis sociabilidades e manifestações, trançadas pela presença da cultura, precisamos domar, e também flexibilizar o incrível desejo de mergulhar na riqueza contida pelos processos de descoberta e busca pelo conhecimento. É o significado máximo da ciência!

TRABALHO SOCIAL, SOCIABILIDADES E A INTERAÇÃO COM O CONTEMPORÂNEO: TRAÇOS PARA A COMPOSIÇÃO DA SUBJETIVIDADE PROFISSIONAL

Há poucos parágrafos atrás, cuja redação articula-se com esta porção construtiva, faz-se evidente destacar, mesmo que brevemente, claro, após expormos acerca da subjetividade, do exercício, e das respectivas alianças com o cotidiano profissional do/a Assistente Social, e de vida das pessoas atendidas numa determinada política pública, a qual poderemos demarcar, a título exemplificativo a de Assistência Social, quais sentidos a figura representativa do/a Assistente Social, reverberam não só na vida e no exercício da mesma daqueles/as que acessam tal política, mas quais desses sentidos e ou representações, sedimentam a mediação entre profissional e usuário/a.

Na topografia e no mapeamento da ontologia do ser social, pautados nos processos de edificação do conhecimento de Lukács, consideraremos que:

> Ao contrário, o homem torna-se um ser que dá respostas precisamente na medida em que - paralelamente ao desenvolvimento social e em proporção crescente - ele generaliza, transformando em perguntas seus próprios carecimentos e suas possibilidades de satisfazê-los; e quando, em sua resposta ao carecimento que a provoca, funda e enriquece a própria atividade com tais mediações, frequentemente bastante articuladas (LUKÁCS, 1997, p. 16-17).

Distantes da simples elevação das pessoas enquanto meros processos quantitativos, burocráticos e de quedas bruscas e horrendas para as amarras do esquecimento, a mediação do processo de reconhecimento profissional, aliada ao todo contido nos processos históricos de vida das pessoas que adentram ao exercício da escuta e nas demais possibilidades instrumentais do Serviço Social, enquanto elementos de análise do exercício profissional deverá haver a busca por elementos, exercitados pelo saber humano, para a efetivação da *práxis* profissional, o que resultará, na transformação da realidade daqueles/as que nos acessam cotidianamente.

ISBN 978-85-64124-60-8

MARCHAS PROFISSIONAIS PARA O TERRITÓRIO, E O DESAFIO DE CONHECER O ANTES DESCONHECIDO

Foi nos bailes da vida ou num bar em troca de pão
Que muita gente boa pôs o pé na profissão [...]
[...] Com a roupa encharcada e a alma repleta de chão
Todo artista tem que ir aonde o povo está [...]
(Milton Nascimento - Nos bailes da vida)

O processo de investigação, circulado pelas metodologias científicas, vinculam pesquisadores/as às expressões emanadas dos grupos populacionais, no seio do concreto, onde a vida pulsa, cujas veias do saber popular, irrigam de vida os espaços urbanos e geográficos.

Para o desafio da pesquisa, Milton Nascimento, com estilo, gingado e musicalidade, aconselha aos/às desbravadores/as do cotidiano "a ir aonde o povo está".

Lançamos aqui, a proposta metodológica de transitar pelo cotidiano popular, fazendo-se valer da metodologia da Cartografia Social. A Cartografia Social, enquanto processo metodológico de investigação faz um convite instigante, assim como a Professora Dirce Harue Ueno Koga, onde "convida-nos a ir ao território".[204]

Esse convite é de uma extrema carga provocativa, pois ao estar nos territórios e ou no "território usado"[205] o/a pesquisador/a estará lado a lado com a realidade vivenciada pelas pessoas que estão neste espaço geográfico, social, cultural e também de sociabilidades estabelecidas.

Ao destacarmos um vivo exemplo científico do processo metodológico da cartografia social, a Doutora Diana Helene Ramos, através da sua tese de doutorado "PRETA, POBRE E PUTA": a segregação urbana na prostituição em Campinas - Jardim Itatinga, iluminou o processo e estabelecimento de vidas das prostitutas que usam o território do Jardim Itatinga, na demarcação das suas experiências concretas, em estrito contato com o contexto urbano da cidade de Campinas, no interior do Estado de São Paulo.

A discussão dos mais variados elementos apresentados pela tese, estabeleceu a proposta de busca do conhecimento via atemporal, que não seja *pro forma,* e que traga textualmente a participação evidente das pessoas que farão parte da pesquisa acadêmica.

Popularmente dizendo, o texto será edificado segundo o "chão de realidade" das pessoas entrevistadas, alçando-as ao universo científico, evitando, assim que o/a autor/a do trabalho científico "fale pelas mesmas", onde se compreende como sendo um processo de pesquisa dito "substitutivo", quando o/a pesquisador/a "transforma" o conteúdo da pesquisa, através de um processamento interpretativo individual e individualista, conectado a uma verticalização sem precedentes, tornando, por assim dizer, num texto colonialista, e dispare.

Quando ousamos dignificar anteriormente Heller e Martinelli, enquanto forte presença feminina em seus respectivos processos de vida, de sociabilidade, e de parceria com a história e com o cotidiano, e, na grandiosa perspectiva de captar a essência que há na simplicidade, nos gestos, nas falas, na construção dos verbos e dos sentidos, a importante perspectiva de, através do contato, do convívio, da descoberta do espaço de sociabilidade ocupado pelos/as

204 Dirce Harue Ueno Koga, notas de aula, 04 de setembro de 2017, PUC-SP.
205 Terminologia criada/utilizada pelo Professor e também Geógrafo Milton Santos, e apresentada aos/às alunos/as pela Professora Dirce Harue Ueno Koga, através de notas de aula da disciplina de Construção do Conhecimento em Serviço Social, do dia 25 de setembro de 2017 - PUC-SP.

ISBN 978-85-64124-60-8

imigrantes/as bolivianos/as no território paulistano denominado de Praça da Kantuta, lançamos especial projeção às mulheres bolivianas.

Metodologicamente, essas fieis representantes dos povos andinos podem, dentro de um sentido de liberdade, de exercício, e de flexão de suas vidas, falarem de si, das outras, dos outros, do país de origem, do país que acolhe, ou não, de quem são, do que querem, e do que também não querem, ou acreditam não querer.

Milton Nascimento, através do inebriante exercício do canto; o Geógrafo Milton Santos, e seus mais curiosos ensinamentos acerca da geografia; e Portelli, que dispara o dardo da pesquisa até o alvo circular, representado pelo cotidiano vivenciado pelas mulheres bolivianas, oferece, enquanto possibilidade, também metodológica, o uso da História Oral, para a apreensão de tão enriquecedoras histórias de vida, atreladas a cultura do povo boliviano, cujo amálgama proposto pelos traços cosmopolitas da cidade de São Paulo, torna tal povo, especial e específico, nas territorialidades paulistanas.

Alessandro Portelli vai demonstrar àqueles que caminham pelas bases da História Oral que:

> A história oral é uma ciência e arte do indivíduo. Embora diga respeito - assim como a sociologia e a antropologia - a padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, visa aprofundá-los, em essência, por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e a memória individuais e ainda por meio do impacto que estas tiveram na vida de cada uma. Portanto, apesar de o trabalho de campo ser importante para todas as ciências sociais, a História Oral é, por definição, impossível sem ele (1997, p. 15).

A História Oral combinada com a Cartografia Social vislumbrará ao/a pesquisador/a a navegação pelas profundezas de um oceano de popularidades, onde o colorido dos comportamentos ofertará nuances aprofundadas, do espaço vivo e vivenciado. Estabelecerá a proximidade com a vida que saltam das páginas dos livros, que anteriormente, estava delimitada às palavras meramente impressas nas mais variadas produções bibliográficas.

PEQUENAS NOTAS PARA O FIRMAMENTO DO PROCESSO DE ILUMINAÇÃO DA REALIDADE

A iluminação apresentada através da proposta metodológica da Cartografia Social, delineada propagará enriquecedora fonte de conhecimentos via participação das mulheres entrevistadas.

Permeando a essência de reconhecimento do processo de trabalho executado, depurado e ofertado pelo/a profissional do Serviço Social a população que acessa a Política Pública de Assistência Social da cidade de São Paulo, e que ressignifica enquanto "territórios usados"[206] os Distritos do Brás e Pari, cumprirá a exaltação da importância da utilização da metodologia da Cartografia Social aliada a também proposta metodológica da História Oral, para a satisfação do texto final da dissertação e ou da tese de mestrado e doutorado respectivamente pretendidos.

206 DIRCE HARUE UENO KOGA, NOTAS DE AULA, DISCIPLINA DE CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO EM SERVIÇO SOCIAL I, 2017 - PUC-SP

ISBN 978-85-64124-60-8

A Cartografia Social cunhada a História Oral, creditará ao processo de pesquisa dos "territórios usados"[207] nos Distritos do Brás e Pari, a possibilidade de desconstrução do texto meramente cartesiano, metafísico, "quadrado", conservador, pouco intimista e meramente "academicista".

Essas possibilidades denotarão relevada ousadia descritiva quanto às peculiaridades do espaço urbano estudado, através da busca e evidência de curiosidades, fatos históricos, construções de sociabilidades e vínculos com o espaço urbano, fomentando, assim, o saber histórico, acadêmico, social, e de demarcação acadêmica nos estudos, que demarcarão, intensa e profundamente, cientificidade ao saber em Serviço Social.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Daniel Péricles. **Cultura Hip-Hop e Serviço Social: a arte como superação da invisibilidade social da juventude periférica** - Daniel Péricles Arruda; orientadoras Profa. Dra. Myrian Veras Baptista (1/2013) e Profa. Dra. Maria Lúcia Martinelli (2/2013 a 1/2017) - São Paulo, 2017.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2000.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CASTRO, Rogério. **Os 40 anos sem Lukács e o debate contemporâneo nas ciências humanas**. Serviço Social & Sociedade, n. 114, São Paulo: Cortez, 2013.

GUERRA, Yolanda. **A Instrumentalidade do Serviço Social**. São Paulo: Cortez, 2011.

HELLER, Agnes**. A estética de Georg Lukács.** Revista Hora, Universidade Federal de Juiz de Fora, Ano II, n° 2, 1972a.

_____. **O cotidiano e a história.** Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto; tradução de Célia Neves e Alderico Torílio**, 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LUKÁCS, György. **A ontologia do ser social: os princípios ontológicos fundamentais de Marx.** São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

_____. **As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem,** in J. P. Netto (Org.). Caderno n° 1 do Núcleo de Estudos de Aprofundamento Marxista. São Paulo: PUC-SP, 1997.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **Para uma ontologia do ser social** I. São Paulo: Boitempo, 2012b.

MAGALHÃES, Selma Marques. **Avaliação e Linguagem: relatórios, laudos e pareceres.** 3ª ed. São Paulo: Veras Editora, 2011.

MARTINELLI, Maria Lúcia. **O trabalho do assistente social em contextos hospitalares: desafios cotidianos.** Serviço Social & Sociedade, n. 107, São Paulo: Cortez, 2011.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

207 VIDE NOTA DE RODAPÉ DE N.º 11

ISBN 978-85-64124-60-8

PORTELLI, Alessandro. **Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral**. In: Projeto História, São Paulo, n. 15, abr. 1997.

RAMOS, Diana Helene. **PRETA, POBRE E PUTA: a segregação urbana na prostituição em Campinas** - Jardim Itaginga. 2015. Tese (Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2015.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Homens lentos, opacidades e rugosidades**. Redobra, Salvador, v. 9, 2012 (p. 58-77).

SANTOS, Milton. **Da Totalidade ao Lugar**. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

EXCURSUS HISTÓRICO DE LA ENSEÑANZA DE LAS LENGUAS INDÍGENAS EN LAS UNIVERSIDADES HISPANOAMERICANAS DESDE LA CONQUISTA

Anna Sulai Capponi
Università degli Studi di Perugia
anna.capponi@unipg.it

RESUMEN

Si bien la Corona Española fijara la castellanización de la población entre los primeros puntos para la colonización de los territorios recién conquistados en América, la realidad contingente obligó a los conquistadores tomar en consideración las lenguas indígenas precolombinas. La necesidad política de evangelizar los territorios recién conquistados puso de manifiesto las dificultades que los religiosos tenían que enfrentar a diario tratando de trasmitir el catecismo en lengua castellana. La Corona se vio forzada a conceder el estudio de las lenguas indígenas para permitir la comunicación con los misioneros y la comprensión del mensaje evangélico. La Iglesia optó por la creación de lenguas francas indígenas para poder alcanzar un público más extenso a costa de un esfuerzo de proporciones sostenibles en comparación del número elevadísimo de lenguas existentes en el continente americano. Esto presupuso no solamente el aprendizaje de las lenguas autóctonas por parte de los religiosos, sino también la creación de un material lingüístico para permitir la continuación de la enseñanza por parte de sus sucesores. La problemática lingüística presuponía inclusive la preparación de profesores, lo que procuró una temprana urgencia de crear cátedras universitarias de lenguas indígenas. La descripción de una panorámica que abarque la fundación de cátedras universitarias de lenguas precolombinas nos sirve para tener una visión completa de cómo los países hispanoamericanos enfrentaron el estudio de las lenguas autóctonas. Siguiendo un mapa temporal tendremos la oportunidad de explicar por cuáles motivos históricos, políticos, culturales y sociales se ha permitido la mortandad de centenares de lenguas y el mantenimiento de otras.

***PALABRAS CLAVE**: LENGUAS INDÍGENAS; UNIVERSIDADES HISPANOAMERICANAS; POLÍTICA LINGÜÍSTICA; ENSEÑANZA*

ABSTRACT

Although the Spanish Crown set the Castilianization of the population among the first points for the colonization of the newly conquered territories in America, the contingent reality forced the conquerors to take into consideration the pre-Columbian indigenous languages. The political need to evangelize the newly conquered territories revealed the difficulties that the religious had to face every day trying to transmit the catechism in Castilian language. The Crown was forced to grant the study of the indigenous languages to allow communication with the missionaries and the understanding of the Gospel message. The Church opted for the creation of indigenous frank languages to reach a wider audience at the cost of an effort of sustainable proportions compared to the very high number of languages existing in the Americas. This presupposed not only the learning of the native languages on the part of the religious, but also the creation of a linguistic material to allow the continuation of the teaching on the part of their successors. The linguistic problematic even presupposed the preparation of professors, which provided an early urgency to create university chairs of indigenous languages. The description of a panorama that includes the foundation of university chairs of pre-Columbian languages helps us to have a complete vision of how the Spanish American countries faced the study of the autochthonous languages. Following a

ISBN 978-85-64124-60-8

temporary map we will have the opportunity to explain for what historical, political, cultural and social reasons the killing of hundreds of languages and the maintenance of others has been allowed.

***KEY WORDS**: INDIGENOUS LANGUAGES; HISPANO-AMERICANS UNIVERSITIES; LINGUISTIC POLICY; TEACHING*

LENGUA E IMPERIO

El concepto de la lengua como instrumento político y cultural procede del humanista italiano Lorenzo Valla, secretario del rey de Nápoles, Alfonso de Aragón, quien en el Prefacio en latín de sus seis libros de las *Elegantiarum latinae linguae libri sex* de 1444 escribe: "*qua vigente quis ignorat studia omnia disciplinasque vigere, occidente occidere*?", o sea: "¿Y quién ignora que todos los estudios y disciplinas florecen cuando florece la lengua romana y que declinan cuando ésta declina?". (Cabello Hernandorena, 2004, p. 170). Las palabras de Valla preceden las de Nebrija quien al presentar su *Gramática Castellana* la introduce con la frase: "siempre la lengua fue compañera del imperio; et de tal manera lo siguió: que junta mente començaron, crecieron et florecieron. Et después junta fue la caida de entrambos". Cabe destacar que el concepto de "imperio" se refiere a su significado latino original de "dominio" y no al moderno de forma de Estado. (Cabello Hernandorena, 2004). Este concepto de lengua seguirá evolucionándose desde definir las ambiciones culturales de la expansión española hasta cargarse de significado político y nacional al cual se añadieron matices de asimilación colonial y de misión cristiana. (Asensio, 1960, p. 399).

Nebrija y Erasmo aprendieron por las obras de Valla el: «paso de la palabra al pensamiento, de la filosofía a la historia y la teología» (Asensio, 1960, p. 400).

Los Reyes Católicos cuando empiezan a realizar cuáles serían los reales empeños políticos que les proporcionaban los territorios recién conquistados gracias al viaje de Colón, consideran el problema lingüístico de entre los primeros. Las reflexiones sobre el paralelismo entre lengua y poder, comenzado con Valla, se desarrollan justo cuando España vislumbra la oportunidad de un imperio vastísimo y esta sería la ocasión para remplazar el prestigio que hasta entonces tenía el latín con el castellano, aplicando un programa de política lingüística en las nuevas posesiones. (Asensio, 1960, p. 402). En la misma Península Ibérica se había sacrificado el aragonés en favor del castellano en la unión de los reinos de Castilla y Aragón, residiendo la Corte en Castilla. Lingüistas y eminentes defensores de la lengua castellana disputan, confutan, escriben, dialogan… recordamos, entre otros, el poema *Las valencianas lamentaciones* escrito por Luis de Narváez entre 1510 y 1515 en donde el autor sostiene la superioridad de los griegos sobre los latinos, y de los españoles sobre los griegos. La lengua es la expresión inmediata del valor de la persona y dado que los españoles son señores del mundo desde Oriente hasta Occidente, su lengua será la más noble de todas. (Asensio, 1960, p. 408). El paso ulterior del poder de la lengua lo tenemos con el portugués João de Barros quien otorga a la lengua portuguesa la finalidad de difundir el cristianismo. (Asensio, 1960, p. 413).

LA POLÍTICA LINGÜÍSTICA DE LA CONQUISTA

En España el castellano se impone sobre las demás lenguas romances y la unidad había permitido salir victoriosos de las guerras de reconquista. Los Reyes Católicos, pues, deciden

ISBN 978-85-64124-60-8

aplicar el mismo modelo a la conquista de América también. El imperio necesitaba de la unidad total: el castellano como única lengua, el catolicismo como única religión y un solo gobierno. (Acevedo, 1992, p. 23).

En las ordenanzas de Burgos de 1513, dirigidas a la política lingüística en América, el rey Fernando de Aragón lamenta el fracaso de la cristianización de los nativos y establece treinta y cinco leyes para solucionar el problema. Estas leyes las podemos resumir diciendo que se enfocan básicamente sobre la educación de los hijos de los principales y caciques a la lengua española y a su sistema de escritura de modo que estos jóvenes puedan ayudar a los conquistadores en la tarea de la castellanización y evangelización. Es importante notar dos cosas: la primera que el rey pide que la conversión y la instrucción se logren con buen ejemplo, convencimiento y buen trato; los indios tienen que convivir con los españoles en libertad, prohibiendo la repartición. La segunda, es de utilizar el requerimiento recurriendo a los cristianos que conozcan la lengua: lo que implica el empleo de las lenguas indígenas a través de un traductor. Es la primera vez que oficialmente se incorporan las lenguas amerindias en el proceso comunicativo entre conquistador y conquistado, alterando el modelo propuesto por los Reyes Católicos. (Acevedo, 1992, pp. 25-26).

Evangelizar en lengua castellana presuponía un error inicial en cuanto el religioso no conociendo la lengua de los indios necesitaba la ayuda de un traductor quien, por su parte, no conocía la doctrina. El recurso a las lenguas indígenas para la evangelización, entonces, se manifestó como la única solución al problema.

LAS *LINGUAS FRANCAS*

Los reyes que sucedieron a Los Católicos mantuvieron diferentes impostaciones según el período. Carlos V (1516-1556) ordenó la institución de escuelas en donde las órdenes mendicantes enseñaran lengua castellana, buenas costumbres y religión católica a los hijos de la nobleza indígena. En un segundo momento llamó a la enseñanza del castellano a los misioneros franciscanos, dominicos y agustinos. Felipe II (1556-1598) favoreció el uso de las lenguas nativas en la evangelización, prohibiéndolas a las niñas. Felipe III (1598-1621) siguió con la misma política lingüística de enseñar la doctrina cristiana en las lenguas nativas. Felipe IV (1621-1665) obligó el aprendizaje de las lenguas indígenas a los curas que se dedican a los indios, pero, al mismo tiempo, fomentó la enseñanza del castellano. Carlos II (1665-1700) impulsó la fundación de escuelas para la enseñanza del castellano a los indígenas. (Wright Carr, 2007).

A pesar del primer intento de castellanización de la región americana, los españoles no lograron suplantar definitivamente la lenguas nativas como auspiciado por Nebrija e impuesto por los Reyes Católicos. La política lingüística de la Corona tuvo éxito únicamente en ciertas regiones y en determinados sectores sociales, o sea entre la clase noble recluida en conventos y colegios eclesiásticos en donde recibía una educación rigurosa. En todo el resto de la América hispana se mantuvo una situación de plurilingüismo, que vio a los misioneros obligados a aprender los idiomas de cada región. El fracaso de estas políticas lingüísticas de unificación probablemente fue debido a los mismos religiosos quienes encontraban más práctico enseñar la fe cristiana a través de las lenguas maternas de los indígenas que se asomaban a la nueva doctrina. (Wright Carr, 2007, p. 8).

La situación de plurilingüismo que se determina en los territorios conquistados y las dificultades de proceder en la castellanización generan la necesidad de utilizar las definidas *linguas francas* como ya era de costumbre entre las poblaciones prehispánicas.

ISBN 978-85-64124-60-8

En 1558 Luis de Velasco, virrey de Nueva España, propuso al rey Felipe II fundar un colegio en Guadalajara para la enseñanza del náhuatl a nativos de otros idiomas, convencido de que les resultaría más fácil aprender esta lengua que el castellano. La idea era que una vez aprendido el náhuatl podían difundirlo a sus respetivas comunidades. El rey Felipe II ordena que en la ciudades en donde hubiera audiencias reales y en las Universidades de Lima y México se abrieran cátedras de quechua y náhuatl respetivamente, y de lengua general de los indios. El Rey había respaldado la sugerencia de los misioneros, sobre todo de los franciscanos, que se veían involucrados a moverse entre la gran cantidad y diversidad de lenguas indígenas. Como *linguas francas* se utilizan aquellos idiomas de mayor difusión e importancia. (Lope Blanch, 1999, p. 96). Felipe II no sólo apoya la evangelización por medio de las lenguas nativas, sino que obligaba a los religiosos españoles aprender el idioma de los indios so pena de una sanción pecuniaria; en cambio se apremiaban aquellos religiosos que aprendían las lenguas nativas con la dotación de cátedras de las principales lenguas amerindias. Los misioneros venían impulsados a codificar un gran número de lenguas indígenas con gramáticas y vocabularios. (Lope Blanch, 1999, p. 98).

Con el pasar del tiempo y la estabilización de la colonia, diversas personalidades e inclusive los mismos descendientes de la nobleza indígena solicitan al rey, ya Felipe V (1683-1746) y a seguir Carlos III (1716-1788), que se abrieran colegios para la enseñanza de la doctrina, de las buenas costumbres, del latín y del castellano. El aprendizaje del castellano se consideraba necesario para el bienestar social y el progreso de la nación. Cabe subrayar que la enseñanza del castellano no presuponía la desaparición de las lenguas nativas, llamadas a la convivencia de igual manera que el castellano con los demás idiomas, catalán, gallego, valenciano, euskera en la Península Ibérica. El castellano, tanto en España como en América representaba el vínculo lingüístico de todos los españoles, enseñado en las escuelas, sin excluir el uso de las demás lengua. Actitud, esa, que pertenecía a otros países también, como Francia, por ejemplo. (Lope Blanch, 1999, p. 99).

La actitud lingüística del período colonial si por un lado establece una armonía entre los idiomas, por el otro esconde un problema sociolingüístico, es decir: permitiendo estudiar castellano y latín a los hijos de la nobleza indígena se va poniendo en peligro la estabilidad social. Los conquistados letrados se contraponen a los conquistadores incultos y eso determina cierto desequilibrio en las jerarquías sociales. (Acevedo, 1992, p. 29). La economía, además, se regía sobre un sistema de labor que necesitaba de una mano de obra que los españoles no entendían practicar, entonces convenía no instruir a los indios para evitar que no se dedicaran al trabajo útil a la colonia.

El imperio español cambió rumbo varias veces durante el período de la colonia a su política lingüística, por un lado algunos idiomas nativos se mantuvieron e inclusive aumentaron su radio de uso. Las *linguas francas* permitieron que muchos idiomas como el náhuatl, el quechua, el guaraní alcanzaran regiones más extensas de antes de la conquista, y muchos otros, aquellos hablados por pueblos más pequeños y menos estructurados al momento de la llegada de los españoles, empezaron a menguar hasta desaparecer por completo.

Entre las lenguas generales de los indios se escogieron: el náhuatl que se usó desde Zacatecas hasta Nicaragua; el quechua que se extendió desde el Perú hasta el noroeste de Argentina y desde el sur de Colombia hasta Ecuador y el Alto Amazonas; el chibcha o muisca que se habló en la meseta cundiboyacense de Colombia; el guaraní que se difundió en Paraguay, en la región rioplatense y en gran parte del Brasil. (Bastin, 2003, p. 200); el mapudungun desde Coquimbo hasta Chiloé, desde la cordillera hasta el mar. (Cabello Cancino, 2013, p. 20).

Los problemas sociolingüísticos, además, frenaron muchas actividades en favor del mantenimiento de las lenguas nativas, lo que procuró que, por lo menos hasta todo el período colonial, no se averiguaran situaciones de bilingüismo.

ISBN 978-85-64124-60-8

Por otro lado, las políticas lingüísticas que en ciertos momentos favorecieron el uso de las lenguas indígenas o que por lo menos no prohibieron su uso, hicieron que de muchas, cuando desaparecidas, tengamos un recuerdo escrito en sus gramáticas y vocabularios y no sólo. No olvidemos que ya 1540 el italiano Juan Pablos abre la primera imprenta de América Latina en México, y que en 1570, otro italiano, Antonio Ricardo, abre otra en Lima. Notable es recordar que en las Reducciones Jesuítica en el Río de la Plata, en Paraguay, la imprenta no fue importada, sino fue construida por los mismos naturales quienes habían alcanzado un alto nivel de manualidad bajo la dirección de los misioneros e imprimían sus textos en guaraní. (Torre Revello, 1962, p. 505). Los religiosos, entre otros, tenían al alcance la imprenta lo que permitió imprimir un número elevadísimos de textos en lenguas nativas. En 1570, en la Nueva España, existían 109 obras publicadas en lenguas indígenas: diccionarios, gramáticas, catecismos, confesionarios, historias de santos, novenas, etc… (Acevedo, 1992, p. 28).

Al llegar la Independencia el problema se vuelve a proponer: ¿mantener a los indígenas con sus lenguas originales y alfabetizarlos en ellas? o ¿castellanizarlos para no mantenerlos aislados del resto del país? La mayoría de los nuevos países responde de la misma manera que la Corona Española: conservar vivas las lenguas indígenas a la vez que aprendían el castellano para poderse integrar a la vida nacional. (Lope Blanch, 1999, p. 99). Claro está que esta primera reacción padecerá cambios y revoluciones importantes según el período, la región, la política y la ideología que siguen mudando de año en año y de país a país.

LAS PRIMERAS ESCUELAS

En 1523, en Texcoco, en la Nueva España, se abre la primera escuela de América, a raíz de la conquista. La ciudad escogida es el principal centro intelectual del imperio azteca, lo que permite el reemplazo del sistema educativo. La idea es que de ahí se propaguen los centros de docencia en todo el territorio novohispano de los primeros años de la colonia. Es el primer proyecto de escuela bilingüe, dado que se usa la lengua nativa, y además se traspasa la educación desde los encomenderos a los religiosos. Si los primeros traductores fueron improvisados, pronto los indígenas se dieron cuenta de la necesidad de aprender el castellano, porque les permitía comunicar con los miembros del poder sin tener que abandonar su lengua nativa. (Acevedo, 1992, pp. 26-27).

El concepto que se tenía en esa época acerca de la escritura era el mismo con el que se fueron los conquistadores a América: no tener escritura equivalía a ser primitivo e incapacitado para la religión y el conocimiento. (Vivas Hurtado, 2009, p. 19). La dependencia al texto escrito veía a los españoles empeñados en transcribir las lenguas indígenas en alfabeto latino. Los indígenas bilingües y letrados alcanzaban puestos de traductores o escribas. (Acevedo, 1992, p. 27). En realidad la elaboración de las gramáticas de las lenguas autóctonas no servía para dar a conocer estos idiomas a los europeos, sino valía para evangelizar a los indios utilizando un método humanista. (Vivas Hurtado, 2009, pp. 22-23).

Muy temprano con relación a la conquista, en Hispanoamérica se empiezan a fundar las primeras Universidades. Sobre las fechas de fundación todavía se discute, sobre todo en relación a cuál tiene que ser la más antigua. Nosotros utilizamos como fuente a Rodríguez Cruz (1973), una de entre las más acreditadas. Ya en el siglo XVI se registran varias: en 1538, en La Española, la Universidad de Santo Domingo; en 1551, en Lima, la Universidad de San Marcos; en 1551, en México, la Real y Pontificia Universidad; en 1552, en La Plata, la Universidad de Charcas o Chuquisaca; en 1558, en la República Dominicana, la Universidad de Santiago de la Paz; en 1580, en Colombia, la Universidad Tomista de Santa Fe de Bogotá; en 1586, en Ecuador, la Universidad de San Fulgencio de Quito.

ISBN 978-85-64124-60-8

En el siglo XVII se fundan: en 1619, en Santiago de Chile, la Universidad de Nuestra Señora del Rosario. En 1621 se fundan varias: en Bogotá, en Colombia, la Universidad Javeriana de Santa Fe; en Argentina, la Universidad de Córdoba; en Bolivia, Sucre, la Universidad de San Francisco Javier de La Plata; en Santiago de Chile, la Universidad de San Miguel; en Quito, Ecuador, la Universidad de San Gregorio Magno. En 1676, en México, Yucatán, la Universidad Jesuita de Mérida; y, en el mismo año, en Guatemala, la Universidad de San Carlos de Guatemala. En 1680, en Perú, la Universidad de San Cristóbal de Huamanga; en 1681, en Ecuador, la Universidad de Santo Tomás de Quito; en 1692, en Perú, la Universidad de San Antonio del Cuzco; en 1694, en Colombia la Universidad de San Nicolás en Santa Fe.

En el siglo XVIII se fundan: en 1721, en Cuba, la Universidad de San Gerónimo de La Habana; y, en Venezuela, la Universidad de Caracas; en 1723, en la Argentina, la Universidad de Buenos Aires; en 1738, en Santiago de Chile, la Universidad de San Felipe; en 1744, en Colombia, la Universidad de Popayán; en 1746, en México, la Universidad de Oaxaca; en 1749, en Panamá, la Universidad de San Francisco de Panamá; y, en el mismo año, en Chile, la Universidad de Concepción de Chile; en 1779, en Paraguay, la Universidad Asunción de Paraguay; en 1791, en México, la Universidad de Guadalajara.

En el siglo XIX se fundan dos: en 1806, en Venezuela, la Universidad de Mérida; y, en el mismo año, en Nicaragua, la Universidad de León de Nicaragua.

La Corona Española ya desde el año 1580 había ordenado la fundación de cátedras públicas para la enseñanza de las lenguas indígenas más utilizadas, para facilitar la evangelización y para formar a los clérigos seculares que debían suplir a los frailes. (Pérez Puente, 2009, p. 45). Las lenguas nativas, entonces, una vez decodificadas, se convierten en materias de estudio dignas de cátedras universitarias. En su primer momento, las clases de lenguas de los indios se impartían en los conventos, en las catedrales, en los colegios de las órdenes religiosas como, por ejemplo, el aymara que se enseñaba en Charcas en el colegio de la Compañía de Jesús o el quechua que se impartía en Quito en el convento dominicano de San Pedro Mártir. (Pérez Puente, 2009, p. 50). Si bien la Corona había pedido expresamente la enseñanza de las lenguas nativas en las Universidades públicas, esta tardaba debido a que los catedráticos universitarios no veían de buen ojo el ingreso en las Universidades de los religiosos, los únicos que manejaban los idiomas indígenas y que ocuparían las cátedras. Por otro lado se fomentaba la conflictividad entre la corporación de los académicos que querían defender su monopolio y los jesuitas que aspiraban convertir sus colegios en Universidades. (Pérez Puente, 2009, p. 61).

En Lima la primera cátedra de quechua se funda en la Universidad de San Marcos en 1579, pero debe competir con la cátedra de quechua y aymara fundada en 1551 en la catedral metropolitana por el arzobispo; y también con los jesuitas que impartían sus clases de quechua en el colegio de San Pablo desde 1569. (Pérez Puente, 2009, p. 75).

En Quito el conflicto entre dominicos y jesuitas para la enseñanza del quechua retrasó la abertura de una cátedra universitaria de “Lengua inca” y la situación tan competitiva comportó una escasa asistencia de oyentes. (Pérez Puente, 2009, p. 77).

La primera catedra de mexicano y otomí se establece junto la Real y Pontificia Universidad de México en 1640. (Antochiew, 1984, p. 341). Años más tarde, en 1670, se decide separar la enseñanza de las dos lenguas debido a la dificultad de encontrar a profesores expertos en los dos idiomas. (Antochiew, 1984, p. 343).

Las tentativas de fundar cátedras de guaraní fracasan, la lengua se enseña con buenos resultados únicamente en los colegios de la Compañía de Jesús. (Torre Revello, 1962, p. 515).

En Bolivia, Sucre, junto la Real y Pontificia Universidad de San Francisco Javier, fundada en 1624, entre las materias dictadas encontramos el aymara.

ISBN 978-85-64124-60-8

Al llegar la Independencia el problema se vuelve a proponer: ¿mantener a los indígenas con sus lenguas originales y alfabetizarlos en ellas? o ¿castellanizarlos para no mantenerlos aislados del resto del país? La mayoría de los nuevos países responde de la misma manera que la Corona Española: conservar vivas las lenguas indígenas a la vez que aprendían el castellano para poderse integrar a la vida nacional. (Lope Blanch, 1999, p. 99). Claro está que esta primera reacción padecerá cambios y revoluciones importantes según el período, la región, la política y la ideología que siguen mudando de época en época y de país a país.

CONCLUSIONES

La política lingüística de la Corona Española en los territorios americanos conquistados vive alternas vicisitudes. Zarpados los españoles con la idea de castellanizar el territorio, muy pronto tuvieron que cambiar de rumbo a su actitud lingüística, debido a la necesidad de evangelizar una vasta población que hablaba numerosos idiomas distantes uno del otro. Una vez comprobado que resultaba más efectiva una comunicación basada sobre los idiomas amerindios se realizó la dificultad de encontrar profesores capaces de instruir a la población indígena. El alto número de pueblos y realidades lingüísticas distantes tanto logísticamente cuanto por variedad pone de manifiesto que no se podía contar con suficientes maestros. Dos entonces fueron las motivaciones que permitieron la supervivencia de algunas lenguas nativas: la imposibilidad de enseñar la doctrina con el auxilio de traductores ignorante en materia religiosa; y la necesidad de alcanzar a toda la población esparcida por un territorio enorme y habitado por etnias totalmente diferentes sea desde el punto de vista lingüístico sea desde el punto de vista del desarrollo de civilización. El primer intento de otorgar a los mismos conquistadores la enseñanza de la religión y de la lengua fracasó tempranamente por la incapacidad cultural de apoyarse a los españoles muy a menudo analfabetos. Los misioneros, entonces, fueron encargados de desempeñar el rol de profesores y catequistas con la obligación de aprender ellos la lengua de los nativos. Esta situación nueva que veía a los conquistadores aprender el idioma de los conquistados produjo, inclusive, tensiones de orden social y jerárquico. La enseñanza del castellano por parte de los indígenas, además, procuró otro tipo de desequilibrio social, en cuanto los conquistados eran instruidos y se relacionaban con la clase dominante de los conquistadores iletrados. La Corona tuvo que enfrentar las varias problemáticas lingüísticas durante los años de la colonia, cambiando vía vía su programa de alfabetización. El número tan elevado de idiomas que los españoles fueron encontrando a medida que avanzaban en la conquista los convenció escoger los idiomas más hablados en las diferentes regiones. Era necesario instruir a los elementos notables de la población nativa para formar a los futuros profesores que ayudarían a los misioneros en la operación de castellanización y evangelización. La creación de cátedras universitarias de lenguas indígenas entró en conflicto con las órdenes religiosas que desde los primeros tiempos se habían ocupado de la recopilación de gramáticas y vocabularios de las lenguas nativas que iban encontrando. Entre los catedráticos y los religiosos se crearon muy a menudo tensiones a detrimento de la enseñanza de las lenguas indígenas. No obstante las muchas problemáticas sociales y políticas es notable averiguar como ya desde los albores de la colonia, los países hispanoamericanos tenían ya un número muy elevado de Universidades que contaban con la enseñanza de algunas lenguas indígenas. Si muchas lenguas de los indios fueron trascritas en textos imprimidos en alfabeto latino, fueron codificadas con gramáticas y vocabularios, muchísimas otras fueron desapareciendo para dejar espacio a otras de mayor uso que alcanzaron inclusive el rango de ser materia universitaria, cual fuera la motivación de su uso.

ISBN 978-85-64124-60-8

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, Rebecca. La política lingüística del siglo XVI en la Nueva España. **Mester**, Los Angeles: University of California, XXI, 2, p. 23-36, 1992.

ANTOCHIW, Michel. El examen de oposición a la cátedra de lengua mexicana de don Carlos de Tapia Zenteno. **UNAM**, Ciudad Universitaria México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 17, p. 341-353, 1984.

ASENSIO, Eugenio. La lengua compañera del Imperio. **Revista de Filología española,** España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 43, 3/4, p. 399-413, 1960.

BASTIN, Georges. Por una historia de la traducción en Hispanoamérica. **Íkala, revista de lenguaje y cultura**, Colombia: Universidad de Antioquia, 8, 14, p. 193-217, 2003.

CABELLO CANCINO, Nataly. La lingüística misionera del mapudungun en el Chile del siglo XVII y el trabajo institucional de Luis de Valdivia. **Lenguas Modernas**, Chile: Universidad de Chile 42, p. 11-29, 2013.

HERNANDORENA, Isidro Cabello. Apostillas a dos textos, de Lorenzo Valla y de Antonio de Nebrija, sobre lengua e imperio, como base para unas consideraciones sobre lengua común, lenguas generales y lenguas vernáculas en los territorios que hicieron de España el centro de la Tierra. **Catedra Nova**, España: Editorial Graó, 19, p. 169-176, 2004.

LOPE BLANCH, Juan María. La lenta propagación de la lengua española por América. In: **Estudios de Historia de la lengua española en América y España**. Ed. Milagros Aleza Izquierdo. Valencia: Universitat de València, p. 89-102, 1999.

PÉREZ PUENTE, Leticia. La creación de las cátedras públicas de lenguas indígenas y la secularización parroquial. **Estudios de historia novohispana**, México: Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, 41, 041, p. 45-78, 2009.

RODRÍGUEZ CRUZ, Águeda María. **Historia de las universidades hispanoamericanas**, Bogotá (Colombia): Instituto Caro y Cuervo, 1973.

TORRE REVELLO José, La enseñanza de las lenguas a los naturales de América. **Boletín del Instituto Caro y Cuervo**, Bogotá (Colombia): Instituto Caro y Cuervo, XVII, 3, p. 501-526, 1961.

VIVAS HURTADO, Selnich. Vasallos de la escritura alfabética Riesgo y posibilidad de la literatura aborigen. **Estudios de Literatura Colombiana**, Colombia: Universidad de Antioquia, 25, p. 15-34, 2011.

WRIGHT CARR, David Charles. La política lingüística en la Nueva España. **Acta universitaria**, México: Universidad de Guanajuato, 17, 3, p. 5-19, 2007.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 7 – POSTURAS LINGUÍSTICAS DECOLONIAIS

ISBN 978-85-64124-60-8

ENSINO DE LÍNGUAS EM UMA ESCOLA INDÍGENA DO PARQUE NACIONAL DO TUMUQUMAQUE

Iohana FERREIRA (UNIFAP-NELI/CNPq)
E-mail: yoshferreira@gmail.com
Antonio GOMES (UNIFAP-NELI/CNPq)208
E-mail: a2sg@bol.com.br
Aila CORRÊA (UNIFAP-NELI/CNPq)
E-mail: ailacaroline-ap@hotmail.com

RESUMO

A Educação Escolar Indígena brasileira apresenta, do ponto de vista da legislação, particularidades quando contrastada à Educação Escolar não-Indígena, dentre elas está a possibilidade de que naquele sistema seja efetivado, para além do Português Brasileiro, o uso e o ensino das línguas indígenas. O ensino destas línguas torna-se, portanto, realidade no cenário das escolas indígenas espalhadas por nosso país. Todavia, o que acontece nesse cenário ainda é pouco conhecido em nível nacional. Em outros termos, sabemos da presença de tais línguas na escola, mas não sabemos quais características e perspectivas se têm dado às mesmas; o que tem sido feito no interior da sala de aula de línguas. Nesse sentido, procuramos neste artigo, delinear um panorama de práticas de ensino de Português Brasileiro e da língua (indígena) Apalai no contexto da Escola Estadual Indígena Imakuana Amajarehpo localizada na Comunidade Indígena Bona (Parque Nacional do Tumuqumaque). É nosso interesse no referido panorama tratar de questões relacionadas (i) a metodologias de ensino utilizadas por professores das duas línguas, (ii) ao lugar do texto nas aulas; (iii) às motivações para o ensino das mesmas línguas. Não é possível pensarmos ações capazes de potencializar positivamente o ensino de línguas em contextos indígenas sem antes os conhecermos. Trabalhos como o que aqui apresentamos tornam-se, deste modo, relevantes no sentido de que, ao permitir melhor conhecimento dos contextos mencionados, permitirão, consequentemente, avanços nas políticas referentes ao ensino de línguas em contexto indígena.

***PALAVRAS-CHAVE**: LÍNGUAS INDÍGENAS. LÍNGUA PORTUGUESA. ENSINO.*

INTRODUÇÃO

A Educação Escolar Indígena torna-se realidade para os povos indígenas brasileiros a partir dos primeiros contatos com não-indígenas advindos no século XVI. Isto porque já na época da "colonização portuguesa", através da Igreja Católica, houve ações no sentido de escolarizar tais povos, o que se mantém do período do Brasil Colônia, passando pelo Império, até o período da República. Somente no final do século XIX e início do século XX, em um momento de início da industrialização do país, a questão indígena começa a tomar novos rumos; isto se dá com a criação, pelo Marechal Cândido Rondon, do Serviço de Proteção aos Índios e Localização de

208 Os resultados deste artigo se coadunam com os resultados do Projeto Universal "Processos Linguísticos de Ensino e de Aprendizagem em contextos de Educação Escolar Intercultural Indígena" que estou desenvolvendo junto a populações indígenas da Terra Indígena Uaçá – município de Oiapoque-AP – com apoio do CNPq (Processo n. 424117/2016-9). Agradeço, portanto, ao CNPq pelo apoio financeiro. Com os demais autores do artigo, agradecemos, sobretudo, aos professores que tomaram parte de seu tempo para preencher os questionários da pesquisa.

ISBN 978-85-64124-60-8

Trabalhadores Nacionais (SPILTN), posteriormente, Serviço de Proteção ao Índio (SPI). Esse órgão do Governo Federal do Brasil atuou diretamente em políticas voltadas para a assimilação de tais povos ao "novo" modelo econômico brasileiro, baseado na oferta de mão de obra para o mercado de trabalho. Segundo Freire (2013), é no período do SPI que as primeiras escolas indígenas diretamente ligadas ao Governo Federal foram criadas. Essas escolas, contudo, segundo o autor, mantiveram a perspectiva assimilacionista via "atividade escolar civilizadora", na qual "as línguas nativas eram desconsideradas, estimulando sua extinção". Uma evidência deste modelo assimilacionista é encontrada por exemplo, na rejeição, conforme aponta Freire, op. cit. (p.23), da "...criação de um modelo educacional bilíngue, como recomendava a Convenção 107 de Genebra de 1957 e a Conferência da UNESCO de 1951".

O fim do SPI e a criação, em 1967, da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), constituiu uma mudança considerável na relação entre o Estado Brasileiro e suas populações indígenas no sentido de "respeitar os valores tribais" dos povos indígenas (BRASIL, 1973). Trata-se de um momento em que, por exemplo, torna-se obrigatório o ensino de língua materna nas escolas indígenas, assim como o ensino de língua portuguesa, de modo que essa educação bilíngue possa assegurar e respeitar o "patrimônio cultural das comunidades indígenas, seus valores artísticos e meios de expressão" (BRASIL, 1973). Nesse contexto, emerge a compreensão de que as escolas destes povos devam se integrar à comunidade, de modo que os alunos pudessem estudar sem ter de deixar seu modo de vida, sua língua, sua própria comunidade. Estão conquistados pelas comunidades indígenas, a partir de então, alguns direitos que lhe permitam pensar, direcionar e executar políticas próprias inerentes a si mesmas; estão plantados os direitos que lhes permitam pensar suas especificidades. Essa mudança legal de paradigma em relação às comunidades indígenas contrasta fortemente com o modelo assimilacionista em voga até então. A este respeito, Kahn e Franchetto (1994, p. 6) afirmam que:

> A mobilização indígena apoiada pelas instituições civis de apoio à causa possibilitou a inédita aceitação do direito dos índios de serem diferentes, uma conquista que tentará romper com a tradição assimilacionista que prevalecia nas legislações anteriores, abrindo-se espaço para a superação do tradicional exercício da tutela paternalista que sempre marcou a relação do Estado com os povos indígenas no Brasil. Ou seja, surgiram leis promissoras para um país onde as formas de intervenção definidas pelo Estado preocupavam-se primordialmente em evitai' a destruição física dos povos indígenas, mas, em contrapartida, assumiam como inevitável o desaparecimento das culturas indígenas (KAHN, FRANCHETTO, 1994, p. 6).

Inicia-se uma trajetória rumo a uma legislação que reconheça e "garanta" às comunidades indígenas brasileiras o direito a manter suas especificidades científico-culturais, econômicas, linguísticas, etc. Particularmente no que se refere às línguas indígenas, inicia-se um caminho em que as escolas das mesmas comunidades devam favorecer sua presença, seu ensino. Adicione-se ao ensino destas línguas, o ensino da "língua nacional", o Português Brasileiro (PB). Como resultado, tem-se atualmente como realidade nacional da Educação Escolar Indígena (EEI) o ensino das línguas indígenas e do PB.

Como a realidade da EEI tem-se constituído em suas especificidades ainda é conhecido parcialmente para fora das comunidades indígenas. Baseados neste fato, procuramos saber o que ocorre atualmente com o ensino de língua indígena (LI) e de PB Escola Estadual Indígena Imakuana Amajarehpo localizada na Comunidade Indígena Bona (Parque Nacional do

ISBN 978-85-64124-60-8

Tumuqumaque)209. É nosso interesse, conforme mencionamos no resumo do artigo, tratar de questões relacionadas (i) a metodologias de ensino utilizadas por professores das duas línguas, (ii) ao lugar do texto nas aulas; (iii) às motivações para o ensino das mesmas línguas. Para atingirmos nossos objetivos, elaboramos e aplicamos in loco dois questionários, sendo um direcionado a sete professores de (LI) e outro dirigido ao professor de PB. Os questionários da pesquisa foram divididos em seções com os seguintes temas: (i) Identificação do participante; (ii) Formação; (iii) Tempo de atuação; (iv) Sobre a escola; (v) Sobre as metodologias de ensino de Língua Indígena/Portuguesa; (vi) Outras perguntas. Por fim, os dados adquiridos com o questionário foram analisados de maneira qualitativa e seus resultados são aqui apresentados.

A EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA PÓS-ASSIMILACIONISMO

A Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, no art. 231, garante que: "São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens" (BRASIL, 1988). Em outros termos, considera o respeito às diferenças inerentes às distintas populações indígenas brasileiras, ao mesmo tempo em que promove a proteção e a valorização destas populações e de suas terras. Como efeito, a partir dos anos de 1990, ocorrem mudanças significativas na política e na legislação educacional direcionadas às mesmas populações. O Artigo 210 da Constituição Federal (CF), por exemplo, determina que o Ensino Fundamental nas escolas indígenas deva ser ministrado em Língua Portuguesa, contudo, respeitando e garantindo o uso de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem. Essa garantia adquirida com a CF é legitimada e regulamentada nos Artigos 78 e 79 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB 9.394/1996), que pensam a Educação Escolar Indígena em um formato bilíngue e intercultural capaz de "proporcionar aos índios, suas comunidades e povos, a recuperação de suas memórias históricas; a reafirmação de suas identidades étnicas; a valorização de suas línguas e ciências" (BRASIL, 1996). Desta forma, busca-se favorecer a diversidade sociocultural e linguística dos povos indígenas, permitindo-lhes uma educação marcada pelo respeito a seus valores, ao direito à preservação de suas identidades, ciências e conhecimentos; busca-se a modelos de escola baseados nas especificidades de cada povo, na interculturalidade e no multilinguismo.

A CF, bem como a LDB 9.394/1996, estabelece aos povos indígenas o direito de terem modelos particulares de organização escolar, bem como calendário, currículo, Projeto Político Pedagógico específicos. Esses marcos legais e os propósitos indicados evidenciam o caráter particular da escola indígena em relação às demais escolas do sistema educacional brasileiro. Quando observada em seus pormenores, contudo, parece-nos haver grandes desafios a serem enfrentados. Isto porque ainda se atesta em território nacional produção tímida de material didático específico para as aulas de línguas indígenas, a formação do professor indígena ainda precisa avançar no sentido de oferecer-lhe os avanços das ciências linguísticas, as secretarias de educação municipal e estadual ainda precisam ampliar seus horizontes no sentido de entender a autonomia das populações indígenas sobre seus sistemas escolares, etc.

209 A Escola Indígena Estadual Imakuana Amajarehpo foi fundada nos anos de 1970 e está localizada na aldeia Bona – Parque Nacional do Tumuqumaque. Funciona nos turnos matutino e vespertino atendendo a alunos do Ensino Infantil, Fundamental e Médio. Atualmente, cerca de 13 funcionários trabalham na escola, que atende em média 140 alunos Apalai e Waiana. Estes dois povos e suas respectivas línguas configuram um cenário em que o PB é utilizado apenas quando de sua aula como matéria e quando das aulas de matemática; ainda assim, se o professor destas duas matérias for indígena, certamente o PB não configurará como língua predominante. Os professores indígenas fizeram sua formação escolar na própria escola Imakuana Amajarehpo e têm em média 16 anos de atuação docente.

ISBN 978-85-64124-60-8

Diante de tudo isso, evidencia-se a necessidade de que as próprias populações indígenas e suas escolas, como protagonistas que são de suas histórias, participem e definam os rumos de seus sistemas educacionais, em busca, sobretudo, de modelos próprios capazes de atender às suas demandas linguísticas, sócio-econômico-culturais, etc. Em outros termos, as garantias previstas em Lei para as populações indígenas e suas escolas devem ser encaradas como oportunidades para que encontrem seus modelos próprios, testando-os inclusive. Não podemos criar, inclusive, a expectativa de que tais modelos darão certo na primeira tentativa.

O ENSINO DE LÍNGUAS NA ESCOLA INDÍGENA: AINDA DIRETRIZES

A escola indígena contemporânea, conforme mencionamos anteriormente, tem sido lugar de ensino do PB e das línguas indígenas[210]. Quando pensamos em justificativas para o ensino do PB, uma boa diretriz nos é apresentada no Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas (RCNEI, 1998, p. 121), segundo o qual:

> "Aprender e saber usar a Língua Portuguesa na escola é um dos meios de que as sociedades indígenas dispõem para interpretar e compreender as bases legais que orientam a vida no país, sobretudo aquelas que dizem respeito aos direitos dos povos indígenas. Todos os documentos que regulam a vida da sociedade brasileira são escritos em português: as leis, principalmente a Constituição, os regulamentos, os documentos pessoais, os contratos, os títulos, os registros e os estatutos. Os alunos indígenas são cidadãos brasileiros e, como tais, têm o direito de conhecer esses documentos para poderem intervir, sempre que necessitarem, em qualquer esfera da vida social e política do país."

Nessa perspectiva, o ensino do PB é pensado para fins de uso comunicativo/ aplicado frente à sociedade nacional, já que esta é a língua oficial do país. Constitui-se, também, língua franca de comunicação entre povos indígenas, permitindo-lhes interação, intercâmbios de conhecimentos, convívios sociais, educacionais, econômicas-culturais, etc; o mesmo vale para sua relação linguística com a sociedade nacional. Trata-se, portanto, de uso potencialmente capaz de empoderar às mesmas comunidades. A este respeito, o RCNEI indica:

> "...a língua portuguesa pode ser, para os povos indígenas, um instrumento de defesa de seus direitos legais, econômicos e políticos; um meio para ampliar o seu conhecimento e o da humanidade; um recurso para serem reconhecidos e respeitados, nacional e internacionalmente, em suas diversidades, e um canal importante para se relacionarem entre si e para firmarem posições políticas comuns." RCNEI (1998, p. 123).

No que confere ao ensino de LI, ainda conforme o RCNEI (1998), sua inclusão na escola indígena atribui-lhe status de "língua plena" e a coloca em relação de igualdade com o PB. Antes

[210] Essa afirmação ilustra nossa referência às escolas e às comunidades indígenas em que ainda se identifica a presença de uma língua ancestral adquirida e transmitida como materna. Ela não exclui, contudo, nossa compreensão da realidade de que em território nacional há inúmeros casos de escolas e de comunidades indígenas em que o PB ocupa essa posição; casos em que não se atesta mais a presença de uma língua distinta desta.

ISBN 978-85-64124-60-8

de tudo, portanto, a presença da LI como disciplina na escola constitui-se uma atitude política no sentido de valorizar e fortalecer a língua materna da comunidade atendida pela escola. Por isso, é importante pensar, discutir e executar aulas de LIs. Essas aulas, contudo, não podem servir para a reprodução de modelos falidos da escola não indígena baseados em metalinguagem mas, ao contrário, devem tornar-se instrumentos para a promoção da língua como expressão da própria comunidade em sua essência. Da mesma forma, segundo Gomes (2018), "pensar a aula de língua indígena... pautada basicamente no PB é errado porque nos leva a pensar a LI a partir do PB. Isso não funciona... as LIBs se comportam de maneira bastante particular em relação ao PB...".

Diante destas diretrizes para o lugar e para o ensino do PB e das LIs na escola indígena – seja do ponto de vista da legislação brasileira, seja do ponto de vista das necessidades linguísticas – nos questionamos acerca de práticas docentes relacionadas, conforme mencionamos na Introdução deste artigo. Respostas às nossas perguntas são dadas a seguir.

O ENSINO DE LÍNGUAS NA ESCOLA ESTADUAL INDÍGENA IMAKUANA AMAJAREHPO: UM PANORAMA INICIAL

O ato de ensinar uma língua materna demanda, por inúmeros aspectos, ações específicas que contrastam com o ato de ensinar uma língua (não materna) adicional. Nesse sentido, procuramos saber quais práticas e perspectivas têm norteado o ensino de PB e de língua Apalai na Escola Estadual Indígena Imakuana Amajarehpo. Procuramos saber, igualmente, se tais práticas se aproximam e/ou distinguem quando do ensino de uma ou de outra língua.

O ENSINO DE PB

Para traçarmos o panorama pretendido neste artigo, observemos algumas perguntas da pesquisa e respostas dadas pelo professor de PB na escola Imakuana Amajarehpo[211]:

Pergunta: Na escola, os alunos preferem falar em Apalai ou em Língua Portuguesa?

Resposta: Língua indígena sempre.

Pergunta: Para você, o que significa ensinar língua portuguesa na escola?

Resposta: Significa, sobretudo, mostrar a importância das duas línguas e o papel de cada uma na escola, na vida para manutenção da língua indígena e portuguesa, mas sem desprestigiar a língua indígena.

Pergunta: Que tipo de material você usa para planejar suas aulas?

Resposta: Geralmente utilizo materiais de fácil compreensão, priorizando o uso interativo da língua.

211 Conforme o leitor perceberá, as respostas são reproduzidas aqui e na próxima seção de maneira mais fiel possível à resposta original dada no questionário da pesquisa.

ISBN 978-85-64124-60-8

Pergunta: Que tipo de material você usa em suas aulas com os alunos?

Resposta: Textos sobre fatos do cotidiano, materiais que ajudem na construção do conhecimento do português (diálogos, escrita).

Pergunta: O que você mais gosta de fazer metodologicamente em sala de aula?

Resposta: Uso de falas e repetições (Oralidade), escrita, construção de textos e como usá-los no dia a dia.

Pergunta: Como é o português usado pelos alunos?

Resposta: É uma modalidade coloquial, mais prática.

Pergunta: Do que os seus alunos mais gostam nas aulas de língua portuguesa?

Resposta: De falar, porque talvez precisem utilizar na interação com o não-índio em várias situações de fala.

Pergunta: Do que os seus alunos menos gostam nas aulas de língua portuguesa?

Resposta: De escrever textos. Eles gostam menos talvez porque exige um conhecimento mais elaborado.

Diante das respostas dadas pelo professor de PB, cabe-nos perguntar: qual a motivação para o ensino de PB em uma escola cuja língua falada cotidianamente em seu interior é o Apalai? A proposição desta pergunta inicial nos deve fazer pensar que a aula de PB deve estar atenta a seu papel, deve mostrar sua relevância a seu aluno; deve pensar com muita seriedade sobre a existência na escola de um PB em sua modalidade coloquial e de que forma tratará desta modalidade em oposição a uma outra modalidade, a padrão. Pensar o ensino de PB no contexto da escola Imakuana Amajarehpo, deste modo, não é uma tarefa simples que possa ser resolvida com a execução de aulas a partir de livros didáticos prontos. É necessário ao professor (re)pensar a cada dia seu papel de "transmissor" de um conhecimento chamado PB; é necessário que o professor saiba com muita clareza o que está ensinando e, sobretudo, para que(m) está ensinando. Nesse sentido, o professor de PB deve compreender o próprio ambiente e necessidades discentes; o equilíbrio entre a oralidade e a escrita baseado nas demandas sociais da comunidade.

As respostas transcritas do professor de PB parecem refletir uma certa sensibilidade deste para a oralidade, para a escrita, para a modalidade coloquial da língua, questões importantes da/para a escola indígena. Sobretudo no que se refere à resposta dada acerca do uso de "textos sobre fatos do cotidiano", todavia, é necessário pensar sobre o conteúdo dos mesmos textos. A este respeito, Gomes (2014, p. 80-81), ao refletir sobre o que denominou "limite para a diversidade de temas e realidades provenientes da sociedade nacional a constarem no livro didático a ser utilizado na escola indígena", faz os seguintes questionamentos: "Até que ponto seria desejável inserir nessa ferramenta de ensino temas distintos daquilo que é o universo de tal sociedade? Qual(is) perspectiva(s) deve ser adotada ao assim fazê-lo?".

ISBN 978-85-64124-60-8

Como resposta aos questionamentos acima, Gomes, op. cit., considera a necessidade de que as aulas de PB sejam utilizadas como oportunidade para tratar de temas distintos da realidade local. Nesse sentido, o autor afirma que "...apresentar no material didático específico das escolas indígenas apenas temas de sua própria realidade...nega a diversidade/complexidade de informações e gêneros textuais". Como opção, Gomes (2014, p. 81) afirma que o uso de "... temas distintos constituem a realidade de populações indígenas e, portanto, não implica retorno a modelos anteriores de educação indígena voltados, por exemplo, a políticas nacionais de integração…". Ao assim fazê-lo, segundo o autor (p. 81), "constrói-se na escola uma fonte de conhecimento sobre a sociedade nacional através da língua, ao mesmo tempo em que o melhor domínio desta permite a seus aprendizes interação via oralidade e escrita de forma ampla".

Outra questão interessante observada nas respostas do professor diz respeito à "construção de textos e como usá-los no dia a dia". Essa ferramenta disponível deve encorajar ao mesmo professor – baseado na compreensão do ensino/uso da língua para fins comunicativos com sociedades distintas da sua, incluída a nacional – pensar, por exemplo, em atividades de tradução de fatos somente conhecidos na LI para o PB, a fim de mostrar o povo Apalai em sua cultura, língua, ciências, etc. a outras sociedades; mostrar suas identidades à sociedade nacional212. A aula de PB, nesse sentido, torna-se interessante, parte de um ponto concreto, e se mostra útil ao aluno. Esse dar-se a conhecer, pelo texto, é importante na relação atualmente estabelecida entre as populações indígenas e as não indígenas, em que muitas das vezes impera o desconhecimento.

O ENSINO DE APALAI

Da mesma forma que fizemos na seção 3.1, para traçarmos o panorama pretendido neste artigo, observemos algumas perguntas da pesquisa e respostas dadas pelo professor de LI na escola Imakuana Amajarehpo:

Pergunta: Para você, o que significa ensinar língua indígena na escola?

Resposta unânime entre os professores: Fortalecer a cultura e a língua materna para não esquecer.

Pergunta: O que mais você gosta de fazer metodologicamente em sala de aula.

Respostas:

P1. Gosto de brincar com os discentes.

P2. Eu gosto mandar fazer o desenho de transformação da paisagem da aldeia.

P3. Eu gosto fazer desenhos e brincando com meus alunos.

P4. Eu gosto de cartaz de letras.

212 Tradução de textos e narrativas de LI para PB como atividade de aula de PB são realizadas, por exemplo, em escolas Wajãpi (Povo indígena que vive na Terra Indígena Wajãpi, município de Pedra Branca do Amapari, estado do Amapá), conforme descreveu a professora Telma Helena de Oliveira Albuquerque no V Encontro do Observatório Internacional de Inclusão, Interculturalidade e Inovação Pedagógica: entrelaçando saberes no meio do mundo (UNIFAP, 2018).

ISBN 978-85-64124-60-8

Pergunta: O que os seus alunos querem nas aulas de língua indígena?

Resposta unânime entre os professores: Aprender sobre a fala e a escrita na língua materna (Apalai).

Pergunta: Do que os seus alunos mais gostam nas aulas de língua indígena?

Respostas:

P1. Os meus alunos gostam de história do passado.

P2. Meus alunos gosta fazer o desenhos da aldeia.

P4. Eles gosto de aprender ler escrever e desenha.

P7. Gostam de desenhar e pintar.

Pergunta: Você promove ações que promovam a oralidade, a escrita, a compreensão e a leitura?

Resposta unânime entre os professores: Sim

Pergunta: Você trabalha com textos nas aulas?

Respostas:

P2. Eu gosto de trabalhar com meus alunos com a leitura para eles compreende a história.

P3. Eu trabalho quase todo dia no texto, para as crianças lerem e interpretar melhor.

P5. Eu trabalho o texto história de indígena.

Pergunta: Quando você usa textos, normalmente, eles tratam de que tipo de tema?

Respostas:

P2. História da comunidade e história de animais.

P3. Os temas são aqueles que falam sobre animais, plantas e outros.

P4. História dos antigos, historia dos comunidade.

P6. Trabalho com os temas se trata povos indígenas de saúde.

Se a aula de PB serve para favorecer a interação dos Apalai com as sociedades externas, a aula de LI, no entendimento de seus professores, é utilizada como instrumento capaz de favorecer o fortalecimento interno da cultura e da língua Apalai; isso seria a função das aulas de LI. Nesse contexto, os textos oral e escrito, do ponto de vista metodológico, são adotados como recursos disponíveis nas aulas para a transmissão de conhecimentos sobre as histórias do povo, sobre a vida dos animais e das plantas, sobre questões de saúde indígena. Para além dos textos oral e escrito, as respostas transcritas apontam para o uso de brincadeiras, de atividades de desenho, de produção de cartazes. Esses recursos metodológicos demonstram a aproximação da aula de língua com diferentes formas de linguagens (não verbais), algo bastante saudável num contexto de aprendizado em que a abstração não é traço predominante. Resta-nos saber

ISBN 978-85-64124-60-8

(futuramente) se tais práticas têm adotado caminhos próprios que respeitem as especificidades da própria língua, ou se têm se constituído a partir de modelos baseados no ensino de PB.

Ao considerarmos a função das aulas de LI, vemos a necessidade de que tais aulas demonstram uma língua viva, capaz de exprimir as necessidades comunicativas de seus usuários. O professor deve estar atento, portanto, de modo que a nomenclatura gramatical não seja o ponto de partida ou de chegada. Isso implica pensar ainda aulas pautadas na diversidade de textos orais e escritos. Assim, não é suficiente tratar do texto que relata os conhecimentos sobre as histórias do povo, sobre a vida dos animais e das plantas, sobre questões de saúde indígena. O professor deve ampliar essa lista, deve ancorar suas práticas na concepção de que a língua Apalai não se reduz ao tipo textual descritivo ou narrativo, de modo que sejam incluídos diversos gêneros textuais, tais como procedurais, normativos, instrutivos, descritivos, etc. Deve lembrar, sempre, que Apalai é uma língua e que PB é outra; possuidoras, portanto, de estrutura e dinâmicas próprias; ações de ensinar e de aprender igualmente próprias. Ao assim fazer, o professor de Apalai, desde as primeiras séries do Ensino Fundamental, permitirá a seu aluno deparar-se com a riqueza expressa em sua língua, ao mesmo tempo em que o convence da importância desta língua na escola como matéria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cenário que nós apresentamos aqui é ainda inicial, mas cumpre um papel relevante no contexto da Universidade Brasileira no sentido de que chama a atenção para o interior da sala de aula da escola indígena no que diz respeito ao ensino de línguas. Esse é um tema pouco discutido e que prescinde qualquer outro trabalho de cunho teórico/experimental, por exemplo.

A partir da análise dos dados, pudemos observar que, embora os argumentos para as aulas de PB (contato) e de LI (valorização e fortalecimento) se distingam entre si, práticas docentes ainda são compartilhadas nas duas aulas. Esse fato nos chama a atenção para um ponto que merece atenção: a formação docente que permita ao professor que atuará no ensino de línguas na sala de aula indígena compreender que a aula de PB tem características distintas da aula de LI, já que língua adicional e língua materna, respectivamente; consequentemente, as ações de ensinar uma língua ou outra devem seguir caminhos metodológicos próprios. Essa compreensão favorecerá aulas mais significativas e contextualizadas, ao mesmo tempo em que contribui para a construção de uma escola mais próxima dos anseios das populações indígenas expressos na extensa lista da legislação brasileira apresentada no início deste artigo. Se a escola indígena verdadeiramente se quer específica e diferenciada, deve entender que a atuação docente tem papel primordial.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas** (RCNEI). Brasília: MEC/SEF, 1998.

_____. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Brasília: Congresso Nacional, 1996.

_____. **Constituição Federal**. Diário Oficial da União, 1988.

ISBN 978-85-64124-60-8

_____. **Estatuto do índio**. Brasília: Funai, 1973.

FREIRE, J. V. F. F. **Da assimilação à conquista do direito à diferença: educação escolar indígena no brasil**. Brasília, 2013. Monografia (Graduação em Antropologia). Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília

GOMES, A. A. S. **O ensino (argumentativo) de PLA nas escolas indígenas do estado do Amapá e Norte do Pará**. In: FERREIRA, R. V; AMADO, R. de S; CHRISTINO, B. P. (Orgs.). Português Indígena: novas reflexões. 146ed: LINCOM, 2014, p. 72-92.

_____. **Educação escolar indígena e educação escolar não indígena: ponto de convergência**, o PB. Revista Brasileira de Línguas Indígenas. Editora da UNIFAP, v. 1. n. 1, 2018.

KAHN, Marina; FRANCHETTO, Bruna. **Educação indígena no Brasil: conquistas e desafios.** Em Aberto. Brasília, 1994.

ISBN 978-85-64124-60-8

PALAVRAS, EXPRESSÕES E CONTEXTOS QUE REFORÇAM A HOMOFOBIA NOS INSTITUTOS FEDERAIS DO ENTORNO DO DF: UMA ANÁLISE SOCIOLINGUÍSTICA[213]

Pedro Henry Lima GUIMARÃES[214] (PIBIC-EM/CNPq/IFG)
E-mail: henry.plg48@gmail.com
Ana Elizabete Barreira MACHADO[215] (IFG)
E-mail: anabarreiramachado@gmail.com

RESUMO

Ao longo da história da humanidade muitas pessoas sofrem diversas formas de preconceito, por terem alguma característica diferente daquilo que é considerado padrão em determinada sociedade. No Brasil, que é um país de cultura heteronormativa, ou seja, o que é considerado padrão são as relações interpessoais heterossexuais. Aqui a comunidade de pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros (LGBT) sofrem com LGBTfobia diariamente. No nosso trabalho, de forma inicial, consideramos que LGBTfobia é repulsa contra pessoas LGBT. Com nossa pesquisa quisemos observar as denominações, termos e expressões pejorativas, que são agressões verbais, sendo utilizadas para inferiorizar as pessoas LGBT. Para realizar nosso projeto partimos da Sociolinguística, que é a ciência que "estuda a língua em uso no seio das comunidades de fala, voltando a atenção para um tipo de investigação que correlaciona aspectos linguísticos e sociais. Esta ciência se faz presente num espaço interdisciplinar, na fronteira entre língua e sociedade." (MOLLICA; BRAGA, 2012, p. 9). A Sociolinguística, por fazer a relação entre aspectos sociais e linguísticos, nos ajudará a compreender como a LGBTfobia é reforçada pela língua. O desenvolvimento da pesquisa que aconteceu por metodologias colaborativas com os participantes da pesquisa, através de rodas de conversa, entrevistas e questionários, para verificar os termos que reforçam a LGBTfobia, e como isso se caracteriza nas reações psicológicas da pessoa que sofre LGBTfobia, discutindo os contextos em que essas palavras são usadas.

PALAVRAS CHAVE: *LGBTFOBIA, INSTITUTOS FEDERAIS, LGBT, PRECONCEITO LINGUÍSTICO, SOCIOLINGUÍSTICA.*

INTRODUÇÃO

Sempre observamos que crianças, adolescentes e adultos sofrem com um mal que a sociedade ainda causa: a homofobia, que, de acordo com o Relatório Sobre Violência Homofóbica no Brasil ano de 2012 (BRASIL, 2013), "entende-se homofobia como um preconceito ou discriminação (e demais violências daí decorrentes) contra pessoas em função

213 APÓS A CONCLUSÃO DA PESQUISA ENTENDEMOS QUE UM MELHOR TÍTULO SERIA: "PALAVRAS, EXPRESSÕES E CONTEXTOS QUE REFORÇAM A LGBTFOBIA CONTRA ESTUDANTES DOS INSTITUTOS FEDERAIS DO ENTORNO DO DF: UMA ANÁLISE SOCIOLINGUÍSTICA.", ENTRETANTO POR TERMOS NOS INSCRITO NO CONGRESSO COM ESTE TÍTULO O MANTEMOS PARA A PUBLICAÇÃO.

214 APÓS A CONCLUSÃO DA PESQUISA ENTENDEMOS QUE UM MELHOR TÍTULO SERIA: "PALAVRAS, EXPRESSÕES E CONTEXTOS QUE REFORÇAM A LGBTFOBIA CONTRA ESTUDANTES DOS INSTITUTOS FEDERAIS DO ENTORNO DO DF: UMA ANÁLISE SOCIOLINGUÍSTICA.", ENTRETANTO POR TERMOS NOS INSCRITO NO CONGRESSO COM ESTE TÍTULO O MANTEMOS PARA A PUBLICAÇÃO.

215 PROFESSORA DO INSTITUTO FEDERAL DE GOIÁS CAMPUS VALPARAÍSO, ORIENTADORA DESTA PESQUISA.

ISBN 978-85-64124-60-8

de sua orientação sexual e/ou identidade de gênero presumidas." (p. 10). O termo *heteronormativo* é assim definido no mesmo Relatório:

> Termo usado para descrever a norma naturalizada por práticas sociais, políticas ou crenças que inferem que a heterossexualidade seria a única orientação sexual normal. Assim, sexo biológico, identidade de gênero e papel social de gênero deveriam enquadrar qualquer pessoa dentro de roteiros integralmente masculinos ou femininos. (BRASIL, 2013, p. 9)

Para muitos, a sexualidade fora desse padrão ainda é um problema, para estes não se deve falar nem demonstrar qualquer ação que transmita afeto por alguém do mesmo sexo, ou ação que não se identificaria com seu gênero biológico. E este artigo discutirá os efeitos desta forma de pensar através de uma análise sociolinguística.

A homofobia é um ódio expressado por alguém contra a pessoa homossexual, (no dicionário encontramos a seguinte definição: "adj. que sente atração sexual e/ou mantém relação amorosa e/ou sexual com indivíduo do mesmo sexo" (HOUAISS, 2012, p. 1033)). Para o nosso trabalho relacionaremos a homofobia não só a homossexuais, mas a todos os grupos que não se "adequam" à heteronormatividade: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais (LGBT). Logo, em nosso trabalho optamos por utilizar o termo LGBTfobia, para não fazer o apagamento das outras diversidades que sofrem com essa forma preconceito em nossa sociedade.

Numa sociedade que se diz democrática, como a nossa, que tem a liberdade como meta, pessoas LGBT deveriam se sentir aceitas e confortáveis com sua liberdade nesse espaço social. Entretanto, muitos e muitas ainda sofrem de diversas maneiras por ações LGBTfóbicas, especialmente através de expressões linguísticas. A maneira que essa repulsa é expressada, e que acontece com bastante frequência, é o uso de palavras e expressões pejorativas que inferiorizam a orientação sexual e a identidade de gênero dessas pessoas, levando a situações de violência, devido às agressões verbais.

As situações de desconforto dessa população acontecem por causa das discriminações que, conforme o Relatório de Violência Homofóbica no Brasil, ano de 2012,

> Discriminações são violências cometidas contra indivíduos por motivos diversos, possuem um forte componente de violência simbólica, e podem ser exercidas também pelo poder das palavras que negam, oprimem ou destroem psicologicamente o outro. Nesse sentido, é notável o poder do preconceito sofrido, que infere não apenas na conformação das identidades individuais, mas também no delineamento de possibilidades de existência e trajetória de vida da população LGBT na sociedade brasileira. (2013, p. 11)

Cada palavra, cada denominação pejorativa dirigida às pessoas LGBT, demonstra os pensamentos de raiva, ódio e desprezo das pessoas que expressam seu preconceito. Em consequência, pode ocorrer incitação de repúdio às pessoas LGBT em outras partes da sociedade. Essas ocorrências contribuem para a manutenção da imposição do padrão heteronormativo.

A sociolinguística é a ciência que "estuda a comunidade social em seu aspecto linguístico" (CALVET, 2002), assim sendo, esta pesquisa se justifica na medida que necessitamos observar e analisar as consequências que a língua, através de expressões, palavras e contextos que reforçam a LGBTfobia, possa trazer à vida social das pessoas LGBT.

ISBN 978-85-64124-60-8

A pesquisa abordou como a língua influencia a LGBTfobia, levando em consideração que a maior parte da população LGBT sofre o preconceito, e que este é propagado por grupos sociais que estão no topo da hierarquização social. A intolerância contra a diversidade está presente o tempo todo na sociedade brasileira. Necessitamos fazer esta análise, porque essas situações podem acabar interferindo nas vidas acadêmicas e pessoais dos e das LGBT.

O objetivo da nossa pesquisa foi demonstrar, por meio de uma análise sociolinguística, a utilização de palavras, expressões e contextos que reforçam a LGBTfobia e como isso pode ou não desenvolver problemas que dificultam a vida de quem sofre esse preconceito.

Nosso artigo tem como um dos objetivos secundários auxiliar no desenvolvimento social, pois poderá ajudar na compreensão, e possível diminuição, de um preconceito, uma discriminação. Estes são considerados graves por diversos documentos, desde a Declaração Universal dos Direitos Humanos (artigos II e VII), a Constituição Federal de 1988 (preâmbulo, art.3 inciso IV, art. 4 inciso II), a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1996 (art.2, art.3 inciso I, IV), até as mais variadas legislações educacionais brasileiras que tratam das diversidades. Neste sentido esta pesquisa poderá ser usada para contribuir com uma formação educacional mais democrática e participativa. Para a Sociolinguística esta é uma pesquisa inovadora pelo tema em relação ao espaço em que foi realizada, e contribuirá para o maior desenvolvimento dessa ciência nesse tema e dos saberes científicos sobre essa região e localidades específicas.

Analisamos e discutimos os contextos e palavras pejorativas, que são utilizados de forma normal no cotidiano de nossa sociedade. Assim, para executarmos nosso trabalho, escolhemos como grupo para contribuir na construção da pesquisa os/as alunos/as LGBT dos Institutos Federais de Goiás (IFG), na região do entorno do Distrito Federal (DF), pois como são estudantes de uma rede pública federal, entendemos que compreenderão a importância e necessidade desta pesquisa, para demonstrar à sociedade se a língua pode reforçar situações de LGBTfobia e o quê isso pode acarretar na vida de um/a estudante.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A Sociolinguística pode analisar as mais diferentes situações que envolvem língua e sociedade; todos os aspectos falados, escritos, performados e interpretados que servem para a comunicação podem ser entendidos como linguagem. Já a língua, sistema específico de comunicação utilizada por um determinado grupo social, foi e continua sendo construída na sociedade por este mesmo grupo.

Como existem diversos grupos sociais, predomina-se na sociedade a variação linguística. Quando na sociedade há uma hierarquização de um grupo sobre outros, esse coloca uma norma padrão para ser seguida, assim auxiliando na formação do preconceito linguístico.

> [...] A sociolingüística considera em especial como objeto de estudo exatamente a variação, entendendo-a como um princípio geral e universal, passível de ser descrita e analisada cientificamente. Ela parte do pressuposto de que as alternâncias de uso são influenciadas por fatores estruturais e sociais. [...] (MOLLICA, 2004, p.10)

A diversidade de grupos sociais é a variação de povos e culturas que foram se misturando ao longo dos tempos. Podemos afirmar que existem grupos que se destacaram

ISBN 978-85-64124-60-8

através da repressão, tornando-se o grupo aceito pela sociedade, logo existindo uma padronização, que hoje se encontra na heteronormatividade. Grupos que não se adequam dentro deste padrão em uma sociedade heteronormativa, não são aceitos e sofrem preconceito, pois o grupo padrão não aceita a diversidade.

A língua faz a mediação de todas as relações sociais e, com a existência do preconceito dentro da sociedade, utiliza-se a língua como ferramenta de propagar a discriminação de um grupo para outro.

O resultado da existência de uma *norma padrão* sobre orientação sexual e identidade de gênero, ocasiona a origem da LGBTfobia, pois as pessoas LGBT (com afeições e identidades distintas do tradicional), devido ao fato de não estarem inseridas nas normas sociais que foram impostas, sofrem com discursos e ações opressores que servem para implementar valores "tradicionais", ou seja, valores héteros e cisgêneros.

O termo *LGBTfobia*, surgiu da sigla Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros que associadas ao sufixo *fobia*, remete a ideia de medo ou aversão por algo ou alguém, esse termo abarca a existência da *lesbofobia*, *homofobia*, *bifobia* e *transfobia*. Isso é um preconceito existente na sociedade relacionado a pessoas que possuem a orientação sexual e identidade de gênero fora do padrão heteronormativo. O *Relatório de Violência Homofóbica no Brasil, ano de 2012* explica que

> O termo homofobia é constantemente problematizado em decorrência de sua possível homogeneização sobre a diversidade de sujeitos que pretende abarcar, invisibilizando violências e discriminações cometidas contra lésbicas e transgêneros (travestis e transexuais). Nesse sentido, optam por nominá-las especificamente como lesbofobia (sobre as quais recaem também o machismo e o sexismo) e transfobia (sobre as quais recai o preconceito relativo ao inominável que não se encaixa em uma estrutura dual naturalizante e acachapante). (2013, p. 10)

A *lesbofobia* é um preconceito gerado a partir de pessoas que não respeitam e não aceitam o relacionamento de mulheres que mantém um contato afetivo. As mulheres lésbicas não sofrem só com a lesbofobia, mas também com o machismo, misoginia e a objetificação, a que é o tratamento à mulher como objeto na sociedade.

A sociedade possui uma relação de extrema hipocrisia em relação as homossexualidades (masculinas e femininas), porque diante da sexualização da mulher, a relação de duas mulheres é vista como forma de dar prazer para muitos homens heterossexuais, e quando dois homens demostram afeto, é visto como algo que ataca a família tradicional brasileira.

A *homofobia* também sendo um preconceito, é um ato que sofre extrema influência do machismo. Entende-se que, para os padrões da heteronormatividade, o papel do homem na sociedade é ser um dominador, sempre expressando sua virilidade e seus feitos brutos, logo o fato de homens demostrarem afetos por seus parceiros é algo questionável, pois não está adequado a imagem do “homem” em nossa sociedade. Assim, como diz o *Relatório de Violência Homofóbica no Brasil, ano de 2012*:

> A homofobia possui um caráter multifacetado, que abrange muito mais do que as violências tipificadas pelo código penal. Ela não se reduz à rejeição irracional ou ódio em relação aos homossexuais, pois também é uma manifestação arbitrária que qualifica o outro como contrário, inferior ou anormal. Devido à

ISBN 978-85-64124-60-8

> sua diferença, esse outro é alijado de sua humanidade, dignidade e personalidade. (BRASIL, 2013, p. 11)

Bifobia é ocasionada pela incompreensão, assim como qualquer outra fobia, relacionada a orientação sexual de pessoas que possuem atração afetiva por mais de um gênero, podendo ser dois, ou mais gêneros. São mais reconhecidas por se relacionarem com homens e mulheres. O preconceito vem do fato da sociedade não aceitar a existência da possibilidade de alguém poder se relacionar com pessoas de diversos gêneros.

Dentro dos parâmetros para a bissexualidade temos a presença de um termo conhecido como "guarda-chuva bissexual" que engloba outras sexualidades como a *panssexualidade* e a *polissexualidade*, entram no "guarda-chuva bissexual", este uso pode ser interpretado como uma forma de apagamento dessas sexualidades, porém para ter um melhor desenvolvimento textual na pesquisa, levamos em consideração que essas sexualidades estão englobadas no termo bissexualidade. Um fator importante que devemos saber sobre a bissexualidade, é que homens bissexuais são vistos de forma geral, também como "apenas gays", e mulheres bissexuais são vistas como "indecisas".

Travestis e Transexuais vivenciam a realidade de ódio do preconceito, que é a *transfobia*. A sociedade não compreende e não aceita pessoas se identificando com outro gênero ou fazendo mudanças de sexo através de cirurgias. A diversidade de pessoas que possuem culturas e pensamentos diferentes em nossa sociedade, não desfaz a hierarquização da heteronormatividade que cresceu ao longo do tempo, essa é um dos primeiros fatores de manutenção da LGBTfobia.

Todo este processo de construção do preconceito relacionado a orientação sexual e identidade de gênero é composto e mantido pela padronização que cresceu culturalmente, sendo imposta por um grupo heteronormativo. As ações preconceituosas são propagadas através da fala e escrita, que são usados para a disseminação do ódio. Essas palavras, expressões e contextos, que o agressor cria, e que geram o preconceito são as questões que são apresentadas neste artigo.

A Sociolinguística, como todas as ciências, deve ser utilizada para buscar meios de conscientização e educação para a sociedade, diante do mau uso das palavras que trazem consigo o preconceito. Ao entendermos cada palavra e expressão que foram utilizadas para agredir verbalmente e psicologicamente uma pessoa, poderemos analisar a formação do contexto social e averiguar se estas ações causam transtorno ou não, no que se refere a utilização da linguagem. Cada palavra surgiu devido à uma determinada situação: a formação das palavras pejorativas que possuem cunho LGBTfóbico se construiu diante da manutenção uma linguagem padrão. Pode-se entender e auxiliar na compreensão dos estudos do uso destas palavras através da Sociolinguística.

METODOLOGIA

Para participar da pesquisa contactamos pessoas que se identificam com a comunidade LGBT nos Institutos Federais de Goiás que estão no entorno do Distrito Federal (DF). Convidamos os/as alunos/as LGBT dos Institutos Federais de Goiás, dos campus de Luziânia, Valparaíso e Águas Lindas. Após a aprovação no Comitê de Ética, fizemos uma apresentação sobre o projeto, pedimos os Termos de Consentimento e Assentimento para que os mesmos possam fazer parte do estudo através de autorizações, só participaram da pesquisa aqueles, que menores de 18 anos, apresentaram a autorização dos pais ou responsáveis, houve participantes maiores de 18 anos de idade.

ISBN 978-85-64124-60-8

Os métodos que utilizamos para coletar os dados da pesquisa foram questionários, roda de conversa e entrevistas. A análise da pesquisa foi interpretativa, pois com a finalidade do projeto, nos ajudou a buscar a razão do problema em si. Com uma abordagem qualitativa, que está preocupada com a compreensão do contexto do fenômeno estudado (OLIVEIRA, 2011). Essa é também descritiva, pois também buscamos descrever, estabelecendo relações entre as questões propostas (SANDÍN ESTEBAN, 2010).

Transcrevemos as entrevistas e rodas de conversas e identificamos os fatos que causaram o desenvolvimento dos problemas, baseado na teoria estudada, para entender a formação dos contextos pejorativos. Observamos quais palavras e contextos foram mais repetidos para fazer a análise proposta. Assim, com as fontes de dados, e a triangulação dos mesmos junto aos questionários (MOREIRA; CALEFFE, 2008), entendemos que estes métodos nos proporcionaram o alcance dos resultados dos objetivos propostos desta nesta pesquisa.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Em nossa pesquisa tivemos onze participantes que se identificaram LGBT, respondendo ao questionário sobre sua orientação sexual e identidade de gênero, sendo todos divergentes da heteronormatividade, como mostra a imagem do gráfico 1.

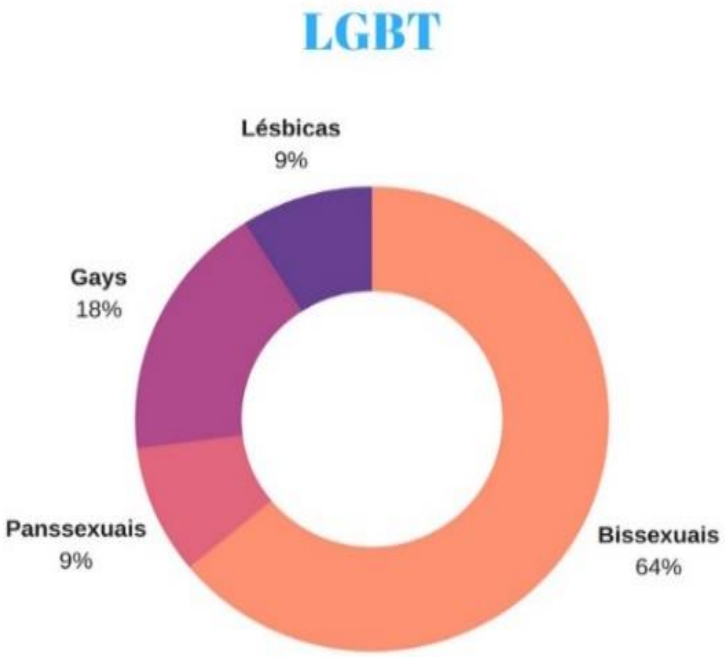


GRÁFICO 1: Representação da porcentagem dos alunos LGBTQ dos Institutos Federais

Observamos a diversidade dos campi dos Institutos Federais, Valparaíso, Luziânia e Águas Lindas, mas nem todos os alunos LGBT puderam participar da pesquisa, pois tivemos dificuldades em obter as autorizações dos pais ou responsáveis, no caso de menores de 18 anos idade, houve sua interrupção no processo para participar da pesquisa, porém não deixamos de

ISBN 978-85-64124-60-8

lado, a existência destes alunos. Como observamos no gráfico, não houve a participação de alunos transexuais e travestis.

Durante o projeto, observamos que, alguns participantes da pesquisa, nos questionários, não responderam à questão que perguntava se já haviam sofrido algum caso de LGBTfobia, logo concluímos que não se sentiam confortáveis em relatar situações LGBTfóbicas ocorridas com eles/elas.

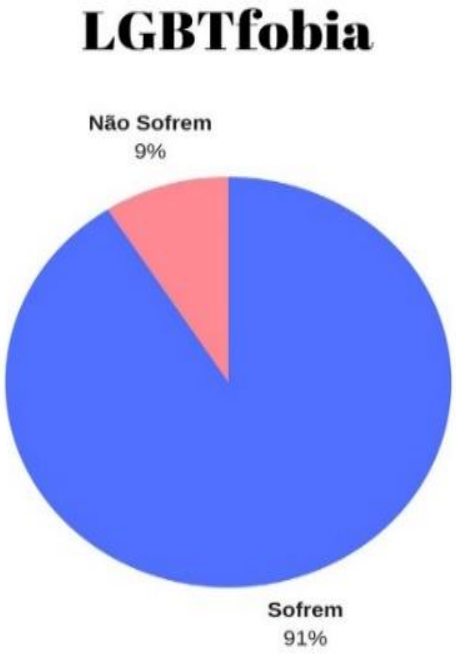


GRÁFICO 2: Demonstração da porcentagem dos alunos que sofrem/sofrerão ou não LGBTfobia.

Os dados avaliados no segundo gráfico foram dos questionários que entregamos para os participantes da pesquisa, porém nas rodas de conversa todos os participantes afirmaram que já tinham sofrido ou continuam sofrendo LGBTfobia. No total foram feitas três entrevistas individuais, e uma roda de conversa com os/as outros/as participantes para a coleta dos dados.

CONTEXTOS QUE REFORÇAM A LGBTFOBIA ATRAVÉS DO MACHISMO E DA RELIGIÃO E NA ESCOLA

Através das rodas de conversas feitas com os participantes da pesquisa, podemos apresentar um dos fatores que mais influenciam nas situações LGBTfóbicas: o machismo. A heteronormatividade por ser a norma padrão em nossa sociedade, auxilia no processo do preconceito contra pessoas LGBT e essa mesma heteronormatividade, de acordo com nossos participantes está ligada diretamente ao machismo no Brasil.

Os participantes da pesquisa são alunos/as de instituições públicas, e possuem uma vasta quantidade de matérias, sendo uma delas a Educação Física. Sendo assim, alguns/mas comentaram sobre como é o processo de se inserirem em um lugar que acontece a presença do machismo, que é a quadra de esportes escolar. Participantes homens gays e bissexuais relataram situações como: “Você parece gay, não pode jogar futebol, vai jogar queimada com

ISBN 978-85-64124-60-8

as meninas", "Você vai jogar que nem homem ou vai jogar que nem uma bichinha?", "Não vai jogar basquete porque você é uma menininha", "Vira homem". Estas frases foram ditas por pessoas que possuem uma realidade com um padrão de vida heteronormativo, no qual se recusam a aceitar a existência da diversidade.

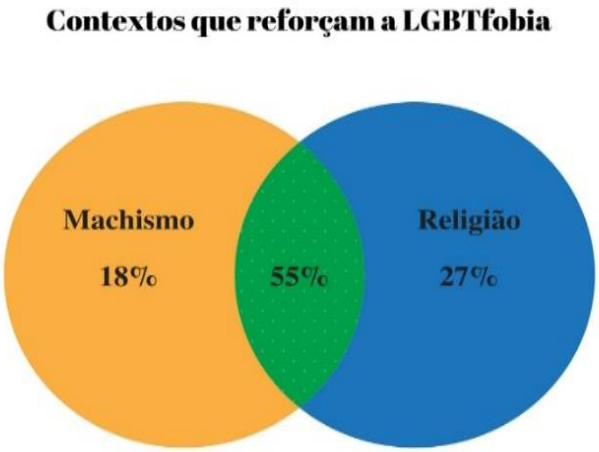


GRÁFICO 3: Representação das porcentagens de alunos LGBT que afirmaram na roda de conversa o que reforçou mais a LGBTfobia

Participantes mulheres bissexuais relataram as situações que sofreram, sendo elas: "Macho-fêmea, se você fosse homem jogava melhor", "Só tá com mulher porque não me pegou ainda", "Tá virando macho agora pra ficar querendo jogar futebol" frases carregadas de machismo que possuem valores LGBTfóbicos.

A maioria dos comentários que os participantes nos relataram, observamos que aconteceram em algum espaço escolar (relataram vivências não só no IFG, mas também em escolas anteriores, de Ensino Fundamental), assim percebemos que o contexto escolar foi e continua sendo um lugar onde se encontra bastante preconceito, como o *Relatório de Violência Homofóbica no Brasil, ano de* 2012 diz:

> Violências contra a população LGBT estão presentes nas diversas esferas de convívio social e constituição de identidades dos indivíduos. Suas ramificações se fazem notar no universo familiar, nas escolas, nos ambientes de trabalho, nas forças armadas, na justiça, na polícia, em diversas esferas do poder público. (2013, p. 11)

O fato de que a LGBTfobia está dentro dos espaços escolares é uma realidade que precisa ser mudada, como relatou um participante homossexual "É uma coisa bem complicada ser LGBT no meio do esporte e principalmente na escola", isso demonstra que quando na convivência a pessoa LGBT sofre discriminações em um espaço escolar, pode prejudicar em sua formação acadêmica e cidadã, podendo até resultar em problemas psicológicos, pois alguns chegaram a relatar que já deixaram das atividades esportivas por essas razões.

O machismo sendo auxiliador do processo LGBTfóbico, é uma questão importantíssima a ser debatida por ambos os lados, o dos homens gays e bissexuais afeminados, e o das mulheres

ISBN 978-85-64124-60-8

lésbicas e bissexuais, que sofrem com a presença de homens que acreditam que são superiores às mulheres.

Outro fator que percebemos que pode ser utilizado para a propagação da LGBTfobia, é a utilização das doutrinas religiosas. Muitas crianças, jovens e até adultos são colocados pela família, na maioria das vezes para seguirem doutrinas religiosas e se livrarem do "mal", se referindo à identidade de gênero e/ou à orientação sexual, segundo alguns/mas alunos/as entrevistados/as que participaram das religiões das famílias. Uma das participantes relatou a seguinte ocorrência com uma vizinha religiosa falando sobre sua homossexualidade: "e ela falou que pessoas como eu não iriam nem passar no purgatório, ia de tobogã pro inferno eu contei isso pra minha mãe e ela ficou um pouco chateada".

Para alguns religiosos, a relação de ser gay, lésbica, bissexual ou transgênero, está associada diretamente ao "capeta", segundo relatos dos participantes. Essa vivência, dos/as que passaram ou continuam passando por estas situações desconfortáveis, apenas os afasta e dificulta mais a relação com suas famílias. Como no seguinte relato de outra participante: "como eu te falei, a minha avó... de falar que prefere ter filho bandido a ter filhos gays, a minha família é muito conservadora também é a maioria é... tem muita... são religiosos e tals...".

Muitos LGBT possuem medo de se assumirem para seus amigos e familiares, e esse medo está relacionado a como as pessoas à sua volta iriam reagir. Ainda que bastasse ter apoio de algum destes grupos (amigos ou família) pessoas LGBT são alvos de preconceito, então as mesmas ainda possuem o medo de sofrerem opressão da própria sociedade, que continua a ser preconceituosa lutando contra as diversidades, extinguindo qualquer forma contrária ao seu padrão de hétero, cis e branco.

PALAVRAS PEJORATIVAS

Palavras pejorativos são palavras que trazem um sentimento de repúdio, ódio ou ironia diante da situação que ela está sendo abordada, muitas pessoas utilizam destes termos pejorativos para agredirem verbalmente o público LGBT. As palavras mais recorrentes que carregavam um sentimento desagradável foram:

"Viadinho": palavra pejorativa direcionada a um participante gay, enquanto ele caminhava na rua e passada pela frente de um campo de futebol, e os meninos que estavam lá o gritaram assim. Uma situação de desconforto e humilhação, pois como conta nosso participante "Teve um tempo que eu dava a volta na rua de baixo pra não passar por eles, porque eles mexiam muito comigo e eu ficava muito triste".

"Bichinha": palavra pejorativa utilizada durante uma partida de vôlei para ofender um homem bissexual. Conta o participante que seu amigo foi colocado em uma situação de constrangimento, raiva e tristeza, devido ao fato de durante a partida de vôlei, gritaram "Ah, você vai continuar jogando que nem uma bichinha ou vai jogar igual homem mesmo?"

"Menininha", "mariquinha": compõem-se com estruturas agregadas do machismo, se refere a comparação do jeito afeminado de homens gays ou bissexuais, os colocando como menina na situação, dando a entender que o homem estaria acima da mulher.

"Menina-macho", "macho-fêmea", "machão": são palavras pejorativas que são direcionadas às mulheres lésbicas ou bissexuais, com as quais as pessoas héteros (na maioria das vezes) utilizam a sexualidade de mulheres lésbicas e bissexuais, como forma de compará-las a homens. Uma participante relata sobre quando tentava jogar futebol, que ela era rotulada com estas palavras pejorativas para que se sentisse ofendida.

ISBN 978-85-64124-60-8

Outra observação que fazemos é que quando a referência é ao feminino se utiliza diminutivo, quando é ao masculino pode-se utilizar o aumentativo, consideramos que é outra forma de inferiorizar as mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos dados nos permitiu ter uma visão ampla sobre como o preconceito flui através da língua, desde os contextos e expressões que reforçaram a LGBTfobia, até as palavras pejorativas de cunho LGBTfóbico. Todas as pessoas que puderem se comunicar com outra, podem praticar a LGBTfobia através da língua, este fato acontece dependendo de como ela a usa.

Percebemos que os contextos que mais influenciam a LGBTfobia foram a existência do machismo e alguns dogmas religiosos, e o contexto escolar, juntamente com as palavras que eram empregadas em situações para demostrar uma superioridade, ou fazer chacota com o público LGBT.

Enquanto as/os participantes nos contavam suas histórias, percebemos que todas/os demostraram sentimentos fortes enquanto tratavam sobre o assunto, ao relatar os contextos dos ocorridos, observamos a insegurança da parte de alguns, para tratar sobre o processo de se assumir para a família.

Ao final da pesquisa, podemos concluir que a língua reforça a LGBTfobia, através das palavras e contextos de uma sociedade que está embasada na padronização da heteronormatividade, e a partir da qual haverá ataques às sexualidades e/ou identidade de gênero divergentes da norma padrão. Entretanto, a língua mesmo sendo uma ferramenta auxiliadora do preconceito direcionado aos LGBT, pode também ser utilizada para a diminuição do mesmo, através de conscientizações e palestras nas escolas e em todos os locais públicos, e diálogos com as pessoas, para que possam fazer a sociedade compreender que devemos lutar contra a LGBTfobia que ainda é forte em nossa cultura.

REFERÊNCIAS

BRASIL**. Relatório sobre Violência Homofóbica no Brasil**, ano de 2012. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, 2013.

CALVET, Louis-Jean. **Sociolinguística – uma introdução crítica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

MOLLICA, Maria Cecilia; BRAGA, Maria Luiza (orgs.). **Introdução à sociolinguística – o tratamento da variação**. 4ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

MOREIRA, H.; CALEFFE, L. G. **Coleta e análise de dados qualitativos: a entrevista**. In: _____. Metodologia científica para o professor pesquisador. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

OLIVEIRA, Maxwell Ferreira de. **Metodologia científica: um manual para realização de pesquisas em administração**. Catalão: UFG, 2011. Disponível em:

ISBN 978-85-64124-60-8

<https://adm.catalao.ufg.br/up/567/o/Manual_de_metodologia_cientifica_Prof_Maxwell.pdf>. Acessado em 16/04/2017.

SANDÍN ESTEBAN, M. P. **Bases conceituais da pesquisa qualitativa**. Pesquisa qualitativa em educação: fundamentos e tradições. Porto Alegre: AMGH, 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

PRECONCEITO LINGUÍSTICO E ESCOLARIDADE: ANÁLISE SOCIOLINGUÍSTICA DAS VARIEDADES NORDESTINAS NO IFG VALPARAÍSO

Laura Beatriz Lima de SOUSA*[216][217]*(PIBIC-EM/CNPq/IFG)
E-mail: laurabeatrizsousa2@gmail.com
Ana Elizabete BARREIRA*[218] *MACHADO (IFG)
E-mail: anabarreiramachado@gmail.com

RESUMO

Este é um trabalho de Sociolinguística, definida como a ciência que estuda "a comunidade social em seu aspecto linguístico" (CALVET, 2002, p. 147), especificamente, direcionaremos o nosso foco no preconceito que falantes de determinadas variedades podem sofrer exatamente por suas características linguísticas, fazendo uma correlação com a sua escolaridade, que é uma variável social. As variedades linguísticas em questão são as nordestinas, que são faladas por migrantes que vivem no contexto da região Centro-Oeste do país, especificamente estudantes e servidores do Instituto Federal de Goiás Campus Valparaíso, que vivem na região do entorno sul do Distrito Federal (DF). O preconceito contra uma pessoa que tem uma variedade linguística diferente do que é considerado padrão, pode afetar diretamente esse indivíduo, acadêmica e socialmente (BAGNO, 2007, p. 9). Este trabalho visa descobrir se esse preconceito acontece, como acontece, suas causas e, caso aconteça, propor medidas que possam colaborar no combate dessa discriminação linguística, no contexto do Instituto Federal de Goiás Campus Valparaíso. Utilizamos como método de escuta dos/as participantes da pesquisa roda de conversa e questionário. Analisamos todas as informações coletadas e entendemos que se uma pessoa sofre preconceito linguístico isso pode alterar sua fala, costumes e vida, incluindo seus estudos.

PALAVRAS-CHAVE: *PRECONCEITO LINGUÍSTICO. VARIAÇÃO LINGUÍSTICA. VARIEDADES NORDESTINAS. INSTITUTOS FEDERAIS.*

INTRODUÇÃO

É empírico que a língua caracteriza o ser humano, isso fica claro a partir do momento em que paramos e raciocinamos sobre o mundo ao nosso redor, todos os nossos sentimentos, desejos e emoções são expressos através da língua. A capacidade de se comunicar e a racionalidade fez do ser humano um entre tantos, e isso o distingue de todos os outros animais, a definição do humano como ser racional vem a partir dos primeiros filósofos gregos. Heráclito, filósofo que popularizou o termo "*Logos"* para descrever a racionalidade, explica que, "*Logos"* reúne em si 4 significados, o de linguagem, razão, norma e idiossincrasia. Desde os primórdios era claro que a linguagem fez do humano um ser mais adaptado. Língua e ser humano estão

[216] Estudante do Ensino Médio do Instituto Federal de Goiás e bolsista no Programa de Iniciação Científica para o Ensino Médio da mesma instituição, com edital financiado pelo CNPq.
[217] Dedico este artigo a todas as minhas irmãs nordestinas, que a nossa luta seja sempre maior que o preconceito.
[218] Professora do Instituto Federal de Goiás Campus Valparaíso, orientadora desta pesquisa.

ISBN 978-85-64124-60-8

ligados, e coexistem de maneira inquestionável. Todas as relações sociais são mediadas pela língua, tudo toma forma a partir dela.

A sociedade influencia a língua? Ou a língua influencia a sociedade? Como já dito antes, ser humano e língua coexistem, por isso a sociedade e a língua possuem uma relação de dependência simultânea, para se ter a língua é necessário se ter um grupo de indivíduos falantes, e para construir uma sociedade e sua cultura é necessário moldar sentidos, construir significados e isso se dá pela língua, as relações sociais são todas estabelecidas através da língua, caracterizando assim uma dependência entre língua e sociedade.

A Sociolinguística é uma das áreas da Linguística e estuda a língua em uso nas comunidades (MOLLICA, 2012), de maneira a correlacionar aspectos linguísticos aos sociais, a mesma autora também diz que uma das áreas interesse da Sociolinguística é a verificação de "status social positivo ou negativo" da variação linguística em questão. A língua é categorizada como: "um fato social, no sentido de que é um sistema convencional adquirido pelos indivíduos no convívio social, a língua se caracteriza por ser 'um produto social da faculdade da linguagem." (SAUSSURE, 1981).

Dentro deste sistema existem variações, que são um dos objetos de estudo da Sociolinguística. As variações são os processos e possibilidades de mudança em uma língua. Por exemplo, existe a língua portuguesa, o Português sofre variações, existe o Português da Angola e o Português do Brasil, isso é uma possibilidade de variação. As diferentes variações dos grupos falantes da língua denominamos variedade, temos o Português do Brasil e este pode ser falado diferente em cada região, por exemplo, na região Sul podem falar englobando traços da cultura e da história do local, assim como isto pode ocorrer no Norte, no Sudeste, no Nordeste e no Centro-Oeste e isto caracteriza uma possibilidade de variedade, ou seja, é um conjunto de variantes linguísticas de um determinado grupo (este grupo não necessariamente é marcado somente pela regionalidade, pode-se ter, por exemplo, variedades linguísticas por classe, gênero, etc.).

Como toda a pesquisa foi feita com a participação voluntária de estudantes e servidores/as nordestinos/nordestinas do IFG Valparaíso, que migraram do Nordeste para o Centro-Oeste, é de notável relevância contextualizar a migração que estes fizeram. A maioria veio para Brasília entre os anos 1972 a 1994, grande parte por motivos econômicos, em busca de emprego, ou então vindo com os pais para que estes trabalhassem em Brasília.

Entre 1950 e 1960 o Centro-Oeste, passou a receber diversos migrantes, pois a construção de Brasília acarretou na vinda de várias pessoas de diferentes partes do país para a nova capital, estes vinham em busca de emprego, a maior parte eram, nordestinos. De acordo o site Memorial da Democracia o censo do ano de 1957, os 256 primeiros migrantes procediam, na maioria, do Nordeste e do Norte do país.



Retirantes chegam para trabalhar na construção da nova capital, em janeiro de 1959. (Foto: Arquivo Público do DF).

ISBN 978-85-64124-60-8

Com a vinda de diversos migrantes de todo o país para Brasília um choque de culturas aconteceu, o que resultou no destaque dos/das nordestinos/nordestinas por suas variedades linguísticas, o que foi julgado como positivo ou negativo. De acordo com Reinaldo de Lima Reis Júnior, "A grande maioria dos sujeitos que participaram da construção de Brasília eram de origem agrária, desde a infância lidando na lavoura acompanhando os pais, apresentavam baixa ou quase nenhuma escolaridade." (REIS JR, 2008, p.11)

A maioria das pessoas que migraram para Brasília foram pessoas de baixa renda, pouca escolaridade, trabalhadores da construção civil, o que acarretou no julgamento não só da fala, mas também das suas características sociais, suas culturas e crenças. É a partir destas constatações que entramos em mais um dos temas principais deste artigo, o preconceito.

O dicionário Houaiss assim define: "Preconceito: sentimento hostil, assumido em consequência da generalização apressada de uma experiência pessoal ou imposta pelo meio; intolerância." (HOUAISS, 2009, pág. 1539).

O preconceito linguístico trata-se de um preconceito social que distingue classes e grupos a partir de suas marcas linguísticas, como por exemplo, a pressuposição de que indivíduos com variedades linguísticas nordestinas tenham a fala errada, ou que pessoas por suas diferentes maneiras de falar possuam pouca escolaridade. Muitas vezes a variedade é julgada erroneamente e a padronização e não aceitação das diferenças pode levar ao preconceito. O preconceito linguístico, segundo Marcos Bagno (2006) é um fato social arraigado no comportamento de muitas pessoas. Esse comportamento é muitas vezes inconsciente e ideologicamente assimilado nas relações sociais elitistas, machistas, racistas, homofóbicas e xenófobas de uma determinada sociedade.

O preconceito ocorre a partir da hierarquização das diferenças e da existência de um padrão entre as mesmas. Havendo um padrão pode ocorrer a não aceitação e não reconhecimento do grupo "superior" sobre o "inferior" de acordo com a hierarquização. Com a hierarquização das diferenças linguísticas, a língua padrão, na sua origem, é a língua do poder político, econômico e social, nesse sentido a língua é um instrumento das relações de poder. Associada à escrita e à gramática tradicional é constituída como única maneira correta de falar (PELINSON; SILVA; RIBEIRO, 2014). Já as variedades linguísticas de menor prestígio são consideradas inferiores ou até mesmo erradas.

Assim entendemos que, o preconceito linguístico pode afetar os indivíduos que os sofrem, já que a língua interfere e compõe diretamente a vida do ser humano. A partir do pressuposto de que língua e ser humano estão ligados entre si de forma incontestável, iniciamos essa pesquisa, julgando como de extrema importância analisar como os falantes se sentem (atitude sociolinguística), como estes observam ou não os impactos da língua em seus cotidianos e se isso vem influenciando em suas vidas sociais e acadêmicas, seja de maneira positiva ou negativa.

Como já dito antes, com a migração desses sujeitos e as diferenças culturais ao chegar em Brasília, alguns pressupostos foram estabelecidos sobre os nordestinos, como, por exemplo, o do Nordeste como uma região de extrema seca, pobreza, de pouca escolaridade, Albuquerque Júnior (2010) na conclusão de *A invenção do Nordeste e outras artes* demonstra que tanto a perspectiva da região como espaço da saudade quanto a que a interpreta como território da revolta, mesmo sendo aparentemente contraditórias, giram em torno da busca e do estabelecimento de identidades que ocultam mecanismos de dominação e de poder (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999 apud SILVEIRA, 2007). É de extrema importância saber se ocorreu ou ocorre o preconceito contra indivíduos nordestinos e seus descendentes, seja pela maneira de falar, ou pelos seus costumes.

Analisar o preconceito linguístico e debater suas construções sociais contribui para possíveis maneiras de desenvolver e ampliar os conhecimentos sobre este fenômeno social, já

ISBN 978-85-64124-60-8

que a língua se encontra em constantes transformações. Além de expandir os conhecimentos sobre o preconceito e o povo nordestino este projeto amplia a compreensão sobre acontecimentos no entorno de Brasília, e ajuda na amplificação de pesquisas sobre a região.

O objetivo principal deste trabalho de iniciação científica foi discutir o preconceito linguístico contra variedades sociolinguísticas nordestinas na comunidade escolar do IFG Valparaíso, fazendo uma correlação com o nível de escolaridade do/da falante e discutir quais interferências esse preconceito pode causar na vida acadêmica e social do falante. Para isto tivemos como objetivos secundários**:** discutir como o preconceito linguístico afeta na formação escolar e social de pessoas; debater quais concepções que podem gerar o preconceito linguístico; descrever parcialmente as variedades linguísticas que existem no contexto escolar do IFG Valparaíso; problematizar erro linguístico e variação linguística; entender como o preconceito linguístico pode atrapalhar a comunicação e desenvolvimento de atividades entre estudantes; analisar como o preconceito linguístico pode ser combatido; propor medidas para colaborar na diminuição desse preconceito; e contribuir com o avanço dos estudos sociolinguísticos na região de Valparaíso de Goiás.

Estamos conscientes que destes objetivos secundários nem todos foram alcançados e os entendemos como aberturas para pesquisas futuras.

REFERENCIAL TEÓRICO

A Sociolinguística estuda a língua em uso no seio das comunidades de fala, e faz correlações entre aspectos linguísticos e sociais (ALKMIM, 2012), um dos principais objetivos de estudo da Sociolinguística é a variação. Toda comunidade possui diferentes modos de falar, qualquer língua exibe sempre variações, e isso é denominado pela Sociolinguística como variedades linguísticas, as variáveis são tudo aquilo que pode variar, as formas linguísticas alternativas dentro deste sistema são conhecidas como variantes. (MOLLICA, 2012).

Segundo Tânia Alkmim (2012), língua e sociedade estão ligadas entre si de forma inegável, pois todo e qualquer ser humano possui a necessidade de expressar-se e uma das principais maneiras é pela língua, e é por meio desta que ele se posiciona e que a humanidade organiza sociedades. A língua é viva e mutável, acompanha os seus povos e as transformações que a sociedade sofre, ela é usada em quase todos os espaços sociais, tudo ocorre dentro da língua e pela língua, como, por exemplo, as leis que regem um país, a bênção de um padre em um casamento, a sociedade se constrói e toma sentido a partir da língua, a comunicação é de extrema importância, através dela nós promovemos a criação de significados e sentidos, nos comunicamos com as pessoas ao nosso redor o tempo inteiro, através deste sistema que nós criamos, que nos permite expressar nossos sentimentos, emoções e desejos. E é a partir deste pensamento que este estudo sociolinguístico visa entender como a língua interfere na vida social de um indivíduo e como a sociedade interfere no uso da língua deste mesmo indivíduo.

Ao fazer esta análise é necessário considerar o contexto social e construção histórica nos quais o indivíduo se encontra. Isto é necessário, pois todas as variedades linguísticas recebem status social, que pode ser positivo ou negativo, ou seja, toda língua apresenta características linguísticas mais prestigiadas que outras. Esta *avaliação sociolinguística* positiva ou negativa é construída socialmente, pois determinada variedade, por exemplo, é associada a determinado grupo de falantes, e a posição social deste grupo influenciará na classificação dos falantes que reproduzem esta característica linguística. Por exemplo, o caso do “r” retroflexo presente na fala dos designados caipiras, a pronúncia deste “r” por um falante qualquer pode associá-lo a imagem de alguém menos escolarizado por haver essa construção social da imagem do caipira.

ISBN 978-85-64124-60-8

O preconceito linguístico contra determinadas variedades ocorre a partir desta construção, isto gera a avaliação de onde o falante se encontraria na escala social. A avaliação positiva ou negativa destas variedades pode gerar o preconceito, pois a partir do momento em que há uma hierarquização das diferenças e um padrão, as categorizando como certas ou erradas, alguns indivíduos e grupos podem não aceitar ou não reconhecer as diferenças.

A partir da constatação que língua e sociedade estão ligadas (ALKMIM, 2012), nós analisamos como os falantes das variedades menos prestigiadas são vistos socialmente, como estes se sentem e se percebem alguma mudança na sua vida acadêmica e social decorrente do preconceito linguístico.

Desde a chegada dos mais variados migrantes no período de construção de Brasília se estabeleceram alguns pressupostos sobres os migrantes a partir das suas diferenças mais notáveis. O “sotaque” nordestino é até hoje associado a classe de trabalhadores/trabalhadoras que chegou na época da construção de Brasília, sendo a maioria destes trabalhadores da construção civil, com pouca escolaridade e pertencentes a uma camada econômica e social baixa. Com a generalização dessas características até hoje as variedades nordestinas são tidas como das variedades menos prestigiadas dentro da sociedade brasileira, sendo associadas, na maioria das vezes, a pessoas de pouca escolaridade.

METODOLOGIA

Para a realização da pesquisa nossa coleta de dados se desenvolveu a partir da execução de questionários e roda de conversa, que foi gravado em áudio, em um encontro coletivo, durante o período de coleta de dados. Utilizamos os dados coletados analisando as informações obtidas, organizando-as para o alcance dos objetivos da pesquisa. Ao final, pretendíamos ter um entendimento completo sobre as causas do desenvolvimento do problema e as opções que temos para combater tais causas.

A pesquisa foi realizada colaborativamente com os/as falantes das variedades linguísticas nordestinas que aceitaram fazer parte da pesquisa. Convidamos alunos/as e servidores/as do IFG Valparaíso, (que sendo nordestinos/nordestinas tenham feito migração para a atual região) para fazer parte da pesquisa, quando aceitaram, foram informados/as de todos os procedimentos que futuramente ocorreriam e de seus direitos enquanto participantes, por meio do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

A pesquisa é uma pesquisa qualitativa, pois pretende, a princípio, observar e compreender parte de questões relacionadas a vivências não numericamente contabilizáveis (SANDÍN ESTEBAN, 2010). É também uma pesquisa descritiva, na perspectiva de que se pretende além de descrever, estabelecer relações entre variáveis linguísticas e sociais (SANDÍN ESTEBAN, 2010). Para realizar a pesquisa qualitativa utilizamos dois métodos, com a utilização de rodas de conversa e questionários. Para a análise dos dados colhidos fizemos a interpretação dos mesmos de forma correlacional entre si e com os contextos histórico e social, já apresentados acima.

Após a transcrição da roda de conversa foram selecionadas as partes que estavam diretamente relacionadas com os objetivos de pesquisa. Em sequência da transcrição e seleção destes fizemos a análise comparativa dos textos para a compreensão geral do tema estudado. Após a análise comparativa destacamos as recorrências para entender quais podem ser as unidades de significado, e correlacionamos com os objetivos da pesquisa. Os questionários foram usados como apoio para a triangulação dos dados ao final do processo de análise (MOREIRA; CALEFFE, 2008).

ISBN 978-85-64124-60-8

ANÁLISE DE DADOS

Algumas das pessoas convidadas para participar da pesquisa não aceitaram, pois sentiam vergonha, isso já demonstra como a língua interfere diretamente na vida do ser humano e em suas relações sociais. Os dados iniciais que coletamos estão nos gráficos abaixo:

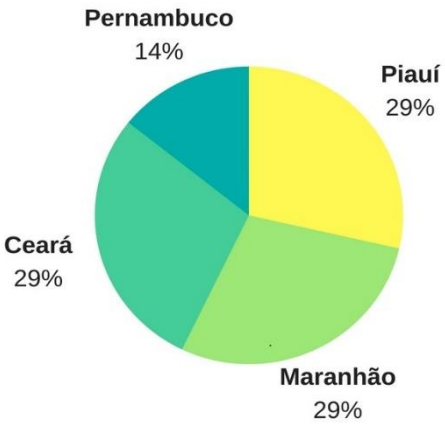


Gráfico 1: Estados de origem

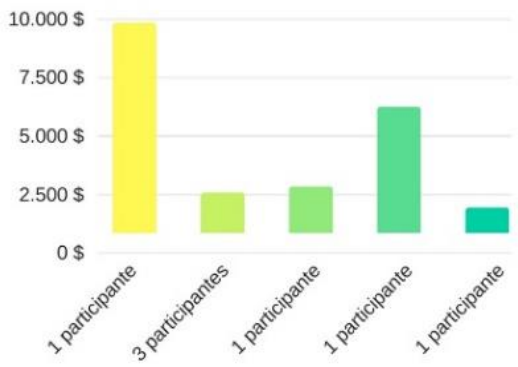


Gráfico 2: Renda familiar

Cerca de 99% dos participantes que colaboraram com a pesquisa afirmaram que a sua vinda para Brasília foi motivada por fins econômicos, em busca de trabalho, enquanto apenas 1% possuía motivos familiares, como demonstrado no gráfico 3 abaixo. Isso reafirma a tese que a construção de Brasília foi um dos fatores para a atual concentração de uma diversidade étnica e cultural muito abundante na capital. Segundo dados da CodePlan (Companhia de Planejamento), cerca de 51,8% da população presente no Distrito Federal é migrante, e desses, 51,1% são oriundos da Região Nordeste (CODEPLAN, 2013).

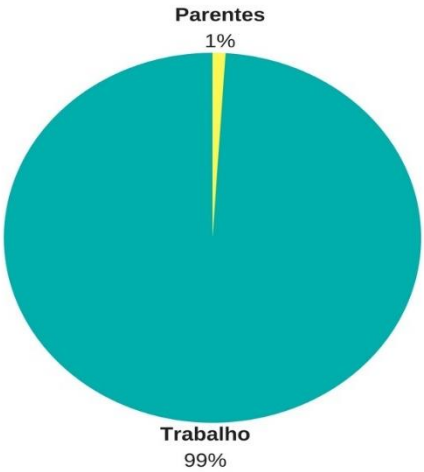
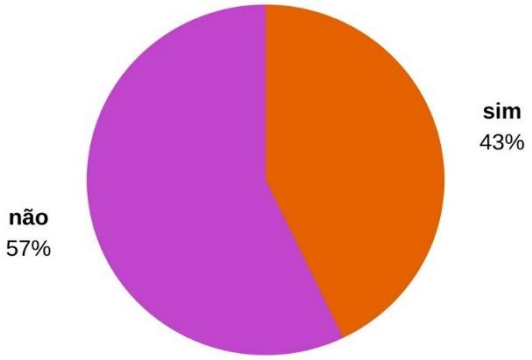


Gráfico 3: Motivação para a migração

ISBN 978-85-64124-60-8

Um dos dados que mais nos chamou a atenção foi a quantidade de participantes[219] que afirmou não ter sofrido preconceito por sua maneira de falar e/ou por ser nordestino. A partir disso perguntou-se sobre o convívio desses. Daí surgiu um dado interessante que parece explicar a razão desse *não-preconceito aparente*, alguns participantes da pesquisa afirmaram que a maior parte da sua convivência no dia-a-dia é com nordestinos, esses são os mesmos que afirmam que o preconceito contra eles nunca ocorreu.

Gráfico 4: Já sofreu preconceito relativo à maneira de falar ou por ser nordestino?



Os seguintes relatos mostram essa informação: "(Moura) - Eu vim pra casa de nordestino né quando eu vim de lá pra cá". E "(Enxadrista) - A minha esposa [...] as melhores amigas dela são tudo cada uma do Nordeste lá do Maranhão de gente que é do Piauí é o pessoal que costuma ir lá em casa mais é esse pessoal que é nordestino". E ainda: "(Gutierrez) - Lá em Luziânia tem o Parque Alvorada se você for notar metade do Parque Alvorada é piauiense só tem piauiense em Luziânia, tem um parque lá chama JK o bairro 90% é piauiense que mora lá".

Enquanto outros relataram que já haviam sofrido preconceito, mas nunca deixaram isso os abalar, pois, para eles, quanto mais chateado se fica quando alguém força algum tipo de situação constrangedora mais aquela pessoa provocará a situação, e eles não gostariam que voltasse a acontecer. Alguns dos relatos quanto ao preconceito sofrido se apresentam em formas de apelidos, segregação social, não aceitação linguística. O participante cujo o pseudônimo é Artesão afirma:

> "tinha muito preconceito sim como a gente que era nordestino, só meu irmão mais novo que era daqui, então todo meu círculo de amizade lá era tudo os playboyzinho, os filhinhos de papai, quando eu saia pra brincar com os outros, jogar bola e tal, os cara 'ah o cearíba que num sei o que', bicho aquilo me doía de um jeito, eu falei P**** eu sou do Piauí não sou do Ceará, mas assim só na brincadeira com eles, ai fica naquilo, mas tinha muito isso deles pegarem no meu pé e falarem 'ah tu não é daqui e num sei o que', e ficar chacotando, chacotando, só que aí eu aprendi que em tudo na vida, se você apela aquilo pega no seu pé e já era, não sai mais nunca agora 'ahh num sei o que' ah cabo se você releva o pessoal esquece e acabou o desentendimento."

Segundo os participantes a melhor maneira de lidar com o preconceito para eles é fingindo que aquilo não possui relevância, o que faz com que os praticantes do preconceito parem assim de cometê-lo.

219 TODOS OS NOMES APRESENTADOS SÃO PSEUDÔNIMOS QUE OS PARTICIPANTES ESCOLHERAM.

ISBN 978-85-64124-60-8

Segundo o participante Enxadrista não somente ele, mas também a filha, passam por preconceito, em um de seus relatos ele retrata o preconceito sofrido pela filha na escola e o preconceito que o mesmo sofre também no mesmo ambiente, o escolar:

> "Quando eu começava a falar na aula, tinha muito aluno que achava engraçado, começava a rir, só que eu não esquentava muito a cabeça com isso não. [...] Minha filha, ela na escola, ela reclamou muito assim, pessoal ficava corrigindo ela querendo corrigir, aí a gente tinha que explicar que não tava errado o jeito que ela falava né."

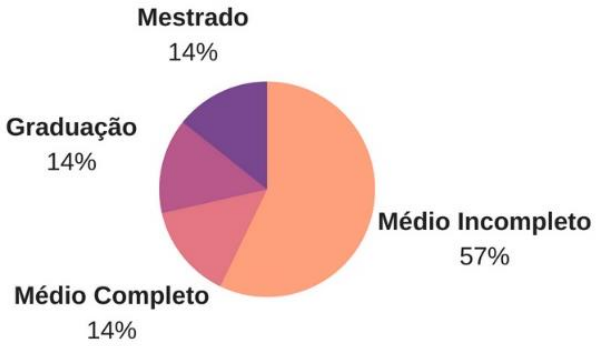
Outro dado importante que se observa, na sequência deste relato da filha do participante, é um diálogo entre dois participantes que haviam dito não sofrer preconceito, mas contam as seguintes experiências, por isso acima, chamamos de "aparente não-preconceito":

> Enxadrista - Não dos professores, agora ela comentou dos alunos mesmos e quando ela ia falar alguma coisa eles tinham a mania de ficar corrigindo ela ai ela chegou em casa braba sabe ela é daquela que fica braba logo { (Gutierrez) - É dois, moço, tu qué tu qué vê o sangue subir me corrija ((todos riram)), rapaaaz do céu, fale mal do nordeste do Piauí do nordeste primeira coisa que eu falo eu pergunto você conhece? se não conhece vai tomar no ** não fale mal duma coisa que você não sabe "lá é quente lá é num sei o que lá morre de fome e num sei o que sofrido" você já foi lá? você conhece a cultura? então tu não pode falar duma coisa que você não conhece é porque TUDO tem seus defeitos TUDO tem se o pessoal de lá tem os daqui também tem}, {(Letícia) – Falam tanto da falta d'água lá que quando eu cheguei lá eu pensei que o povo não tinha água pra tomar banho né? Menino que mentira Piauí aquele lugar tem é lindo lá tem água pra caramba pra falar a verdade lá}

A hierarquização e os padrões linguísticos concebidos como "certos", despertam um preconceito velado sobre as variedades menos prestigiadas e isso resulta na não aceitação por parte de alguns indivíduos sobre determinados falantes. O relato do preconceito contra uma criança só dá ênfase de como aprendemos desde as séries iniciais a separar as variedades linguísticas em dois grupos: o "certo", identificado com as formas gramaticais escolares e as mais prestigiadas dentro da sociedade, e o "errado", que é tudo aquilo que falamos e ouvimos durante o dia todo, a linguagem coloquial e popular, aquela tida como vulgar.

Um fator importante a ser destacado é sobre a escolaridade dos participantes, como se vê no gráfico 5, a maior parte desses estavam no término de seu Ensino Médio, alguns já possuíam mestrado e outros graduação, grande parte deles já haviam feito cursos técnicos e profissionalizantes.

ISBN 978-85-64124-60-8



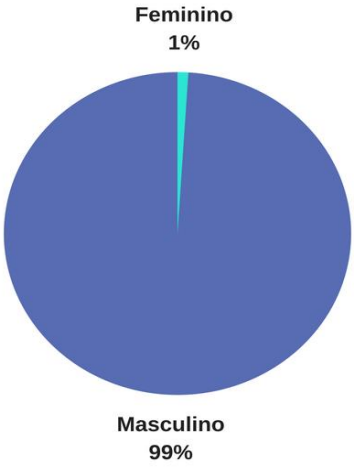
ıráfico 5: nível de escolaridade

Apesar do nível de escolaridade elevado, o preconceito continuou a acontecer, mesmo com aqueles que possuíam mestrado e graduação, mostrando que a escolaridade não é um dos únicos fatores que podem influenciar no julgamento social que alguns dos participantes sofrem.

O "sotaque" é um dos grandes destaques quanto à concepção do preconceito, sendo ele uma das principais marcas do povo nordestino, os fonemas produzidos por determinado grupo de falantes causa tamanha estranheza e uma diferença tão grande para quem escuta, que resulta em uma diferenciação por parte de outros, atribuindo características negativas a aquilo que não faz parte da sua própria maneira de fala e do conceito concebido como correto. O Brasil é um país plurilíngue, além do português, nosso território possui aproximadamente 240 línguas. Este alto grau de diversidade e de variabilidade fundamenta-se na grande extensão territorial do país, que possui diversas etnias. As hierarquizações e concepções tidas aqui como as únicas corretas, agem de modo que os falantes das variedades não-padrão do português brasileiro se distanciam ainda mais dos falantes da (suposta) norma culta (BAGNO, 2006).

Uma das grandes perguntas que esta pesquisa nos deixou foi: onde estão as mulheres nordestinas no Ensino Médio Técnico? Cerca de 2.966 mulheres participaram da construção de Brasília, quantas destas foram esquecidas e não citadas nas fontes sobre a construção? Quantas dessas eram nordestinas? Quantas hoje tem acesso a uma educação profissional? A busca dos vestígios da participação das mulheres na história da construção de Brasília é um grande desafio de investigação e interpretação. (FONTENELE, 2010). Contamos com somente uma participante mulher!

Gráfico 6: Sexo dos/as participantes



ISBN 978-85-64124-60-8

Todo o discurso sobre o Nordeste e o nordestino foram enraizados não somente em Brasília, mas em todas as regiões, e, às vezes, ele se perpetua até mesmo entre os nordestinos, os discursos sobre seca, pobreza, falta de escolaridade são a tentativa de buscar uma identidade para este povo, identidade esta que serve como forma de dominação. Segundo Durval Muniz:

> O Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas, seja pelos meios de comunicação, pelas artes, seja pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 307).

A perpetuação do discurso do ser nordestino é uma forma de preconceito, a língua está fundamentalmente ligada ao ser e à sua cultura, e ela mesma pode causar a consolidação de um preconceito, é por ela que o preconceito é transmitido e é por ela que o preconceito é captado, é por causa da hierarquização das diferenças presentes nela que o preconceito se inicia e, da mesma, ele pode ser combatido. Entende-se que o importante seria a valorização das diferenças e não somente a busca de uma cultura ou identidade nacional e/ou regional "[se trata] de buscar diferenças culturais, buscar sermos sempre diferentes, dos outros e em nós mesmos." (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 310).

CONCLUSÃO

Ao longo da realização da pesquisa e de suas etapas foi perceptível o quanto a língua interfere na vida dos falantes, os estudos bibliográficos proporcionaram tamanha clareza quanto às diversas variações que uma língua pode sofrer, e como estas variações influenciam na sociedade, demonstraram a existência de diversos assuntos que estão relacionados com a concepção do preconceito linguístico. Conhecer a construção histórica do preconceito foi e é de extrema importância para tentar acabar com o mesmo.

A partir da conclusão das análises dos dados observamos como o preconceito linguístico pode afetar a vida dos falantes das variedades nordestinas, fazendo com que os mesmos "finjam" (nos termos deles) não se abalar com a presença do preconceito, para que este não volte a acontecer. Isto mostra o quão doloroso é para essas pessoas passar por situações preconceituosas, alguns participantes não entraram na pesquisa por vergonha, vergonha da sua fala, das suas características que são julgadas erroneamente.

Percebemos que o que mais ajuda na concepção do preconceito linguístico é a hierarquização e por consequência a padronização da norma padrão sendo elevada ao título de única correta, além disso os discursos de dominação - seca, falta de escolaridade, pouco avanço regional, falta de produção cultural de caráter científico, e etc. - estabelecidos sobre o Nordeste influenciam fortemente na visão que tanto os nordestinos quanto os não-nordestinos possuem sobre a região e os seus moradores.

O preconceito contra o nordestino não é somente um preconceito que distingue pessoas de regiões diferentes e com falas diferentes, é um preconceito que envolve classe, gênero, raça, tudo isso sendo usado como mecanismo de dominação sobre um povo que tem raízes e uma cultura exuberantemente rica. A língua influencia em diversos setores da nossa sociedade, e a mesma pode ser usada como um dos instrumentos de propagação do preconceito, ao final deste

ISBN 978-85-64124-60-8

artigo gostaríamos de deixar claro o quanto a língua interfere na vida do ser humano e ressaltar que através dela o preconceito concebido pode ser também combatido.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Recife. A invenção do Nordeste e outras artes**, 4ª ed., Recife: Editora Massangana; 2010.

ALKMIM, Tânia Maria**. Sociolinguística - parte 1**. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina, organizadoras. Introdução à linguística: domínios e fronteiras. volume 1. 9ª ed. rev. São Paulo: Cortez, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

CALVET, Louis-Jean. **Sociolinguística – uma introdução crítica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de. **A Língua Falada no Ensino do Português**. 6. ed. São Paulo: Ed. Contexto, 2004.

CODEPLAN - Companhia de Planejamento do Distrito Federal. **A dinâmica migratória, Brasília**, DF: CODEPLAN: NEP, 2013. Disponível em: <http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/Demografia_em_Foco_6-A_Din%C3%A2mica_Migrat%C3%B3ria_na_%C3%81rea_Metropolitana_de_Bras%C3%ADlia-eAMB_entre_1991_e_2010.pdf> . Acessado em: 14/07/18.

FONTENELE, Tânia. **Mulheres na Construção de Brasília - Invisibilidade Feminina na História da Nova Capital do Brasil**. Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em:

<http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499459015_ARQUIVO_Modelo_Texto_completo_MM_FG-3-TaniaFontenele.pdf >. Acessado em 14/07/18.

FRANCISCO, Wagner de Cerqueria e. **População do Centro-Oeste composta por migrantes**. Brasil Escola. Disponível em: <http://brasilescola.uol.com.br/brasil/populacao-centrooeste-composta-por-migrantes.htm>. Acesso em 14/04/2018.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Construção de Brasília - os Candangos.** Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasilia/5>. Acesso em 12/07/2018.

MOLLICA, Maria Cecília. BRAGA, Maria Luiza. **Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação**. 4ª ed., São Paulo: Contexto, 2012.

MOREIRA, H.; CALEFFE, L. G. **Coleta e análise de dados qualitativos: a entrevista**. In: _____. Metodologia científica para o professor pesquisador. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

PELINSON, Fabiana; SILVA, Anderson Lopes; RIBEIRO, Regiane Regina. **Usos dialetais, estereótipos e preconceito linguístico na telenovela "Flor do Caribe"**. Itajaí, Revista Vozes & Diálogo, V. 13, 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

REIS JR, Reginaldo de Lima. **Cidade, trabalho e memória: os trabalhadores da construção de Brasília (1956-1960)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2008. Disponível em:

<http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/CiencSociais_ReisRL_1.pdf>. Acesso em 14/04/17.

SANDÍN ESTEBAN, M. P. **Bases conceituais da pesquisa qualitativa.** Pesquisa qualitativa em educação: fundamentos e tradições. Porto Alegre: AMGH, 2010.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. 3ª ed., São Paulo: Cultrix, 1981.

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. **A (des)invenção do Nordeste**. Disponível em: <file:///C:/Users/silva/Desktop/Laura%20-%20Projeto%20de%20pesquisa/a%20desinven%C3%A7%C3%A3o%20do%20nordeste.PDF>. Acesso em 25/02/18.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 8 – PRÁTICAS DE LETRAMENTOS: IDENTIDADE LINGUÍSTICA E PRESTÍGIO SOCIAL EM CONflITO

ISBN 978-85-64124-60-8

TECENDO UMA TRADUÇÃO: UM ESTUDO COMPARADO DA *ODYSSEY* DE FAGLES (1996) E WILSON (2018)

Marina Lacerda MACHADO (UFG)
E-mail: marinet.7@gmail.com
ORIENTAÇÃO:
Tarsilla Couto de BRITO (UFG)
E-mail: tarsillacouto@gmail.com

RESUMO

Neste artigo serão analisadas comparativamente duas traduções da Odisseia, a primeira publicada em 1996, por Robert Fagles, e a segunda publicada em 2018, por Emily Wilson. Wilson foi a primeira mulher a traduzir a Odisseia do grego para o inglês, e deixa sua posição de gênero clara na introdução de seu livro. Fagles é um dos tradutores mais reconhecidos para o inglês, que tem sua tradução indicada na maioria dos cursos de literatura. O artigo será norteado por uma questão problema: há uma diferença no tratamento de questões de gênero quando a Odisseia é traduzida por uma mulher ou por um homem? Como essa diferença (ou não) operaria no campo da tradução? Para responder a essas perguntas, iremos, em uma primeira frente de trabalho, fazer a comparação entre as duas traduções em inglês, com foco nas passagens de Penélope, das sereias e das descrições das mulheres. Também utilizaremos as traduções em português de Trajano Vieira (2013) e Donaldo Schüler (2016), além da tradução em francês de Anne Dacier, com o propósito de elucidar certos trechos. Para melhor compreender o período, serão utilizados trabalhos de filologia sobre a Grécia, principalmente os que elucidem as relações de gênero. Em uma face mais teórica do trabalho, a tradução na contemporaneidade, especialmente depois dos estudos comparados, será estudada e pensada nesse caso específico.

***PALAVRAS-CHAVE**: ESTUDOS CLÁSSICOS. TRADUÇÃO. GÊNERO. ESTUDOS COMPARADOS.*

INTRODUÇÃO

Em 2018 foi lançada a primeira tradução completa da Odisseia para o inglês feita por uma mulher, Emily Wilson, uma professora de estudos clássicos da University of Pennsylvania. Robert Fagles, que foi professor de estudos clássicos na Princeton University, publicou sua tradução da Odisseia em 1996, e desde então ela tem sido utilizada em diversos cursos introdutórios de estudos clássicos e de literatura. As duas traduções tem 22 anos de diferença entre as datas de publicação.

Neste trabalho, as duas traduções serão analisadas comparativamente, levando em conta passagens que tocam a questão das relações de gênero e da representação das personagens mulheres. Para poder analisar essas passagens, utilizaremos como base teórica os estudos filológicos canônicos sobre a Odisseia, além de estudos que foquem em relações de gênero na Grécia.

As personagens mulheres analisadas serão divididas em dois tipos: as nobres e as escravas. As suas falas e descrições serão observadas comparativamente, a fim de extrairmos a compreensão que cada um dos tradutores tem acerca da língua e da cultura grega.

ISBN 978-85-64124-60-8

Além disso, serão retomados teóricos da tradução para poder melhor embasar a comparação e entender os posicionamentos dos tradutores, pois eles se posicionam de maneira clara sobre seus objetivos e métodos de tradução em seus respectivos *Translator's notes*.

A tradução de Fagles foi escolhida para essa comparação por dois motivos. O primeiro é que ela é uma tradução contemporânea, que ainda é bem recebida, como é mostrado pela sua estatística de vendas nos Estados Unidos e pela sua utilização no ensino superior. O segundo, e talvez mais importante, é que Wilson cita e critica trechos da tradução de Fagles diretamente, mas sem dizer o nome do autor.

As traduções em português, de Vieira e de Schüler, foram escolhidas por terem propósitos bem diferentes entre si, além de serem ambas do século XXI. A tradução de Vieira (não só da Odisseia, mas também de outros textos gregos) busca uma proximidade com o grego e utiliza um vocabulário em português mais rebuscado (e até arcaico). Já a tradução de Schüler busca uma proximidade maior com o português atual, utilizando expressões de uso corrente, apesar de nem sempre isso ocorrer (SAIS, 2005, p. 254).

A tradução de Anne Dacier, ao contrário das outras, foi feita em outro século. Ela traduziu a Ilíada, diretamente do grego, em 1699 e a Odisseia em 1708. Por que, então, escolher essa versão? Wilson a coloca como sua predecessora francesa, pois Dacier, além de ser mulher, afirmou a qualidade de sua tradução por motivos filológicos (WILSON, 2017).

METODOLOGIA

Este artigo foi produzido no contexto de Trabalho de Conclusão de Curso I do curso Letras-Português, na Universidade Federal de Goiás. O trabalho será norteado por duas perguntas: há uma diferença no tratamento de questões de gênero quando a Odisseia é traduzida por uma mulher ou por um homem? Como essa diferença (ou não) operaria no campo da tradução? Para responder a essas perguntas, utilizaremos a metodologia da análise comparada entre a tradução de Wilson (2018) e de Fagles (1996).

Os estudos de Jakobson sobre tradução fundamentarão a análise das traduções interlinguais escolhidas. Segundo o autor, não há nada na língua de chegada que impossibilite uma tradução literal de algum conceito da língua de partida (1959, p. 235). Além disso, a virada cultural dos Estudos de Tradução, que aconteceu nos anos 1980, será vital para entender o contexto de produção dos dois livros.

A TRADUÇÃO CONTEMPORÂNEA: POSICIONAMENTOS DOS TRADUTORES EM SUAS NOTAS SOBRE A TRADUÇÃO

Emily Wilson e Robert Fagles, em suas escolhas lexicais e em seus posicionamentos sobre o ato de traduzir, nos dizem muito sobre quais são as suas próprias concepções e objetivos de tradução. Observemos isso a partir de um trecho da primeira estrofe da Odisseia. Em Wilson, temos uma escolha de palavras muito interessante: "(...) Now goddess, child of Zeus,/ tell the old story for our modern times./ Find the beginning." (WILSON, 2018, p. 105)[220]. Enquanto isso,

220 SCHÜLER: "DAS MUITAS FAÇANHAS, DEUSA, FILHA DE ZEUS, CONTA-NOS ALGUMAS A TEU CRITÉRIO" (2016, P. 13)

ISBN 978-85-64124-60-8

Fagles traduz essa passagem como: “Launch out on his story, Muse, daughter of Zeus,/ start from where you will - sing for our time too.” (FAGLES, 1996, p. 77)[221].

A escolha de Wilson pela palavra “our *modern* times” - ao contrário de “our time”, de Fagles - não pode ser ignorada e merece atenção. Utilizar essa palavra na Odisseia traz um duplo sentido, pois “moderno” poderia se referir aos leitores-ouvintes gregos, que ouviriam as antigas histórias da Era de Bronze, ou aos leitores contemporâneos, do século XXI, para quem até esses leitores gregos são antigos.

Para entender essas opções, precisamos passar pelo conceito de *modernidade* e *moderno*. Segundo Jauss (1996, p. 50), “Do ponto de vista estético, ‘moderno’, para nós, já não se distancia do velho ou do passado, e sim do clássico, do belo eterno, de um valor que desafia o tempo”. Ao olhar para a *Translator’s Note* de Wilson (2018, p. 90-91, grifos nossos), podemos entender a seleção lexical:

> The Odyssey is a very *ancient* and *foreign* text, although its long-standing proeminence in Anglo-American and European cultures may mask its *strangeness*. Homer’s concerns - with loyalty, families, migrants, consumerism, violence, war, poverty, identity, rhetoric, and lies - are in many ways deeply familiar, but we see them here in unfamiliar guises. (...) I hope my translation will enable *contemporary* readers host this *foreign* poem, with all the right degrees of warmth, curiosity, openness, and suspicion.[222]

Existe uma clara oposição entre o que é antigo e o que é contemporâneo, mas também existe a tentativa de conciliação desses opostos. No parágrafo seguinte, a tradutora convida o leitor a ouvir, sem pré-julgamentos, o que Odisseu tem a dizer.

A palavra “contemporary” (contemporâneo) aparece em outro momento: “I would like to invite readers to experience a sense of connection to this ancient text, while also recognizing its vast distance from our own place and time. Homer is, and is not, our contemporary”223 (WILSON, 2018, p. 88). Aí, temos a confirmação de que Wilson busca aproximar-nos dos gregos, ao mesmo tempo que busca causar estranhamento entre as culturas.

Podemos ainda, explorar a noção de modernidade sob uma outra ótica, a saber, o contexto moderno de tradução. Na virada do século XX para o século XXI, as questões culturais ficaram mais expressivas nos Estudos Literários, questionando, assim as noções de cânone e de belo eterno. As discussões sobre gênero também ganharam mais intensidade, como podemos ver atualmente nos estudos sobre autoria feminina.

Ora, nesse sentido, nossa relação com esses textos demanda cada vez mais uma posição sobre as relações de gênero, raça, classe e outros categorizadores sociais que aparecem. Em uma entrevista publicada em julho de 2018, Wilson responde, ao ser perguntada se sua tradução é feminista:

---

221 Vide nota 1.

222 Tradução livre: A Odisseia é um texto muito antigo e estrangeiro, apesar que sua longa proeminência nas culturas anglo-americanas e europeias podem mascarar sua estranheza. As preocupações de Homero - com lealdade, famílias, imigrantes, consumismo, violência, guerra, pobreza, identidade, retórica e mentiras - são de muitas maneiras profundamente familiares, mas nós as vemos aqui de formas não familiares. (...) Eu espero que minha tradução possibilite leitores contemporâneos acolherem esse poema estrangeiro, com todos os níveis de carinho, curiosidade, abertura e suspeita.

223 Tradução livre: Eu quero convidar os leitores a sentir uma conexão com esse texto antigo, enquanto também reconhecendo a sua longa distância de nosso próprio lugar e tempo. Homero é, e não é, nosso contemporâneo.

ISBN 978-85-64124-60-8

> I'd be fine with saying it's feminist, if we'd describe all the others as meninist. That would be totally cool, totally fine. But, if it's that all the others are normal, but yours has biased point of view because you're a girl, then I'm not okay with that. Because I'm trying to tell the truth of how I read the Greek text. And I worked really hard to figure out exactly what the Greek text is doing, and how I can be more truthful to it. (HICKLIN, 2018)[224]

Segundo Robert-Foley (2016, p. 1), "Cette pratique de traduction féministe va contre la doxa de la traduction, car il s'agit de changer l'original et de trahir l'autorité de la voix de l'auteur"225. Wilson não se propõe a isso, como podemos observar em suas Translator's Note. Mesmo que, influenciada por estudos de tradução feminista, se mostre crítica à metáfora da tradução "fiel" ao original (2018, p. 86), também diz que levou a sério a tarefa de entender o original e fazer sua tradução para o inglês, com completa consciência de que são línguas e culturas diferentes.

Fagles passou pela virada cultural que aconteceu na tradução a partir dos anos 1980, assim como a tradutora. Segundo Chen Yan (2014, p. 491):

> Culture turn means the process that cultural approach substitutes for linguistic approach and cultural factors was valued by translation. Different from traditional linguistic approach by which the word, phrase, sentence, and text are the translational units, in cultural approach culture becomes the main translational unit.

Podemos observar essa abordagem no Translator's Postcript (FAGLES, 1996, p. 490): "Not a line-by-line translation, my version of the Odyssey is, I hope, neither so literal (...) nor so literary"226. Ele também reconhece os estudos de gênero que estavam sendo produzidos pela academia na época e indica quatro livros para os leitores que buscam aprofundar seus estudos: The Distaff Side (1995), Regarding Penelope (1994), Penelope's Renown (1991) e Metamorphoses of Helen (1989). Assim, podemos observar que cada tradutor foi afetado, a sua maneira, pela virada cultural nos Estudos de Tradução.

224 TRADUÇÃO LIVRE: "EU NÃO TERIA PROBLEMA DE DIZER QUE É FEMINISTA, SE NÓS DESCREVÊSSEMOS TODAS AS OUTRAS COMO MASCULINISTAS. ISSO SERIA LEGAL, TUDO BEM. MAS, SE FOR QUE TODAS AS OUTRAS SÃO NORMAIS, MAS A SUA TEM UM PONTO DE VISTA TENDENCIOSO PORQUE VOCÊ É UMA MENINA, ENTÃO EU NÃO ESTOU DE ACORDO COM ISSO. PORQUE EU ESTOU TENTANDO DIZER A VERDADE DE COMO EU LEIO O TEXTO GREGO. E EU TRABALHEI MUITO PARA DESCOBRIR EXATAMENTE O QUE O TEXTO GREGO ESTÁ FAZENDO, E COMO EU POSSO SER MAIS HONESTA COM ELE."

225 TRADUÇÃO LIVRE: "ESSA PRÁTICA DE TRADUÇÃO FEMINISTA VAI CONTRA A DOXA DA TRADUÇÃO, PORQUE ELA PRETENDE MUDAR O ORIGINAL E TRAIR A AUTORIDADE DA VOZ DO AUTOR."

226 TRADUÇÃO LIVRE: "NÃO SENDO UMA TRADUÇÃO LINHA-A-LINHA, MINHA VERSÃO DA ODISSEIA É, EU ESPERO, NEM TÃO LITERAL (...) NEM TÃO LITERÁRIA".

ISBN 978-85-64124-60-8

A FALA DAS MULHERES NOBRES: PENÉLOPE, ARETE E HELENA

Nesta seção, iremos analisar a fala das mulheres nobres na Odisseia, que são Penélope, Arete e Helena, para, assim, podermos entender a influência do gênero na tradução. O primeiro episódio a ser analisado ocorre logo no canto 1 da Odisseia, em que Telêmaco censura sua mãe, Penélope, que acabara de pedir para que o aedo parasse de cantar o que ocorreu em Troia. Esses serão os primeiros versos a serem analisados, pois ali aparece a primeira fala de uma mulher humana e a mesma fórmula homérica (Telêmaco censura a mãe) aparecerá no canto 21.

Clark (2001) analisa essa passagem da Odisseia. As interpretações desse trecho são diversas: Telêmaco estava sendo opressor com a mãe, e isso reflete a sociedade patriarcal grega; Telêmaco estava tentando afirmar a sua independência e por isso interrompe a mãe, e isso não reflete a sociedade grega, apenas o personagem.

O autor retoma esses posicionamentos e faz uma análise filológica da passagem, para assim tentar determinar o significado das palavras de Telêmaco. Segundo Clark, a palavra muthos utilizada na passagem não significa apenas fala, mas tem três significados: 1) uma fala com autoridade, um discurso; 2) uma história contada utilizando a memória; 3) uma fala de lamento.

Para podermos analisar a passagem da interpelação de Telêmaco à Penélope, é necessário retomar as ordens dadas por Atena, que Fagles (1996, p. 86) traduz como: “At daybreak sumon the island’s lords to full assembly,/ give your orders to all and call the gods to witness(...)”227. Ao falar com sua mãe, Telêmaco diz (1996, p. 89):

> So, mother,
> go back to your quarters. Tend to your own tasks,
> the distaff and the loom, and keep the women
> working hard as well. As for *giving orders*,
> men will see to that, but I most of all:
> I hold the reins of power in this house.[228]

Nestes dois trechos, Fagles escolhe traduzir muthos como “to give orders” (dar ordens), o que dá continuidade entre a fala de Atena e as ações de Telêmaco. Assim, a possível grosseria de Telêmaco com sua mãe poderia ser justificada pela sua tentativa de assumir responsabilidades de um homem adulto, como foi guiado pela deusa.

Wilson traduz as passagens de maneira diferente. Quando Atena instrui Telêmaco, diz: “Tomorrow call the Achaen chiefs to meeting,/ and tell the suitors -- let the gods be witness--”229 (2018, p. 114). E na passagem seguinte (2018, p. 116):

> Many were lost. Go in and do your work.
> Stick to the loom and distaff. Tell your slaves
> to do their chores as well. It is for men

227 Tradução de Donaldo Schüler (2016, p. 27): “(...) Agora, rogo, presta/ atenção ao que eu te digo. Pesa bem minhas palavras./ Convoca amanhã os aqueus a uma assembleia para/ que deliberem, responsáveis aos deuses.”

228 Tradução de Donaldo Schüler (2016, p. 31): “Recolhe-te, pois, a teus aposentos e cuida dos teus/ afazeres: o tear e a roca. Queres que tuas criadas/ te acompanhem? Retira-te com elas. Discurso é/ tarefa dos homens, sobretudo minha. Quem manda/ Nesta casa sou eu.”

229 Vide nota 8.

ISBN 978-85-64124-60-8

to *talk*, especially me. I am the master.[230]

Na tradução de Wilson, há uma oposição entre "tell" e "talk". Assim, a tradutora toma a posição de que, no contexto de interlocução entre Penélope e Telêmaco, apenas os homens poderiam falar, e não apenas dar ordens. A diferença entre os papéis sociais de cada gênero está ainda mais radical nessa tradução.

Além de Penélope, há mais duas mulheres nobres que utilizam o muthos: Arete e Helena. Após Odisseu contar uma parte de sua história, Arete é a primeira a falar. Na tradução de Fagles: "The white-armed Queen Arete took the lead;/ she'd spotted the cape and shirt Odysseus wore,/ fine clothes she'd made herself with all her women,/ so now her words flew brusquely, sharply (...)" (1996, p. 187).231

Nessa tradução, são usadas duas construções para a fala da rainha, e as palavras em ambas são muito ativas: to take the lead, brusquely, sharply. Isso colabora para que a escolha de palavras da interlocução anterior entre Penélope e Telêmaco seja "to give orders" e não "talk", já que Arete pode não apenas falar, como também ser a primeira a questionar um estranho. Ao falar das escravas, ele traduz como "her women" (suas mulheres), o que não deixa a sua condição de escravidão tão clara. A tradução da fala e da descrição das escravas será retomada mais à frente no artigo.

Já Wilson traduz a passagem como: "(...) White-armed Arete/ had noticed his fine clothes, the cloak and shirt/ she wove herself, with help from her slave girls./ Her words flew out to him as if on wings" (2018, p. 215-216)232. Uma construção é uma utilizada para a fala da rainha, que é uma fórmula homérica que se repete durante toda a Odisseia. Se as mulheres não podiam falar, em geral, então como Arete fala primeiro que todos, sem ser interrompida?

Na Telemaquia, temos uma situação ainda mais interessante: Helena toma a fala de Menelau e ela mesma faz a previsão sobre a águia que passa pelos ares com um ganso em seu bico. Em Fagles (1996, p. 324), temos: "The warlord fell to thinking --/ how to read the omen rightly, how to reply?.../ But long-robed Helen stepped in well before him:"233. Já em Wilson (2018, p. 356) temos: "And Menelaus, favorite/ of Ares, wondered how he ought to answer./ But Helen cut in first and said (...)"234.

A diferença das duas traduções está no verbo utilizado para a ação de Helena (em grego: muthos). Enquanto "to step in" é uma tentativa de ajuda em uma situação difícil, para oferecer uma solução, "to cut in" é uma interrupção da fala do outro. Desta maneira, a asserção de poder de Helena está mais forte em Wilson.

Como podemos observar, cada tradutor tratou a fala das mulheres de maneira distinta. Em Fagles e em Wilson, Penélope tem sua fala interrompida, mas as justificativas de Telêmaco são distintas: nesta, as mulheres não podem falar, naquela, as mulheres não podem dar ordens. Arete tem o mesmo poder de fala nas duas traduções e Helena tem uma fala mais forte na versão da tradutora.

230 VIDE NOTA 9.

231 TRADUÇÃO DE DONALDO SCHÜLER (2011, P. 73): "(...)ARETE, A RAINHA DOS ALVOS BRAÇOS, NÃO SE/ CONTEVE. ELA REPAROU A RICA VESTIMENTA DE ODISSEU,/ A TÚNICA E O MANTO. ERA TRABALHO DELA E DE SUAS/ ESCRAVAS. AS PALAVRAS DELA ROMPERAM ALADAS/ O SILÊNCIO (...)".

232 VIDE NOTA 12.

233 TRADUÇÃO DE DONALDO SCHÜLER (2008, P. 77): "MENELAU, O AMIGO DE ARES, ESTAVA INDECISO. O QUE/ RESPONDER? PROCURAVA EVITAR DECLARAÇÃO INADEQUADA./ HELENA, QUE COMPARECERA DE VESTIDO LONGO, ANTECIPOU-/ SE NA RESPOSTA (...)".

234 VIDE NOTA 14.

ISBN 978-85-64124-60-8

A REPRESENTAÇÃO DAS ESCRAVAS

Ao final da Odisseia, no canto 22, algumas escravas são mortas a mando de Telêmaco. Fagles (1996, p. 453) traduz a cena: “No clean death for the likes of them, by god!/ Not from me -- they showered abuse on my head,/ my mother’s too!/ You sluts -- the suitors’ whores”. Enquanto em Wilson (2018, p. 492): “I refuse to grant these girls/ a clean death, since they poured down shame on me/ and Mother, when they lay beside the suitors”.

Na tradução de Fagles existe o uso de duas palavras utilizadas especificamente para injuriar mulheres por condutas sexuais: sluts and whores (“vadias” e “putas”). Wilson (2018, p. 89) faz uma refutação clara dessas palavras, dizendo que não há nada no grego que leve a essa tradução. As traduções para o português, de Trajano Vieira (2013) e de Donaldo Schüler (2016), também não utilizam palavras com esse cunho, como podemos observar: “Longe de mim querer lhes propiciar a morte/ límpida, a quem verteu em minha testa o opróbrio/ e sobre minha mãe ao fornicar com procos.” (VIEIRA, 2013, p. 385); “Essas porcas não/ merecem morte limpa. Na cama dos que pleiteavam/ a mão de minha mãe, essas nojentas derramavam/ porcaria na minha cabeça e na da mulher que me gerou” (SCHÜLER, 2016, p. 291).

Em francês, Dacier traduz: “Il ne faut point faire finir par une mort honorable des créatures qui nous ont couverts d’opprobre la reine et moi par la vie infâme qu’elles ont menée et par tous les désordres qu’elles ont commis” (DACIER, 1818, p. 381). Não há nada próximo a escolha de palavras feita por Fagles em nenhuma das traduções que foram comparadas. Claro que há alguma injúria em Schüler, mas nada comparado ao que há na tradução de 1996.

Ao que diz respeito às escravas, muitas são as escolhas vocabulares feitas em cada versão. Wilson sempre se refere a elas ou como “slaves” ou como “women”. Já Fagles utiliza “women”, “girls”, “nurse” e “maids”. Nas traduções em português, Schüler (2016) utiliza “escrava” ou “criada”, com preferência para a primeira palavra. Já Vieira (2013) utiliza “serva”, “aia”, “ama” e “fâmula”. As duas traduções, claro, tem propósitos muito diferentes entre si, porém a condição de escravidão está mais explícita na primeira do que na segunda. Dacier, no francês, já traduz como “femmes”, apenas mulheres, ao se referir às escravas.

Assim, há uma aproximação de Wilson com Schüler, principalmente porque os dois têm projetos semelhantes de aproximar-se do inglês e do português correntes. A tradução de Fagles utiliza palavras relacionadas, principalmente, à servidão ou sem nenhum valor sobre o tipo de trabalho que a pessoa realiza, assim como Dacier. A tradução de Vieira faz o mesmo, porém com palavras mais arcaicas, o que faz parte de seu projeto autoral.

Em Wilson, buscar um tratamento mais digno dessas mulheres na tradução não significa, portanto, reapropriar-se dessas personagens e fazê-las mais autônomas, mas sim deixar sua condição de completa alienação de autonomia clara para o leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscamos comparar as traduções da Odisseia para o inglês feitas por Emily Wilson e Robert Fagles, norteados pela pergunta de se e como os tradutores afetariam as questões de gênero (e isso inclui a descrição das mulheres). Para tal, analisamos primeiramente os posicionamentos de cada um em suas notas sobre a tradução e chegamos a conclusão que a virada cultural dos Estudos da Tradução tem um grande impacto em seus trabalhos.

ISBN 978-85-64124-60-8

Também fizemos a comparação das falas das mulheres nobres, a saber, Penélope, Arete e Helena, norteados pelo conceito de muthos. A tradutora e o tradutor diferiram ao abordar a fala de Penélope, sendo que neste ela teria mais autonomia (a mulher não poderia dar ordens, mas poderia falar) e naquela teria menos autonomia (a mulher não poderia sequer falar). Ambos convergiram ao verter o muthos de Arete, mas divergiram em Helena, que tem uma autonomia maior em Wilson.

Comparamos, ainda, a representação das escravas feitas por cada um, incluindo Vieira (2013), Schüler (2016) e Dacier (1818). Wilson e Schüler deixam a situação de escravidão vivida por essas mulheres mais clara, através de suas escolhas lexicais. Fagles, Vieira e Dacier não utilizam a palavra "escrava" e optam por utilizar palavras de um campo semântico relacionado à servidão.

O tratamento dado por Wilson às mulheres é, portanto, diferente do dado por Fagles. Em Wilson, podemos concluir que as mulheres tinham status diferentes, algumas com maior liberdade para falar, como Arete e Helena, e outras com menos, como Penélope. Ainda outras tinham um status ainda inferior, como as escravas. Em Fagles, a diferença entre as condições das mulheres é menos clara, com pouca distinção entre a fala das três mulheres nobres e sem a explicitação do status de escravidão das escravas.

REFERÊNCIAS

CLARK, Matthew. **Was Telemachus Rude to His Mother?** "Odyssey" 1.356-59. Classical Philology, Chicago, v. 96, n. 4, p. 335-354, 2001.

HICKLIN, Aaron. **Emily Wilson and Maria Dahvana on goddesses and monsters**. Document Journal, 2018. Disponível em:

<http://www.documentjournal.com/2018/07/authors-emily-wilson-and-maria-dahvana-headley-talk-badass-goddesses-humanizing-monsters-and-their-new-work/>. Acesso em 15 jul. 2018.

HOMER, **The Odyssey**. Estados Unidos: Penguin Group, 1996. Tradução: Robert Fagles.

HOMER. **The Odyssey**. New York: London: W. W. Norton & Company, 2018. Tradução: Emily Wilson.

HOMÈRE. **L'Odysseé**. Tome I. Paris: Imprimerie d'Auguste Delalain, 1818. Tradução: Anne Dacier.

HOMÈRE**. L'Odysseé**. Tome II. Paris: Imprimerie d'Auguste Delalain, 1818. Tradução: Anne Dacier.

HOMERO. **Odisseia**. Porto Alegre: L&PM, 2016. 3 volumes. Tradução: Donaldo Schuler.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Editora 34, 2013. Tradução: Trajano Vieira.

JAUSS, Hans Robert. **Tradição literária e consciência atual da modernidade.** In: Histórias de Literatura: As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996, p. 47-81.

JACOBSON, Roman. **On linguistic aspects of translation**. In: R. Brower (org.). On Translation. Cambridge: Harvard University Press, 1959. p. 232–9; Disponível em: <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>. Acesso em 10 jul. 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

ROBERT-FOLEY, Lily. **La traduction queere.** Outranspo, 2016 Disponível em: <http://www.outranspo.com/wp-content/uploads/2017/03/La-traduction-queere.pdf>. Acesso em 12 jul. 2018.

SAIS, Lilian Amadei. HOMERO. **Odisséia. Tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler**. Porto Alegre: L&PM, 2007. 3v. ISBN: 978852541636-0. Resenha. LETRAS CLÁSSICAS, n. 9, p. 253-267, 2005. Disponível em:

<https://www.academia.edu/26932932/HOMERO._Odiss%C3%A9ia_._Trad._de_Donaldo_Sch%C3%BCler_2007?auto=download> Acesso em 13 jul. 2018.

WILSON, Emily. **First woman to translate Homer's Odyssey into English: how modern bias is projected onto antiquity**. Time, 2017. Disponível em:

<http://time.com/5008920/odyssey-translation-gender-history/>. Acesso em 13 jul. 2018.

YAN, Chen; HUANG, Jingjing. **The culture turn in translation studies**. Open Journal of Modern Linguistics, 2014, p. 487-494. Disponível em:

<https://file.scirp.org/pdf/OJML_2014100910303613.pdf>. Acesso em 12 jul. 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 9 – POESIA E DESENRAIZAMENTO: EXÍLIO, RESISTÊNCIA E PÓS-UTOPIA

ISBN 978-85-64124-60-8

ENRAIZAMENTO, REPRESENTATIVIDADE E RESISTÊNCIA NAS MITOPOÉTICAS DE *POEMAS PARA LER COM PALMAS*, DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

TAVARES, Cristiane Fernandes (PUC-SP)
E-mail: cftavares@hotmail.com
GOMES, Luciana (ISE-SP)
E-mail: luciana.gomesn@gmail.com

RESUMO

Os textos que compõem o livro *Poemas para ler com palmas*, de Edimilson de Almeida Pereira, lançado em 2017 pela Mazza Edições (BH), conservam raízes das culturas afrodiaspóricas inscritas em cinco mitopoéticas: a capoeira, o congado, o jongo, os orixás e os vissungos. A ancestralidade assume, nos textos, formas distintas, sincrônicas e atemporais. Temas recorrentes nos ensaios acadêmicos do autor e antropólogo, como a defesa de um cânone literário afro-brasileiro, reaparecem nos poemas, confirmando uma coerência ética e estética que tem o enraizamento, a representatividade e a resistência como palavras-chave. O objetivo principal das autoras é compartilhar as reflexões realizadas acerca dos conceitos de enraizamento, representatividade e resistência em alguns textos de *Poemas para ler com palmas*, tanto do ponto de vista da crítica literária quanto da mediação e recepção da leitura.

***PALAVRAS-CHAVE**: ENRAIZAMENTO; REPRESENTATIVIDADE; RESISTÊNCIA; CULTURAS AFRODIASPÓRICAS; MITOPOÉTICAS.*

"Ninguém fica de pé/ se não tiver/ o meio" são os versos iniciais do poema "Tronco", um dos quarenta que compõem o livro *Poemas para ler com palmas*, do poeta, professor e antropólogo Edimilson de Almeida Pereira. Referindo-se ao tronco do capoeirista, os versos também sintetizam a poética fincada em solo firme, mas afeita a deslocamentos, que caracteriza tanto a obra literária do autor mineiro, quanto sua produção acadêmica. O "meio" que faz ficar de pé, nesse caso, é a palavra que tem como eixo a matriz afrodescendente e suas ramificações expressivas. Como o título sugere, os poemas compõem um corpo percussivo, que convida leitores de todas as idades, a movimentarem-se pelos ritmos das culturas afrodiaspóricas, aqui inscritas em cinco mitopoéticas: a capoeira, o congado, o jongo, os orixás e os vissungos.

No texto assinado por Sandro Ornellas na abertura do livro, "A poesia encantada de Edimilson de Almeida Pereira", as mitopoéticas são definidas como formas que articulam poeticamente uma memória das experiências afrodescendentes brasileiras, não apenas estilizando sua original cultura oral, mas também permitindo ao leitor uma participação no corpo comum, coletivo e comunitário que integra essas cinco grandes raízes. Temas recorrentes nos ensaios acadêmicos do autor e antropólogo, como a defesa de um cânone literário afro-brasileiro, reaparecem nos poemas, confirmando uma coerência ética e estética que tem o enraizamento, a representatividade e a resistência como palavras-chave.

Ao iniciar sua fala na mesa "Arqueologia de um autor", na FLIP/2017, Edimilson pediu licença aos ancestrais que criaram e fundaram o templo onde se realizava o encontro literário, saudando os escravos do séc. XVII: "eu saúdo aqueles que construíram esse templo, que o deixaram erguido para o futuro, para que se pudesse rever proposições do passado, numa tentativa, a meu ver fundamental, de reorganizar nossa estrutura social, buscando mais

ISBN 978-85-64124-60-8

igualdade." A saudação parece ecoar também nos textos do autor em *Poemas para ler com palmas*, tamanha a potência de uma voz que carrega tantas outras vozes consigo. A ancestralidade assume, nos poemas, formas distintas, sincrônicas, atemporais. Aos reis do Congo, avós ancestrais, coroas e cantos. Ao sagrado, a poética particular de cada orixá. Às lutas, a dança como arma. Para o peso do trabalho, os vissungos como canto. Aos nomes santos, a graça dos trocadilhos: ***"O nome da Santa começa na rosa/ e tem um rio na ponta/ rosa rio rosa rio / r o s á r i o."*** (p.23)

EXPRESSÕES ARTÍSTICAS COMO FORMAS DE RESISTÊNCIA À COLONIZAÇÃO

Capoeira, congado, jongo, orixás e vissungos são expressões artísticas e religiosas afro-brasileiras caracterizadas, sobretudo, pela resistência a formas colonizadoras de dominação. A luta corporal, o jogo, a ginga, os ritmos percusivos e o enigma dos cantos entoados são aspectos comuns nessas expressões. Jogar, gingar, tocar, cantar, esconder e revelar são, ainda, formas de repercutir e reinventar a memória, replantar as raízes.

A capoeira, por exemplo, tem uma história vinculada diretamente ao regime escravocrata no Brasil colonial, caracterizando-se como prática de jogo, luta e dança nos terreiros vizinhos à habitação dos negros escravizados. A liberdade de deslocamento, não apenas espacial, mas sobretudo simbólica, observada nos movimentos do capoeirista, é capturada pela poesia de Edimilson, como mostram os versos do poema "Movimento": *"Se alguém ginga aqui,/ parece, no entanto,/ que se move/ em outro lugar."*

Arrancados de sua terra-mãe, os negros escravizados encontraram na capoeira uma forma de driblar a dominação e o sofrimento a que foram submetidos. Conforme nos lembra BOSI (2003), "o desenraizamento é condição desagregadora da memória." A ginga, os saltos e o movimento imprevisível de alguma forma devolvem a possibilidade de enraizamento pós-diásporas. Vale lembrar que a capoeira foi considerada uma atividade proibida no país até 1930. Em 2014 foi declarada pela Unesco (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciencia e Cultura) Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Dedicar um bloco de poemas à capoeira é, sem dúvida, uma forma de homenagear não apenas os grandes capoeiristas brasileiros, mas sobretudo os desenraizados sobreviventes, os quilombolas, afrodescendentes, que nos versos de Edimilson se tornam corpo fraterno, como no poema "Os braços": "*Cada um com seus medos, então?/Dois braços de mãos dadas /ajudam /o corpo inteiro."*(p.13) ou ainda em "O tambor": *"Um tambor sozinho/ faz um verão/ e três tambores o que farão?"* (p.27). Nestes exemplos temos a dimensão representativa de expressões como a capoeira, que justamente por serem práticas coletivas, tem intensificada sua significação:

> A memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no tempo e no espaço não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo.
> (Ecléa Bosi, 2003, p.31)

O congado, segunda mitopoética que compõe um bloco de poemas no livro, é uma celebração religiosa afrodescendente com ampla representatividade em vários Estados brasileiros, como Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e São Paulo. Ainda que predominantemente de origem africana (coroação de reis e rainhas do Congo, devoção a Zambi e Calunga), o congado também reúne tradições culturais indígenas (vestimentas e gestos) e europeias (santos católicos). O sincretismo, que não deixa de ser uma forma de resistência,

ISBN 978-85-64124-60-8

acompanha essa manifestação artística e também aparece nos textos de *Poemas para ler com palmas*, como se pode observar a partir dos títulos de alguns dos poemas que compõem essa parte do livro: "O rei Calanga", "O rosário da santa", "São Benedito", "Zambi", "A festa". A reverência à ancestralidade como forma de resistência pode ser notada nos versos do poema "Os Reis": *"São muitos os caminhos/ e os perigos demais./ Os reis vão rezando,/ quem pode ouvir, ouvirá./ Eles moram aqui ao lado,/ mas sua história/ nasceu longe. Hoje passeiam pela cidade/ com suas coroas/ e cantos. O Rei e a Rainha do Congo/ são nossos avós./Quando andam pelas ruas/ estão muito perto de nós"*

Vale reparar mais demoradamente na ilustração de página dupla, criada por Maurício Negro, abrindo esse bloco de poemas sobre o congado. A figura de um rei negro, cujo penteado do cabelo forma uma coroa, tendo nos olhos dirigidos ao alto um pássaro no lugar da pupila, sintetiza a um só tempo, vários sentimentos evocados nos poemas: a saudação aos nobres reis africanos, a busca por um horizonte de liberdade, a valorização da cultura e da estética negras.

Assim como o congado, o jongo também é uma manifestação de cunho religioso que louva tanto os ancestrais afrodescentes, quanto os santos católicos. Acrescenta-se a isso o fato de ocorrer principalmente em áreas ocupadas por lavouras de café e cana-de-açúcar, particularmente no Vale do Paraíba, o que inclui a presença de temáticas vinculadas aos fatos da vida cotidiana das comunidades. Uma característica forte dessa expressão artística é que alguns pontos cantados adquirem sentido enigmático, expressos por uma linguagem cifrada. Os versos finais do poema "Ponto" fazem menção a isso: *"Um ponto se emenda/ no outro,/ dois braços enlaçados./ O que eles contam/ é segredo./ Será mestre/ quem decifrá-los."*(p.35) Esse é um aspecto típico de algumas manifestações orais, especialmente associadas aos povos escravizados, como forma de manter o sigilo acerca do conteúdo das canções, usadas muitas vezes como forma de comunicação estratégica. O poema "Assunto" (p.34) traduz perfeitamente essa questão:

Assuntos
No jongo fala-se de tudo
um pouco.

Fala-se pouco
do que é mistério.

Fala-se do trabalho
no campo,

dos ancestrais
vindos de outras terras.

Fala-se da água
no terreiro,

das heranças
num provérbio.

No jongo vira assunto
o que era

de ontem
e o que é de hoje.

Fala-se, escuta-se

ISBN 978-85-64124-60-8

a palavra

repartida como grão
de orvalho.

Já os vissungos são cantos de trabalho entoados para acompanhar as tarefas, cuja origem está ligada à mineração do diamante, atividade importante para a economia colonial brasileira nos séculos XVII e XVIII, como atestam os versos finais do poema "Lugares de Vissungo": *"De lapa em lapa até a beira/ do rio, escava histórias/ pois diamantes não há."* (p.55) Ou ainda os versos do poema "Canto de Trabalho": *"Não tem sequer um nome,/ o homem,/ mas fome/ de inventar uma cidade grande./ Não sabe onde o diamante/ se esconde/ nem o peso de ser homem."* (p.56) Há vissungos que se referem a temas da vida social e outros considerados cantos de enterro, entoados durante as cerimônias fúnebres. É possível encontrar todos esses tipos de vissungos nos poemas que compõem esse bloco de textos, a maioria deles leva a palavra "canto" no título.

Por fim, há o bloco de poemas sobre os orixás, divindades presentes nas religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda. Nas páginas finais do livro, o texto informativo que explica cada uma das cinco mitopoéticas, define da seguinte maneira os orixás:

Inicialmente, o orixá seria um acestral que foi divinizado pois, em sua vida exemplar, obteve o domínio de algumas forças da natureza, tais como o vento e o trovão, além de se tornar o senhor de certas atividades como a caça ou de certos conhecimentos como aqueles ligados às plantas. Cada orixá tem símbolos por meio dos quais é identificado, tais como cores, alimentos, cantos, ritmos, dias, horas e locais específicos. (p.62)

A forte relação desses antepassados com elementos da natureza aparece nos poemas de Edmilson, por meio de imagens literárias que reforçam seu caráter mítico-poético, como se pode observar nos versos dos poemas "Oxum": *"Nas águas de dentro, / que são/ rio e cachoeira/ Oxum, a que veio?"* (p.47) ou do poema "Iemanjá": *"Nas águas grandes,/ que são/ o mar,/ Iemanjá, o que segue?"* (p.46). Da mesma forma, pode-se encontrar menção direta às cores associadas a cada um dos orixás, como no poema "Exu": *"Preto e vermelho/ são suas cores./ Abre os caminhos/ com elas."*(p.42).

Manter vivas as manifestações religiosas em situação de dominação opressora, como a que foram submetidos os negros escravizados no período colonial brasileiro, é não apenas uma tentativa de cultivar as raízes culturais, como também uma forma de resistir a imposição de crenças e valores próprios dos povos colonizadores. Até hoje, século XXI, as religiões de matriz africana sofrem perseguições e ataques agressivos promovidos por outros grupos religiosos, ou por cidadãos que se veem no direito de expressar seu preconceito. A figura do orixá Exu, por exemplo, é constantemente associada ao diabo, demônio ou qualquer ícone que encarne a maldade. Alguns desses estereótipos são desmistificados nos poemas de Edmilson dedicados aos orixás, como é o caso de "Exu", por exemplo. Predominam no texto sua qualidade comunicativa e a habilidade para "abrir caminhos", a partir do movimento e da busca por liberdade: *"Nas noites ímpares,/ desce a lua/ das alturas./ preto e vermelho/ são as cores/ que movimenta/ para dar direção/ a todos os caminhos."*(p.42).

A escolha dos orixás como uma das mitopoéticas que compõem o livro parece mais vinculada ao caráter cultural e "encantado", do que propriamente religioso, no sentido confessional normalmente atribuído ao termo. As imagens construídas literariamente guardam algo de restaurador da memória ritualística coletiva, plantando um passado no presente, como forma de garantir a colheita futura:

ISBN 978-85-64124-60-8

> O mago que transmuta o passado em futuro deve ter mão rápida para capturar o Tempo no átimo da sua cognocibilidade porque ele fulgura um instante e desvanece. Se o olhar demora e fixa, retém o estereótipo não uma coisa viva como a imagem que sobre do passado com todo o seu frescor.
> (Ecléa Bosi, 2003, p.20)

REPRESENTATIVIDADE NEGRA NAS MITOPOÉTICAS DE *POEMAS PARA LER COM PALMAS*

Como demonstrado anteriormente, a pesquisa e a vivência da cultura afrodescendente, assim como o cuidado estético com a linguagem, presentes no livro *Poemas para ler com palmas,* inserem as mitopoéticas que o compõem em formas literárias que resgatam e fortalecem a identidade cultural afrobrasileira. A presença deste livro nas escolas, acompanhada de uma mediação consciente por parte dos educadores, pode contribuir para fortalecer a representatividade negra, especialmente entre crianças que estão em processo de construção identitária, imersas em uma sociedade com heranças escravocratas e predominantemente racista. Com vistas a isso, a educadora Luciana Gomes apresentou alguns poemas do livro aos seus alunos, em especial os textos sobre os orixás, já que esse é o assunto presente em sua pesquisa de especialização em literatura para crianças. Suas observações reforçam a necessidade de se expandir a presença das mitopoéticas de matriz afrodescendente entre os leitores infantis, como forma de resistência ao pensamento colonial eurocêntrico que ainda prevalece no meio escolar, sobretudo diante do vertiginoso crescimento das religiões pentecostais no país, em muitos casos validadas como expressão religiosa "oficial" no ambiente escolar que deveria ser laico, ou no máximo ecumênico, desvinculado de cultos e crenças específicas.

A transcrição de um trecho de uma das rodas de leitura realizada pela educadora com crianças de 04 e 05 anos, em uma escola particular que atende alunos de duas favelas da região oeste de São Paulo, permite observar aspectos importantes sobre a necessidade de se construir uma representatividade negra positiva no que diz respeito aos elementos culturais de matriz africana, em especial, os que se referem aos orixás.

Alunos sentados em roda, em torno de livros diversos sobre orixás, esperando a leitura a ser realizada pela educadora, de um dos textos do livro ***Poemas para ler com palmas:***

Criança 1: Esse vermelho aí é o vermelho do mal.

Profssora: Por que você acha que essa é a cor do mal?

Criança 1: Porque vermelho é... tipo a cor mais feia do mundo.

Criança 2: É a cor mais feia do mundo!

Criança 1: É mesmo. É cor da pessoa de lá de baixo (apontando para o chão).

Professora: Pessoal, criança 1 está falando. Ele disse que essa fitinha é cor mais feia do mundo, porque é cor do que mora lá embaixo. Por que criança 1?

Criança 1: Por causa desse homem aqui... (pega o livro que tem o tridente, símbolo de Exu. O aluno já estava observando o livro e sinalizando certa rejeição desde o início da roda). *"É cor mais feia do mundo".*

Criança 2: Eita!!! Olha a foto atrás! Não vou pegar esse livro, não quero nem ver (aluno fecha os olhos vira-se de costas para o livro)

ISBN 978-85-64124-60-8

Professora: Essa é só uma foto de quem escreveu o livro. É o Edimilson de Almeida Pereira. É o mesmo que escreveu esse livro que vamos ler. Olha aqui.

Professor: Quem é esse homem?

Criança 3: É aquele que mora lá de baixo (apontando para o chão)

Professora: E quem mora lá embaixo?

Alunos e alunas: Não pode falar o nome. O Capeta, diabo. É o diabo mesmo! Mora tudo lá. O capeta também. O diabo é dessa cor mesmo. E o diabo também é vermelho.

Professor: Então ninguém pode usar vermelho mais?

Alunos e alunas: Eu nunca uso! Eu também não. Pode sim. Pode!

Professora: No começo da roda vocês disseram que gostaram muito desse livro, *Xangô, o rei trovão* e a cor da capa dele é vermelha (nesse momento os alunos levantam e começam a mostrar outros livros com a capa a vermelha). Quem falou para vocês que essa é a cor do mal? Será que existe mesmo alguém morando lá em baixo?

Alunos e alunas: Tem mesmo alguém lá embaixo! É, tem. Os mortos. Os mortos moram lá embaixo. Os vivos que são do mal também. Mas tem também alguns que é do bem... Mas aquele é (aluno coloca a mão na boca)... Aquele que não pode falar o nome.

Professora: Depois vamos voltar a conversar sobre essa cor vermelha. Vamos começar o poema?

Antes mesmo de dar início à leitura do livro, apenas ao observarem algumas ilustrações e capas de outros livros sobre orixás, preconceitos surgem na conversa entre as crianças com a professora. Observa-se o predomínio dos estereótipos no livre pensar de algumas crianças que se manifestam nesse momento. Cores associadas ao "mal", instrumentos associados ao diabo são logo mencionados e aparecem como ponto de partida para a leitura de imagens e palavras a que são convidadas as crianças. A pesquisa de Luciana Gomes revela a forte influência das famílias evangélicas na construção desse imaginário pejorativo, associado aos arquétipos das religiões de matriz afrodescendente. As crianças que não sofrem esse tipo de influência familiar mostraram-se mais abertas e interessadas na leitura dos livros apresentados, sem que ideias preconcebidas impedissem o contato com expressões mitopoéticas afro-brasileiras. Nesses casos, aspectos como a valentia de alguns orixás, como Xangô, por exemplo, despertaram o interesse das crianças, da mesma forma que qualquer outro personagem associado a alguma mitologia poderia provocar.

Como expressão predominantemente artística, os poemas que compõem o bloco da mitopoética dos orixás no livro *Poemas para ler com palmas* reapresentam a ancestralidade afrodescendente tendo como pátria principal a própria língua em sua manifestação poética. É pela palavra em sua plurissignificação, enredada no movimetno de seleção e combinação próprio da poesia, que a representatividade negra se presentifica, pois "os que estiveram sempre conosco falam à nossa alma em sua língua natal." (BOSI, 2003, p.26).

REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória** – Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.28.

ISBN 978-85-64124-60-8

ORNELLAS, Sandro. **"A poesia encantada de Edimilson de Almeida Pereira**". IN: PEREIRA, Edimilson de Almeida. Poemas para ler com palmas. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2017. pp. 7-9.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Poemas para ler com palmas**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

LA FRONTERA QUEBRADA: ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO A *MAPURBE VENGANZA A RAÍZ* (2005) DEL POETA MAPUCHE DAVID ANIÑIR

Jesús MONTOYA*[235] *(UFSCar) – Capes
E-mail: doloresdepalabra@gmail.com

RESUMEN

El libro *Mapurbe venganza a raíz* (Pehuén Editores, 2009) del poeta mapuche David Añiñir, marca una irrupción en la poética mapuche actual. Esta obra ejecuta un proceso de mixtura en sus textos a partir de un lenguaje heterogéneo, compuesto por palabras pertenecientes a la lengua mapudungun, al español chileno actual e incluso al inglés. La identidad *originaria* del sujeto queda desalojada por la hegemonía territorial y las políticas neoliberales de la metrópoli del siglo XXI, en este caso Santiago. La pluralidad étnica y lingüística de los textos corresponde al caos urbano; a la comunión de una movilidad impuesta y a la fuerza de un margen geográfico marginal tras el que cientos de universos convergen. Este trabajo pretende indagar en cómo los grandes núcleos de sentido de la poesía indígena mutan y se resemantizan en la poética de Aniñir (el rumor de la oralidad; la flora y las zonas de convergencia de la tradición discursiva ancestral) integrándose al espacio urbano y a una lengua quebrada que constituye una entidad fronteriza, un libro de mixtura donde el desplazamiento del sujeto es sometido a una cultura del aniquilamiento, propia del sistema occidental.

PALABRAS CLAVE*: POESÍA MAPUCHE. DAVID ANIÑIR. FRONTERA. MAPURBE. SIGLO XXI.*

Ciberlautaro cabalgas en este tiempo Tecno-Metal
tu caballo trota en la red
las riendas son un cable a tierra
que te permiten avanzar
como un werkén elektrónico
de corazón e - lek - tri - za - do.
David Aniñir, Lautaro

La ciudad representa, en ciernes, los muros de una memoria reunida. Quienes la habitan, componen un encuentro particular con sus recuerdos y vivencias, cuya imagen, muchas veces indefinida, no consigue desligarse del espacio en que se enmarca. Los ciudadanos son testigos por antonomasia de los cambios del espacio urbano, se mueven en medio de un paisaje dinámico e inagotable por calles, aceras, edificios y plazas que evocan cierto sentido de pertenencia, alejamiento, fascinación, e incluso, alguna clase de rechazo sosegado.

[235] JESÚS MONTOYA (MÉRIDA, VENEZUELA, 1993). LICENCIADO EN LETRAS MENCIÓN LENGUA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA Y VENEZOLANA POR LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES. HA PUBLICADO LAS NOCHES DE MIS AÑOS (MONTE ÁVILA EDITORES LATINOAMERICANA, 2016, PREMIO DE OBRAS PARA AUTORES INÉDITOS), Y HAY UN SITIO DETRÁS DE LOS INCENDIOS (VALPARAÍSO EDICIONES, 2017, I PREMIO HISPANOAMERICANO DE POESÍA "FRANCISCO RUIZ UDIEL"). CURSA LA MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS DE LA UNIVERSIDAD FEDERAL DE SÃO CARLOS (UFSCAR). ESTE ARTÍCULO FUE PRESENTADO EN EL AÑO 2016 PARA LA ASIGNATURA "LITERATURA PREHISPÁNICA", PERTENECIENTE AL PREGRADO EN LETRAS MENCIÓN LENGUA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA Y VENEZOLANA DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, VENEZUELA.

ISBN 978-85-64124-60-8

La ciudad contemporánea es, en rasgos generales, un punto de encuentro alterado. En este sentido, sus habitantes vacilan entre bordes sociales que los diferencian. El espacio va constituyéndose como una línea ilusoria en escala: la zona pública provoca límites ante las políticas de la ciudad globalizada, cuyas mayores apuestas radican en la privatización de las áreas urbanas, la instauración de grandes centros mercantiles, el ensañamiento de políticas utópicas que buscan *igualar* a los habitantes, la implementación de tecnologías de vanguardia, entre otras. Estas prácticas forman como síntoma contextual una arquitectura de vínculos disímiles, mostrando una doble faceta –envuelta bajo una inmensidad de máscaras– de la ciudad. Esta doble faceta es configurada por la improvisación en la construcción de casas a las afueras de la metrópoli, como también por el entramado de diseño de la urbe actual: edificios, urbanizaciones, clubs y espacios comerciales que trazan una polarización visual y un choque entre sus habitantes desarrollado a la par. Pensemos en algunas urbes latinoamericanas como Caracas, São Paulo, Bogotá, o Santiago.

Definir las orillas, los márgenes de la ciudad, consiste en crear un espejo quebrado. De tal manera que, la periferia, como contexto, focaliza en sí misma los reflejos dispersos de los sujetos desplazados por la sociedad. Giorgio Piccinato, en su libro *Un mundo de ciudades* (2002) expone que solo es posible describir la ciudad contemporánea a partir de la exposición de sus problemas más relevantes, como si la tuviera que describir un ciudadano común. Mediante esta idea de Giorgio Piccinato es posible situar los textos del poeta mapuche David Aniñir.

Mapurbe venganza a raíz (2005), su primer libro de poemas, fue publicado primeramente por *Odiokracia Autoediciones* y luego reeditado en el año 2009 por Pehuén Editores; en él la voz autoral modula un compromiso con la diferencia, emerge contrariada ante el entorno de una ciudad como Santiago. Aparecido casi quince años después de la caída de la dictadura de Augusto Pinochet, entrado el siglo XXI, esta obra compone una zona ambigua de resistencia y de verosimilitud intercultural, su discurso trasgrede la ética idealizada de los grandes núcleos de sentido de la poesía indígena contemporánea, o más concretamente, estos núcleos se resemantizan; así pues, la ritualidad, la naturaleza como madre, la oralidad, el canto, el aura tradicional del territorio, la añoranza y la búsqueda de las raíces componen temas que se llenan de otros contenidos: el *pewma* como territorio de ensueño de la cultura mapuche dibuja en los *mapuchemas* de Aniñir un albergue periférico del mapuche actual provocado por sus migraciones:

> Al no poder contener a estas gentes en los límites urbanos formales, ni a las que día a día llegaban a la capital, se fue generando un escenario propicio para que se desencadenaran las ocupaciones masivas de terrenos de parte de pobladores organizados, en los extramuros agrícolas de Santiago, a partir de fines de los 50. Este, quizás uno de los fenómenos sociales no oficiales más importantes –y más desconocidos– de la historia social chilena del siglo XX, fue un proceso que, además de dar origen a la mayor parte de las poblaciones más emblemáticas de la capital, demostró cómo el movimiento de pobladores pudo doblarle la mano a las autoridades de la época, obligándolas a establecer políticas de vivienda social en tiempos en que estas casi no existían. Gran parte de la migración mapuche ya asentada en Santiago se sumó a este proceso. También lo hicieron los padres y vecinos actuales del informalmente llamado "pasaje de los indios" de la Intendente Saavedra, donde aún vive David Aniñir Guilitraro. (JARA, 2009, p. 12)

David Aniñir, obrero de profesión y poeta alejado de los espacios académicos, habita "el balneario callampa de los grifos periféricos" (ANIÑIR, 2009, p. 83), a las orillas del Mapocho, en el que levanta su universo poético "sobre mojones cristalinos que navegan hasta el mar"

ISBN 978-85-64124-60-8

(ANIÑIR, 2009, p. 25), lo que le permite como habitante de esta realidad engendrar una poesía donde la experiencia sitúa sujeto en medio del caos urbano y su identidad originaria, replegándose al conflicto mapuche, a la destrucción y a la enseña postal que realiza el estado moderno de su cultura. El agua nativa es contaminante y la realidad se inmola pegada a los muros de una ciudad de fronteras quebradas, de culturas híbridas e impulsos fracturados denominada como Mapurbe. Es importante aclarar, que a pesar de que algunos textos podrían confundirse con un cúmulo de críticas y sátiras, buscan, en verdad, rendir cuenta a una etnia que se ha vuelto plural236. Tal pluralidad, como estrategia poética, expresa la unión de distintos dialectos, jergas, palabras en inglés, lo que designa Aniñir como coa en el glosario final237 de la obra: el lenguaje de la pobla; al mismo tiempo que enfrenta expresiones y textos enteros en mapudungun; la lengua mapuche, el habla de la tierra, la tierra que se ha transformado en cemento, los árboles enterrados por edificios, veredas, plazas, antros, la maquinaria nocturna que chirría a lo lejos en la división del Mapocho.

Como consecuencia, el lenguaje instaura una problematización del panorama del sujeto de forma innovadora para la poesía indígena contemporánea, en el sentido del juego fragmentado de la cultura heterogénea que expresan la mutación de la etnia, los mapuches que se desplazan por los espacios netamente urbanos de la Santiago del siglo XXI: personajes en los textos como María Juana la Mapunky de La Pintana o como Ciberlautaro "representan una nueva forma de 'ser mapuche' en la ciudad que escapa a la homogenización debido a la

236 El propio David Aniñir en una entrevista realizada en 2016 por Marco Fajardo para el diario El Mostrador ha expresado: "Mi obra representa principalmente el sentido de identidad mapuche en los espacios urbanos. Refiere al sentido de pertenencia a una nación, a su historicidad, su memoria colectiva y ciertos aspectos de la cosmovisión, todo ello aterrizado en la contemporaneidad y nuestro reality vivido como primera y segunda generación mapuche nacida en la ciudad de Santiago, en mi caso". Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2016/02/22/david-aninir-el-rimbaud-mapuche-no-creo-que-el-etiquetarte-alguna-clasificacion-etnica-le-suba-el-pelo-a-la-creacion-literaria/>.

237 Este glosario final busca dar sentido a algunos términos de la encrucijada dialectológica y semántica de la obra. Existen en él palabras y frases definidas como:

Ata´os: de atados. Se dice de los dramas o situaciones de conflixto.
Beleiza: del portuñol, belleza.
Pitranto: Pitra, árbol nativo que crece en territorio huilliche. El pitranto es un bosque de pitras, su tupidez hace que crezcan troncos como enredaderas buscando el sol. Una belleza.
La amigui con kuátika: categoría de amistad con ciertas garantías de placer erótico y más.
Ñiachi: alimento, sangre de cordero aliñada, representa la fertilidad relacionada con la tierra.
Pica`o a choro: del coa. Sujeto brígido, de la pobla, que maneja los códigos y la jerga del barrio; seguro de sí mismo, de mentalidad ganadora, adicto a la vida y a situaciones en riesgo donde él sabe que la lle`a…pero también puede ser un sujeto, individuo o gil que la trabaje de choro. Un choro es un personaje popular que se maneja en los espacios de la marginalidad.
Mapunky: mapuche punx, especie natural de los suburbios.
Humanimal: por supuesto que se entiende.
Favelas: do Brasil. Poblaciones periféricas donde se repite la misma weá (como en otros lugares del mundo).
Mapuchemas: mis poemas.
Cachai, cachaste: del coa. Estar atento a lo que pase. Entender observando, aplicando con las experiencias el sentido de lo que se cachó. Observar, aprender, ver, poner atención. Esta partícula es de origen gringo, exportada en época hippie Santiago, siendo el modismo o jerga más utilizado en Chile.

Es posible apreciar tan solo en esta pequeña muestra de las cincuentaiún expresiones y palabras que la componen como se ironiza sobre el "español estándar" y sus diccionarios apilados en bibliotecas. La oralidad – jerga– como fundamento puede concernir, entonces, a una forma de ser en la ciudad. Este componente enraizado a las definiciones en mapudungun encaran un sujeto distinto, donde el lenguaje de la pobla resguarda un matiz popular que busca significar su mixtura.

ISBN 978-85-64124-60-8

duplicidad de su conciencia, pues se sitúan entre dos culturas, dos formas de ver y vivir la vida que coexisten simultáneamente en ello" (ECHEVERRÍA, 2014, p. 5), lo que hace dispar a Aniñir con autores mapuches actuales como Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf, por ejemplo. En *La ciudad ajena, subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano*, Lucía Guerra, a propósito de la abdicación de Aniñir a sus contemporáneos plantea cómo se transfigura la urbe en libros como *El país de la memoria* (1988) de Chihuailaf y *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1990) de Leonel Lienlaf y, finalmente, en Mapurbe venganza a raíz (2004) del mismo Aniñir; de la obra de Chihuailaf expone:

> El espacio urbano crea una sensación de desamparo que es también gemido y reclamo frente a una cultura ajena e invasora que ha hecho de lo mapuche promoción turística o pieza de museo de la otredad subalterna, ahora convertida en el otro exótico y vendible, de un dios blanco y de cuencas vacías que permite la discriminación étnica. (GUERRA, 1990, p. 305)

Mientras que sobre *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1990) de Leonel Lienlaf, expresa:

> La ciudad es apenas un trazo, el margen desechado para una subjetividad que retorna a sus orígenes. La inclusión de un imaginario urbano escueto no borra, sin embargo, la tensión creada por el enfrentamiento con la ciudad. El tono y la emotividad de la voz poética ponen de manifiesto una subjetividad que, como el cántaro de greda roto, busca y encuentra sus fragmentos en la cultura mapuche. Reafirmación que se expresa en la estructura del libro dividido en cuatro partes, como el cultrún; las dos primeras secciones corresponden al norte y el oeste con sus connotaciones negativas, mientras las dos siguientes representan el este, el sur y lo benéfico. Además, se añaden los elementos primordiales del aire, el fuego, el agua y la tierra. (GUERRA, 1990, p. 307)

Y añade, a propósito del discurso de la urbe en Aniñir:

> *Mapurbe* se elabora a través de la voz del subalterno que asume una posición de sujeto para dirigirse a otros habitantes de la población o ser el portavoz de un "nosotros". Contradiciendo la suposición poscolonial de que el subalterno no puede hablar en una dicotomía tajante entre centro y periferia, el hablante, desde el margen multicultural de medios masivos y digitales, emite su protesta. En su discurso, priman la blasfemia y la irreverencia hacia la nación. Inserta el *coa*, como dialecto ilegítimo, modificando ciertos vocablos en abierto sarcasmo. Se crea, así, una poética de la población marginal, poética de la inmundicia, pero también de la injusticia. Dentro de esta poética, los orígenes mapuches son apenas el trazo de un allá lejano que dejó de ser. (GUERRA, 1990, p. 310)

Chihuailaf reclama la cultura mapuche como ente de mercancía y promoción turística, Lienlaf toma la estructura del imaginario de su tradición, Aniñir construye su obra con los elementos que tiene a la mano: su realidad, el corte bastardo de un mapuche que no renuncia de manera rotunda a su tradición, sino que la pinta a partir del cambio emanado por la tecnología, la música, la cultura cruzada desde el canje entre diferentes ideologías y la tecnología de la miérdopolis: es un mestizaje compuesto por una naturaleza compleja que traslada a los

ISBN 978-85-64124-60-8

individuos hasta el mismo lenguaje, estructura como montaje que se sustenta en lo real, una encrucijada que es "un territorio de contrastes" (SÁNCHEZ, 2013, p. 4) a través de una escritura angustiada, iracunda, moldeada como una frontera "desde los juegos onomatopéyicos hasta la construcción de interlenguas y jergas" (SÁNCHEZ, p. 13) en que los poemas de Aniñir cumplen la función de una casa fraccionada, un espacio adyacente en el que los lectores que desconocen el mapudungun quedan desterrados. En este sentido, las inclusiones de textos en mapudungun sin ser traducidos crean una barrera de esplendorosa división:

> El poemario *Mapurbe* inicia de forma ritual con "Yeyipun", fragmento de una rogativa realizada por la *machi* al inicio de ciertas celebraciones, como el *Wetripantu* o Año nuevo mapuche […] El aura de ritualidad con que Aniñir abre su poemario a través de esta rogativa, invocando espíritus antiguos y dioses de la naturaleza, sirve a su propósito de cuestionar lo que se imagina como "ser mapuche" en la ciudad. Tal y como me lo manifestó el mismo Aniñir durante una entrevista que sostuve con él, "'Yeyipun' es pedir a los espíritus masculinos y femeninos antiguos. *Kvze* y *Fvcha* son espíritus antiguos que circulan por el mundo y que explican el origen del mundo mapuche. Es una plegaria, una oración que hace la *machi*. Forma parte de la antesala de mi obra donde se pide energía, se agradece: fuerza, limpieza y trabajo" ("David Aniñir: obrero de la palabra"). Al estar escrito en mapudungún sin traducción, "Yeyipun" no sólo establece una zona de protección ritual, sino que también crea un espacio de resistencia cultural mapuche en tanto vuelve el texto inaccesible al lector no-mapuche. (ECHEVERÍA, 2014, p. 12)

En medio de tales adyacencias, para la mayoría de los lectores, el mundo que reposa en el imaginario simbólico mapuche se desdibuja. Por otro lado, la problemática de la oralidad se acentúa en medio de un terreno que a juicio de muchos puede parecer estéril, ¿dónde está la oralidad ancestral en Mapurbe?, ¿desde qué espacio de enunciación deviene? Como vemos, la obra no puede verse desde la preservación oral de la localidad mapuche, ni mucho menos en un sentido ancestral –aunque tenga un poco de ambas–; la oralidad, en sí misma, es un sonido de la ciudad, lo que se escucha se reproduce como un accidente, los poemas vuelan y caen, pero sobre todo, arrastran la pena del mapuche de hormigón:

> A veces me cuesta mentir oral
> y escribo
> así mi engaño es hermoso
> y la falsedad ya no hiere.
>
> Este mapuche envestido de jeans
> y poleras de universidades yanquies
> confunden mi habitante
> mezcla de norteamearaucano
> y mapurbe.
>
> En mis versos se libra lo que no hablo
> por un problema de habitarme
> en la grafía exacerbo la labia
> y su espuma se diluye. (ANIÑIR, 2009, p. 26)

La identidad abraza las fronteras de un atuendo ("jeans", "poleras de universidades yanquies") con un silogismo de semántica híbrida: *norteamearaucano*, la mixtura de la oralidad

ISBN 978-85-64124-60-8

comprime esa identidad. Sin embargo, en el texto se libera una tensión entre el discurso mixturado y la vuelta a la *raíz*:

> Esperando.
> Resulta que soy de un mundo antiguo
> donde las estrellas ardían de luz en el cielo
> como llamas
> y los volcanes en erosión besaban con su fuego las nubes,
> al llover luz y fuego crecieron las flores
> y la tierra fue un jardín. (ANIÑIR, 2009, p. 27)

Los saltos son bruscos y no se detienen, la construcción de la identidad es un enigma en movimiento. La ambigüedad de la identidad del sujeto lírico es una significación en sí misma que configura la obra. Por otra parte, el cuerpo del sujeto se mezcla con sus orígenes damnificados, el barro envuelve una *sangre* que al mismo tiempo es *diarrea*: la deconstrucción del símbolo estatal sujeta un contenido político: palabras como *masa* alienan a quien escribe *el barrial*:

> Inconstructivo involutivo insatisfecho
> como el cóndor con diarrea
> en el asta de las banderas estatales
> y contagiado por el tumor del ahue`onamiento en masa
> descanso en tus ojos
> mientras mis ojos
> navegan en esa sangre media arenosa.
>
> Y llueve en mi cuerpo convertido en barro
> alegre de encontrarse contigo
> en el ensangrentado barrial
> del mundo. (ANIÑIR, 2009, p. 34)

Lo tradicional permanece intacto, pese a todo, en otros textos como *Wanglen* (doncella)

> Wanglen kuri malen
> lavas tu geografía con mi sangre.
>
> Es cierto que callas de día y de noche duermes
> con el féretro de tus rosas negras
> en el intervalo,
> conversa un lenguaje de Machi en trance
> TROMÚ KALFU WENUMAPU.
>
> Nubes en el cielo azul
> Pergamino reciclado
> Espejo de los hombres
> Donde tú escribiste cómo un erecto crepúsculo
> Desfloró tu virginidad. (ANIÑIR, 2009, p. 36)

El sujeto honra a su hija como doncella, donde la *Machi* –personaje representativo en los rituales mapuches, *asexuado*– emula la voz de la *Wanglen*; la sencillez del discurso, palabras

ISBN 978-85-64124-60-8

como *azul*, *crepúsculo*, *rosas*, entablan un diálogo con los núcleos de sentido originarios, tradicionales, apegados a una oralidad genuina que, sin embargo, se ven tensionados e interrumpidos por textos (si comparamos) como el ya mencionado *María Juana la Mapunky de La Pintana*:

> Eres tierra y barro
> mapuche sangre roja como la del apuñalado
> eres mapuche en F. M. (o sea, Fuera del Mundo)
> eres la mapuche "girl" de marca no registrada
> de la esquina fría y solitaria apegada a ese vicio
> tu piel oscura es la red de SuperHiperArchi venas
> que bullen a borbotones sobre una venganza que condena.
>
> […]
>
> Las mentiras acuchillaron los papeles
> y se infectaron las heridas de la historia.
> Un tibio viento de cementerio te refresca
> mientras de la nube de plata estallan explosiones eléktricas
> llueven indios en lanza
> lluvia negra color venganza.
>
> Oscura negrura of Mapulandia street
> sí, es triste no tener tierra
> loca del barrio La Pintana
> el imperio se apodera de tu cama.
>
> Mapuchita kumey kuri Malén
> vomitas a la tifa que el paco Lucía
> y al sistema que en el calabozo crucificó tu vida.
>
> In the name of father
> of the son
> and the saint spirit
> AMÉN
> y no estas ni ahí con ÉL.
>
> Lolindia, un xenofóbico Paco de la Santa Orden
> engrilla tus pies para siempre
> sin embargo,
> tus pewmas conducen tus pasos disidentes.
>
> Mapulinda, las estrellas de la tierra de arriba son tus liendres
> los ríos, tu pelo negro de déltikas corrientes
> kumey kuri Malén
> loca mapunky pos-tierra
> entera chora y peluda
> pelando cables pa`alterar la intoxicada neuro.
>
> Mapurbe;
> la libertad no vive en una estatua allá en Nueva York
> la libertad vive en tu interior
> circulando en chispa de sangre
> y pisoteada por tus pies. (ANIÑIR, 2009, p. 30)

ISBN 978-85-64124-60-8

El poema se transforma en un espacio de conjetura y desenfado a través de la *historia infectada*, es la experiencia una lluvia de *indios en lanza*, de un pasado colonial que sigue apareciendo como espectro en la Santiago moderna. El *ars poética* es la de una mujer mapuche en los bordes de la ciudad; la grafía lingüística en deformidad y borroneo con vocablos del *coa,* mapudungun e inglés generan una confluencia oral como *venganza* propia. El sujeto estalla desde el reflejo de la propia movilidad de la experiencia y el caos de la urbe como punto de encuentro entre las culturas bastardas, un tejido amalgamado en *Mapulandia street*, donde el abominable desprecio abre el telón a un nuevo estereotipo de la cultura urbana: una *mapuche-punk* que asida al escenario lírico de *Mapurbe* funciona como un personaje a través del cual converge prácticamente toda la poética de Aniñir; así como también en el texto que da el título al libro, *Mapurbe*:

> Somos mapuches de hormigón
> debajo del asfalto duerme nuestra madre
> explotada por un cabrón.
>
> Nacimos en la mierdópolis por culpa del buitre cantor
> nacimos en panaderías para que nos coma la maldición.
>
> Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes y
> ambulantes
> somos de los que quedamos en pocas partes.
>
> El mercado de la mano de obra
> obra nuestras vidas
> y nos cobra.
>
> Madre, vieja mapuche, exiliada de la historia
> hija de mi pueblo amable
> desde el sur llegaste a parirnos
> un circuito eléktrico rajó tu vientre
> y así nacimos gritándole a los miserables
> marri chi weu!!!!
> en lenguaje lactante.
>
> Padre, escondiendo tu pena de tierra tras el licor
> caminaste las mañanas heladas enfriándote el sudor.
>
> Somos hijos de los hijos de los hijos
> somos los nietos de lautaro tomando la micro
> para servirle a los ricos
> somos parientes del sol y del trueno
> lloviendo sobre la tierra apuñalada.
>
> La lágrima negra del Mapocho
> nos acompañó por siempre
> en este santiagóniko wekufe maloliente. (ANIÑIR, 2009, p. 73)

Este texto conforma la ontología del mapuche en la Santiago del siglo XXI, la tierra apuñalada: una irrupción constituida por el desajuste de figuras míticas como Lautaro, injertadas en el transporte público de la ciudad –la micro–; haciendo remembranza del exilio de su antepasado más reciente: “Madre, vieja mapuche, exiliada de la historia” (ANIÑIR, 2009, p. 73), expresa el sujeto; ¿quiénes son los mapuches de hormigón? “Somos hijos de lavanderas,

ISBN 978-85-64124-60-8

panaderos, feriantes y / ambulantes / somos de los que quedamos en pocas partes"(ANIÑIR, 2009, p. 73), la agonía marginal de la periferia y su tránsito agónico hacia la mierdópolis hacen que Aniñir construya un lenguaje misceláneo que acaba siendo lúdico y estratégico a la vez, este altera y pone en elasticidad los bordes difuminados del primer mundo, la modernización sobre la que se lapida lo tradicional, lo local; un lenguaje que es disidente y reclama por su diferencia, a la vez que, teñido de una verosimilitud radical. Mapurbe es un libro-frontera, una frontera quebrada que inicia en mapudungun y acaba en un español chileno a través de un vocablo en bloque deconstruido, difuminado, cuerpo desnudo del coa en el que en su recorrido (intersticio / camino) como en la urbe, todo se enlaza:

Yeyipun

Marri- marri wenu kvze
Marri- marri wenu fvcha
Marri-marri newen ñuke mapu
Marri-marri kuifi keche mapuche
Marri-marri kom pu che mapurbe.
Marri marri kvyem wanglen kom newen wenumapu
allkutuain taiñ dugu
allkutuaiñ taiñ pvlyv
allkutuaiñ taiñ rakiduam
lemoria pú lonko, Pu machi, Pu weichafe, Pu werken
kom fvcha keche, petu mongeley.
kelluaiñ tufachi weche keche mapuche warría mapu muley
kelluaiñ ta presos políticos mapuche
kvpaiñ tamvn kellun
weche keche, pichi keche, ullcha keche
liftuay taiñ piuque
liftuay taiñ rakiduam, taiñ mogen, taiñ pulyv
kelluaiñ taiñ rvpv meu, kelluaiñ tañi lof che
kvme amuleaiñ taiñ rvpv, taiñ kudaw, taiñ rvpv mogen
lonkontuaimvn, piukentukuaimun pu mapuche
newentuleaymvn pu weche keche weichafe.
llekaleleaymun pu mapuche pu weichafe
wenu kvze, wenu fvcha, kelluain taiñ rvpv
elchen kvze, elchen fucha liftuay taiñ kutran rakiduamualu,
taiñ pullyv
kvme amuleaiñ kom mapuche meli witran mapu meu
newentuleaiñ pu lamgen, pu peñi
kvme amuleayiñ taiñ yeyipun, taiñ nguillatun, taiñ mogen
mapuche wallmapu, taiñ petu mogelen kom mapuche
kvme amuay taiñ pewma.
marri chi weu !!!! (ANIÑIR, 2009, p. 20)
(Texto inicial de la obra)

Santiago en 100 palabras

Conchadesumadre[238] conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare

238 TÉRMINO QUE SE UTILIZA PARA EXPRESARSE DE MANERA SOEZ EN PAÍSES COMO ARGENTINA, CHILE, PERÚ, URUGUAY.

ISBN 978-85-64124-60-8

Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare
Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare.
(ANIÑIR, 2009, p. 90)
(Texto final de la obra)

REFERÊNCIAS

ANIÑIR, D. (2009). ***Mapurbe venganza a raíz*.** Pehuén Editores. Santiago.

BARROS CRUZ, M. J. (2009). **La(s) identidad(es) mapuche(s) desde la ciudad global en *Mapurbe venganza a raíz* de David Aniñir**. *Revista chilena de literatura*, (75), 29-46.

ECHEVERRÍA, A. (2014). **David Aniñir: poesía y memoria mapurbe. *A Contracorriente***, *11*(3), 68-89.

GUERRA, L. (2013). **La ciudad ajena: subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano.** *Cuadernos de Literatura*, 17(33), 299-313.

HUENÚN, J. L. (2008). ***Antología de poesía indígena latinoamericana: Los cantos ocultos*.** Lom Ediciones.

JARA, J. (2009**) El poema a la vena entra lloviendo por el paisaje**. *Aniñir, David, Mapurbe venganza a raíz. Santiago: Pehuén Editores*.

PICCINATO, G., & Biondo, R. C. (2007). ***Un mundo de ciudades*** (Vol. 56). Fundación para la Cultura Urbana.

SÁNCHEZ, J. G. (2013). **Encuentros en la encrucijada Mapurbe: David Aniñir y la poesia indígena contemporánea**. *Latin American Research Review*, *48*(1), 91-111.

ISBN 978-85-64124-60-8

IMPACTOS DE DESLOCAMENTO COMPULSÓRIO: RECORDAÇÕES (POÉTICAS) DE UM MENINO

Maria de Fátima Rocha MEDINA (CEULP-TO)
E-mail: medinafatima@ceulp.edu.br
Maria Aparecida da Rocha MEDINA (CEULP-TO)
E-mail: cidinhamedina@ceulp.edu.br

"Hoje ainda, literatura e história enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstruir um passado que nos escapa, seja para resguardar alguma coisa da morte dentro da nossa frágil existência humana" (Gagnebin, 2011, p. 3).

RESUMO

Há dezessete anos deslocados de forma compulsória para dar lugar à usina hidrelétrica Luís Eduardo Magalhães, em Tocantins, os moradores recordam do lugar de origem em oposição ao reassentamento Flor da Serra para onde foram levados. Neste trabalho qualitativo de literatura oral, que é parte de um projeto em andamento, abordamos as recordações de um informante acerca da familiaridade das crianças com o ambiente rural, como também as estratégias de resistência infantil, sobretudo, em relação às máquinas que, impassíveis, expulsaram as famílias do lugar onde viveram durante décadas. O objetivo é compreender o funcionamento do caráter coletivo da memória (Bakhtin, Benjamin, Assmann) a partir das manifestações orais como ato responsivo do reassentado acerca dos impactos que o desenraizamento provocou no garoto de outrora / jovem atual. Metodologicamente, utilizamos entrevistas semiestruturadas para registrar as narrativas. Recordações de feitos coletivos foram reveladas na singularidade do sujeito, com prazer e pulsões que sensibilizaram os ouvintes e, segundo Zumthor (2014), são esses os principais aspectos do caráter poético de um texto. As narrativas manifestam vozes excluídas de espaços legítimos, inclusive de relatórios das grandes empresas como a Investico que, em nome do progresso econômico capitalista, fragmentam coletividades, interrompem sonhos e desarticulam tradições. Isso demonstra que há urgência de atos responsáveis de pessoas, como o jovem informante, que se propõem a tornar viva a memória coletiva dos antepassados, no presente, a fim de transformar o futuro.

***PALAVRAS-CHAVE**: DESLOCAMENTO COMPULSÓRIO. IMPACTOS. MEMÓRIA COLETIVA. TERRA DE ORIGEM.*

INTRODUÇÃO

Lourival Júnior ainda era menino quando, há quase duas décadas, foi obrigado, junto com toda a família, a se deslocar compulsoriamente para o reassentamento Flor da Serra a fim de dar lugar à usina hidrelétrica Luís Eduardo Magalhães, em Tocantins. As recordações do jovem, no presente, nos desafiaram a pensar sobre a importância e responsabilidade do "ato" de narradores como ele na transmissão de objetos culturais de comunidades invisíveis na sociedade.

Neste trabalho, inicialmente, abordaremos alguns aspectos da memória a partir de Bakhtin, Benjamin, Assmann e Zumthor. Em seguida, falaremos sobre o contexto do reassentamento Flor da Serra e os relatos do informante a fim de lançar luzes sobre as

ISBN 978-85-64124-60-8

recordações do passado em relação ao presente. O objetivo do texto é compreender o funcionamento do caráter coletivo da memória, sobretudo como "*vis*" (potência) por meio das manifestações do reassentado acerca de impactos que o desenraizamento provocou no garoto de outrora / no jovem atual e que se estende aos demais envolvidos.

Tratar sobre memória não é simples, sobretudo, pela transdisciplinaridade do tema. Inúmeras ciências (psicologia, história, sociologia, antropologia, biologia, etc) abordam-no sem esgotar, em diferentes esferas, como memória individual, coletiva, social, cultural, psicológica e suas inúmeras variações e teorizações de acordo com cada autor. Além disso, não é possível tratar de uma esfera de memória independente da outra. Por exemplo, é praticamente impossível tratar sobre memória coletiva sem a individual, ou falar da memória cultural, sem a individual e coletiva. Ou seja, memória é um termo polissêmico e complexo cujos contornos são indefinidos. Neste trabalho focaremos a importância do sujeito narrador na transmissão e atualização da memória coletiva.

Julgamos necessário pelo menos esclarecer alguns aspectos, porque, entre os autores citados, há quem use apenas a palavra memória de forma indistinta. Outros abordam o tema a partir de categorias próprias e há aqueles que distinguem memória de outros termos, como por exemplo: recordação, reminiscência, comemoração, rememoração. Dentre eles, especialmente Assmann (2011), além de utilizar vários termos no seu vasto repertório, apresenta de maneira explícita a distinção entre memória e recordação o que contribui para esclarecer pontos os quais, embora pertençam ao mesmo âmbito semântico, apresentam diferenças relevantes.

Assmann (2011, p. 31) caracteriza a memória como "*ars*" (arte) e "*vis*" (potência). Ela explica que a primeira está ligada à arte no sentido antigo considerado como "técnica" retórica cuja tradição se inspira na lenda de Simônides o qual utilizou a mnemotécnica para identificar os corpos desfigurados, pela queda do telhado, a partir dos lugares onde os convidados estavam sentados.

A memória como *"*arte*"*, do contexto de onde a autora fala, está vinculada à capacidade que o ser humano tem de armazenar, entesourar informações, decorar textos e ter acesso a eles por meio de técnica que pode ser aprendida e executada quando quiser. "Eu gostaria de chamar de armazenamento o caminho até a memória intitulado 'arte', e com isso compreender todo o procedimento mecânico que objetiva a identidade entre o depósito e a recuperação de informações" (ASSMANN, 2011, p.33).

O material guardado é reprodutivo, seguro, praticamente imutável, confiável e pode ser recuperado e atualizado por meio da mnemotécnica, que exige exatidão entre *input e output* (p. 33). Nas sociedades sem escrita havia o *mnemon,* pessoa encarregada de guardar as informações de um grupo, palavra por palavra, inclusive para efeito jurídico. Mas com a escrita, ele, o *mnemon*, foi substituído pelo arquivista e suas fichas de anotações e, posteriormente, pela memória digital (Amorim, 2009; Le Goff, 1982), que é um fantástico meio de externalização da memória.

Embora o armazenamento seja uma das funções da "memória humana", como diz Assmann, e, junto com a técnica de decorar, ainda exista e tenha importância, atualmente, as ferramentas digitais ocupam lugar central em termos de armazenagem, segurança e rapidez para acessar conteúdos. Nesse aspecto da memória como *"ars",* a dimensão do tempo é paralisada e não há esquecimento, uma vez que o acesso ao conteúdo ocorre de forma mecânica por meio de técnicas mnemônicas ou, na memória das máquinas, apenas por um "clic".

O termo "*vis"* apresenta peculiaridades bastante distintas de "*ars"*. Assmann (2011, p.34) explica que "a palavra potência indica, nesse caso, que a memória deve ser compreendida como uma força imanente, como uma energia com leis próprias". É a recordação como "formadora de identidade". Esse aspecto está vinculado a experiências pessoais e sociais, que até podem ser ensinadas no convívio social, mas não dependem de técnica nem de instrumentos

ISBN 978-85-64124-60-8

digitais para o acesso livre. Ao contrário, "elaborado com grande liberdade, o material presente na memória é inseparável do esquecimento" (p.33), pois a recordação é constituída dentro do tempo. E se, diante do armazenamento volta-se passivamente ao passado a fim de acessá-lo com segurança e exatidão entre *input* e *output*, nada é garantido diante da recordação que "é ato produtivo de nova percepção" (p.117). Ou seja, a partir das situações do presente, o material recuperado é atualizado e ressignificado: "o passado sempre está relacionado com os projetos identitários, com as interpretações do presente e as pretensões de validade" (p. 91).

Para a autora alemã, o ato de recordar começa no presente e, de forma assimétrica, ante a matéria a ser recuperada, pode implicar em distorções, apagamentos, reinvenções, silêncios, bloqueios, resvalos, mutilações, lacunas, hesitações e novas percepções de acordo com a necessidade, uma vez que "as recordações se notabilizaram por marcas tênues, vestígios empalidecidos e perigo constante de perda" (p.124). Mas a recordação é criativa e "ela se aplica, na era da imprensa (e da internet), cada vez menos à possibilidade de resgatar o saber e cada vez mais à possibilidade de recompor os sentimentos" (Assmann, 2011, p.113), porque consegue adaptar ao ambiente em constantes mudanças e ao que é mais importante no momento. Por isso a recordação não pode ser considerada como "um recipiente protetor", mas algo que se modifica. Ela reescreve o passado ao usar informações e atualizar as lembranças com novas experiências. E, diante das constantes ameaças de perda, sobretudo pela ação implacável do tempo, é a imaginação, e não a mnemônica, que pode fazer algo pela recuperação da matéria.

Nesse sentido, a autora remete a Locke e Agostinho para quem "o objeto da recordação está marcado pelo esquecimento, e o esquecimento torna-se um aspecto indelével do recordar; a recordação traz em si vestígios do esquecimento" (ASSMANN, 2011, p. 107). Assim, o armazenamento reprodutivo pode ser realizado pelo ser humano e pelas máquinas, e as pessoas podem acessar o conteúdo pela mnemômica. Em contrapartida, a ação de recordar é, até então, essencialmente humana, ante o que a autora distingue "o sujeito cartesiano é enquanto pensa; o sujeito de Locke é enquanto se recorda" (ASSMANN, p.108).

Vale ressaltar, no entanto, que ambos os tipos de memória, *"ars"* e *"vis",* são importantes e se complementam. Mas o que não pode faltar é o sujeito que recorda ao ligar o passado a perspectivas do futuro. Não importa se o material tenha sido herdado ou aprendido de fontes escritas ou digitais. É a partir da memória como energia, ou seja, de recordações, que as pessoas conseguem, no presente, recuperar lembranças e vozes ameaçadas pelo tempo e também por determinados interesses próprios e amnésias. "As emoções, que não se conservam nem se deixam reconstruir, podem ser recriadas sob as condições da posteridade e, assim, revestidas da roupagem de uma segunda vivacidade, suplementar" (ASSMANN, 2011, p. 124). Para isso são fundamentais os portos de ancoragem, isto é, narradores singulares que, constituídos em e por determinado grupo, cultivam e transmitem a memória coletiva para outras gerações.

MEMÓRIA (RECORDAÇÃO) COLETIVA

Ao recordar, o ser humano evoca o passado o qual nada mais é que o repertório do sujeito e do grupo, constituído por meio das relações sociais e do legado recebido de outras gerações. A ação de recordar tem a função de não perder histórias, espaços, experiências, afetos, testemunhos, palavras e fatos representativos, ou seja, toda a riqueza cultural de uma coletividade que precisa ser atualizada para não desaparecer.

Em Bakhtin (2003), o aspecto social da memória é fundamental tanto na construção do repertório quanto na sua recuperação, uma vez que o sujeito constitui e é constituído pela linguagem, em relação com o outro, sem se fundir nele, na tensa arena das vozes e das

ISBN 978-85-64124-60-8

enunciações. De acordo com Amorim (2009), a obra de Bakhtin trata a memória no nível individual e coletivo e um está intrincado no outro.

A memória que "o outro" tem do "eu" se constitui no âmbito ético e, sobretudo, estético, duas concepções bakhtinianas indissociáveis. A ética atua no campo do agir, da responsabilidade que o "eu" tem no mundo, principalmente, em pensar o que é verdadeiro. O corpo se situa na sua singularidade, diante do "outro", que também é singular. "Podemos dizer que nesse primeiro nível, a memória em questão é memória dos sujeitos ou, mais precisamente, da *posição* onde se encontra o *sujeito*". (AMORIM, 2009, p. 10 - itálicos da autora)

Ao posicionar-se frente ao outro e reagir ao enunciado alheio a partir do seu ponto de vista que é único, o sujeito revela seu ser responsivo. Se ambos pensassem igualmente e vissem o mesmo horizonte não haveria, então, pensamento múltiplo nem singularidade. Essa relação que permite o "eu" e o "outro" serem de forma dialógica e com autonomia é a alteridade.

> O excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstitubilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim (BAKHTIN, 2003, p.21).

E é por meio do olhar exotópico que ocorre o acabamento estético provisório, uma vez que o ser continua inacabado e em construção. "A memória exotópica é a memória estética, aquela que cria a unidade do *outro,* dando-lhe forma e acabamento" (AMORIM, 2009, p.9). A partir do deslocamento, de fora, o outro é capaz de ver com completude, com o excedente de visão, o que a própria pessoa não consegue ver de si mesma nem o pano de fundo de onde ela está. Por isso ninguém vê o mesmo (ponto de vista) que o outro vê a partir do exterior. Afinal, o que o outro vê – memória estética -, senão o resultado do agir, do que foi constituído até determinado momento? E dessa percepção estética, atitudes éticas se desdobram. Nisso ocorre a memória individual, ou memória do sujeito, em Bakhtin.

O que se vê no outro como acabamento, na posição em que se encontra é o resultado do que ele é, esteticamente. É o seu passado, o processo que percorreu e no qual agiu, eticamente, em determinado tempo histórico e num grupo social onde realizou sua ação. A memória do passado, memória coletiva é fundamental para a singularidade e unidade do sujeito social. "Com um só e único participante não pode haver acontecimento estético (...). Um acontecimento estético pode realizar-se apenas na presença de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem" (2003, p.20)

Então, embora o "eu" e "o outro" sejam constituídos na mesma coletividade e arena dos grupos sociais identitários, cada sujeito se revela pelo seu olhar do mundo e maneira também única de falar, que é sua entonação singular. "É antes de tudo na entonação que o falante contata com os ouvintes: a entonação é social por excelência" (BAKHTIN, 2003, p.449).

Já a memória como fenômeno coletivo em Bakhtin, segundo Amorim (2009) é a memória do objeto que está na cultura. As pessoas, nas suas relações sociais, são as responsáveis pela constituição da memória do objeto cultural. E a palavra é objeto que tem memória. Segundo Bakhtin (2003, p. 329), "a relação com os enunciados dos outros não pode ser separada da relação com o objeto (porque sobre ele discutem, sobre ele concordam, nele as pessoas se tocam)", por isso este não é vinculado à memória de um único sujeito, mas à do grupo.

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim, determinado objeto, especialmente a palavra em um texto, passa a ser representativo numa comunidade, graças ao sentido simbólico que a coletividade, numa esfera mais restrita ou mais abrangente, deposita nele. Segundo Amorim (2009), o objeto não pertence nem depende da memória de um sujeito individual, tampouco ele (objeto) sobreviverá se pertencer a uma única geração ou contexto, mas precisa das pessoas atuantes no ambiente cultural para ser transmitido e permanecer vivo.

> A vida de uma palavra está na sua passagem de um locutor a outro, de um contexto a outro, de uma coletividade social a outra, de uma geração a outra. E a palavra não esquece jamais seu trajeto. (BAKHTINE, 1982, p. 263, apud AMORIM, 2009, p.14).

Amorim (2009) afirma que são as pessoas engajadas na cultura as quais arrebatam a memória do objeto e torna-a atualizada e viva, no presente, por meio da transmissão à comunidade. Isso remete à ideia de memória como *vis* que é latência e recordação (ASSMANN, 2011).

O olhar de Bakhtin coincide com Benjamin (2012) o qual afirma que, fora do ambiente de tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, significativas vivências, saberes e costumes elaborados e transmitidos no passado podem se perder se não forem atualizados no grupo. Para o pensador alemão, "a *rememoração* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração" (2012, p.228, grifo nosso). Ou seja, a força da memória/rememoração em Benjamin está no ato de narrar, com regularidade e atualizações, o que o grupo herdou de antepassados. É a transmissão frequente que garante a continuidade das histórias e, consequentemente, da amplificação da rede como memória coletiva, pois é no mesmo ambiente de atualizações que nascem os futuros narradores. "Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido" (BENJAMIN, 2012, p.221).

Para Benjamin, o narrador é privilegiado por ser portador, não de interesses individuais, mas de recordações pertencentes a uma coletividade a partir da experiência. Esta, considerada filosoficamente, como "a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho" (GAGNEBIN, p.50). Inclusive Benjamin exalta a transmissão no momento da morte como linha tênue entre vida e morte, entre o narrador que se cala e o outro que nasce para o bem da tradição.

O narrador não é apenas um contador de história, é um mestre que sabe transmitir conselhos. Isso porque tem uma vida inteira - o passado, como acervo para suas narrativas. É aquele que envolve o ouvinte, o instiga, compartilha experiências e vivências enquanto conta sempre a partir do seu olhar único e atual. "Imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso" (Benjamin, 2012, p.221) cuja ideia dialoga com a singularidade do sujeito em Bakhtin. Ou seja, cada narrador é único, embora ele seja constituído no ambiente coletivo.

Benjamin (2012) cita dois tipos de narradores. O marinheiro, que extrai elementos novos do contato dialógico e alteritário com outras culturas e são inseridos nas narrativas do outro narrador que é artesão local, quando ambos se encontram. As simbioses e recriações que ocorrem nesse processo são denominadas "nomadismo", em Zumthor (1989). Ambos os narradores, o marinheiro e o artesão, se complementam, recriam e mantêm vivas as histórias para o bem da memória coletiva que ultrapassa limites geográficos.

ISBN 978-85-64124-60-8

Vale ressaltar que, explicitamente, Zumthor (2014; 1989) defende a característica complementar, e não oposta, entre texto oral e escrito. Ou seja, entre a memória humana e a memória externa (*ars*), como também a voz viva da tradição (*vis*).

O medievalista enfatiza a relevância do intérprete que concretiza a obra ao resgatá-la do passado no aqui e agora do engajamento do corpo na performance. É a tradição encarnada: "meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo" (ZUMTHOR, 2014, p.27). Mas na performance, vinculada à cultura por reiterabilidade e reconhecimento, o corpo performático age para contemplar o coletivo, uma vez que envolve "a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido" (ZUMTHOR, 2014, p. 21).

É também por meio da performance, "como único modo vivo de comunicação poética" que vozes do passado são renovadas e atualizadas a partir da realidade e do contexto, no presente. E em cada ato performático elas, as vozes, são modificadas pelas novas circunstâncias no tempo e no espaço: é a movência dos textos que integra outros aspectos como a transposição do escrito para o oral (e vice-versa).

Memória para Zumthor (1989, p.168) é:

> Palavra viva da qual emana a coerência de uma escritura, a coerência de uma inscrição do homem e de sua história pessoal e coletiva, dentro da realidade do destino. Esse interesse pela memória, no sentido de recordação, depende da enorme função desempenhada nessa cultura pelas transmissões orais – sustentadas pela voz, cujo fundamento é a poesia. (Tradução livre).

Enfim, os três autores reforçam a ideia de memória como força (vis), como recordação. Para eles, mais importante do que o lugar de origem do material (se armazenado na memória humana ou memória externa - livro / computador), é a pessoa que, imbuída do espírito cultural como sujeito singular (Bakhtin), narrador com marca peculiar (Benjamin) ou intérprete (Zumthor) transmite o texto coletivo com entonação pessoal, ou seja, com assinatura própria para a consolidação da tradição de uma comunidade.

RECORDAÇÕES DE UM JOVEM: DA TERRA DE ORIGEM AO REASSENTAMENTO

Os moradores do reassentamento Flor da Serra, localizado no município de Porto Nacional, Tocantins, fazem parte da significativa estatística de deslocados compulsoriamente para dar lugar a usinas hidrelétricas. Segundo Dieter Gawora239, "entre 40 e 80 milhões de pessoas foram fisicamente deslocadas por barragens em todo o mundo", conforme relatório da Comissão Mundial de Barragens (CMB).

Focadas no próprio lucro, sob a alegação de promover desenvolvimento econômico para o país, as empresas pouco ou nada fazem pelas pessoas atingidas e os efeitos negativos para os deslocados não são seriamente avaliados. Geralmente de classe social baixa, muitos dos invisíveis sequer são indenizados. E "aquelas pessoas que foram reassentadas raramente

239 DISPONÍVEL EM: HTTPS://WWW2.MPPA.MP.BR/SISTEMAS/GCSUBSITES/UPLOAD/41/COMISSAO%20MUN DIAL%20DE%20BARRAGENS%20CMB.PDF. ACESSO EM 30 DE JAN. 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

tiveram seus meios de subsistência restaurados, pois os programas de reassentamento em geral concentram-se na mudança física, excluindo a recuperação econômica e social dos deslocados" (CMB, p.8, negrito nosso). Isso significa que as referências culturais e simbólicas, intrínsecas a todo ser humano, e que os cidadãos constroem como relevantes elementos de identidade, são ignoradas no processo de deslocamento compulsório.

Batista (2009), que realizou pesquisa com os moradores realocados no reassentamento Flor da Serra, afirma:

> São definidos como *reassentados* os relocados que viviam na área atingida pela hidrelétrica e seu reservatório, integrando famílias de pequenos produtores rurais proprietários, posseiros ou ocupantes que desenvolviam como atividade principal a agricultura e/ou pecuária em estabelecimentos com até 80 ha (THEMAG,1998, apud BATISTA, 2009).

Segundo a pesquisadora, e confirmado por visitas e entrevistas em andamento, a maioria das famílias reassentadas morava na zona rural, em ambiente natural, próximo a rios que, além de espaço de entretenimento e lazer, era muito utilizado em termos de pesca para o consumo e venda do excedente. E nas várzeas eram plantadas as roças cuja terra não precisava de fertilizantes para produzir.

> Os meios de sobrevivência predominantes dessas famílias estavam ligados ao plantio de roça e pequena criação de animais (67%) e a pesca (90%). Era alto o grau de dependência das famílias em relação aos recursos naturais, especialmente em relação ao rio e seu entorno. (BATISTA, 2009, p.81).

Eram pessoas que, posseiras, proprietárias ou empregadas, viviam no local havia muitos anos. Inúmeras famílias permaneceram por mais de 70 anos no mesmo lugar, o que significa a construção de referências culturais simbólicas ligadas a várias gerações. Por isso é natural, por exemplo, que participassem de festas religiosas e tradicionais como algo inerente à identidade cultural constituída pela comunidade. Conforme fala de Lourival:

> Eu achava bonito na época da divindade eles cantar o canto do Divino e bater pandeiro. E um dia eu falei pro meu avô me ensinar. Aí ele falou pra mim que ia me ensinar, só que ele não tinha tempo. Ele só pensava em roça. Nosso avô era um menino pra nós. (Registro de Lourival Costa Xavier, no. MPEG-4, realizado em 23/07/17, no reassentamento Flor da Serra).

Batista (2009) afirma que, embora em alguns aspectos tenha havido mudanças positivas, na maioria os reassentados tiveram prejuízo, inclusive econômico, ao saírem do local onde viviam. Ou seja, os impactos negativos superaram. E chamamos atenção, sobretudo, para a desagregação quanto às manifestações narrativas culturais e poéticas dos grupos. Porque, sem o espaço costumeiro e os atores que comunguem de crenças, afetos, valores e elementos culturais semelhantes, as manifestações simbólicas e tradicionais, por exemplo, não são transmitidas de forma nenhuma ou o são raramente, por isso correm o risco de ser esquecidas. Sobre esse aspecto a autora afirma que

ISBN 978-85-64124-60-8

> Os laços da comunidade no reassentamento não são tão fortes como outrora, pois as pessoas vieram de lugares distintos e, de forma geral, não se conheciam. A convivência com os novos vizinhos foi, de certa maneira, algo imposto, e a estranheza do início ainda perdura. E isso se reflete nas atividades coletivas, principalmente entre os adultos e idosos, fazendo com que sejam esporádicas ou nem aconteçam. (BATISTA, 2009, p.145).

Evidentemente, a situação de estranheza citada por Batista reduziu um pouco após quase duas décadas, pois os reassentados já tiveram algumas experiências de atividades coletivas e se encontram esporadicamente para tratar de assuntos relacionados a questões de interesse de todos. Contudo é possível verificar que há moradores sem nenhum vínculo com os outros que vivem no mesmo espaço, além daqueles que ainda não se sentem pertencentes ao lugar.

E os impactos negativos do deslocamento obrigatório para dar lugar à usina hidrelétrica Luís Eduardo Magalhães são muito numerosos para todas as pessoas que passaram pelo processo de desenraizamento no âmbito geográfico e, sobretudo, no subjetivo-emocional. Neste trabalho, no entanto, focamos alguns impactos sofridos pelas crianças. O informante falou do lugar de quem esteve envolvido no processo de deslocamento e o vivenciou na infância. “Cheguei aqui com oito anos. Eu vim acompanhando a briga deles (adultos e empresa responsável pelo consórcio da usina), desde pequeno, constantemente”.

No presente, ele está casado e tem uma filhinha com menos de um ano. Atua como professor da escola do reassentamento e tem articulado as idas da equipe de pesquisa à comunidade. O jovem demonstrou alegria e disposição para conversar sobre o período de deslocamento entre a terra de origem e o lugar para onde foram conduzidas as pessoas atingidas pela barragem. Na singularidade constituída no seio de familiares ribeirinhos, pescadores e agricultores, ele atualizou fatos e sentimentos de crianças que, juntamente com as famílias, foram obrigadas a sair da terra onde estavam enraizadas havia décadas. É a partir de entonação pessoal e pelo excedente de visão e memória exotópica do jovem atual, que ele falou do menino de outrora o qual, junto com irmãos e primos, viveram a dolorosa experiência de deslocamento compulsório que os impactou de maneira significativa.

No trecho seguinte, Lourival descreveu um pouco sobre a rotina do lugar de origem: as crianças estudavam, mas para elas era mais divertido acompanhar o trabalho dos mais velhos, nas roças, porque eram curiosas e espertas. Essa prática antiga da observância e participação no meio dos adultos evidencia o modo de aprendizagem dos menores, ou melhor, a herança do ofício que recebem dos pais, de maneira natural e lúdica, na zona rural.

> Nós morava nas margens do rio Tocantins, e nessa época, meu pai e meu avô, todo mundo reunia e brocava roça, que eles falava, né? Brocar roça significa roçar a roça. E aí, depois eles iam para a derrubada. E nós, menino, não ia. Ficava em casa pra estudar. Sempre meu pai botava nós pra estudar. E o colégio de lá era na casa de Estêvão, meu tio. Não tinha escola e, como a casa de meu tio era maior, então, conseguiu uns bancos, né? meu avô faz bancos, e a gente estudava lá, na casa dele. Só que a gente estudava já pensando em ir pra roça. Mas não era para trabalhar, não. Era pra atentar mesmo ((risos)). Como lá era uma terra muito produtiva, todo mundo plantava, né? No coletivo. (...). Nós não sabia de muita coisa, mas ficávamos assuntando o que eles faziam. E quando eles (os adultos) saíam, nós ia lá fazer. Não fazia bem feito e estragava as coisas. Mas nós fazia que nós tinha curiosidade. (Registro no. MPEG-4, realizado em 23/07/17, no reassentamento Flor da Serra).

ISBN 978-85-64124-60-8

Além de evidenciar a existência da prática de agricultura familiar, o informante falou também do significativo vínculo afetivo que as pessoas, sobretudo as crianças, tinham com o rio, espaço de entretenimento, tarefas cotidianas de pegar água, tomar banho, além de atividade econômica – a pesca. Todos sabiam nadar e, como as moradias foram erguidas próximo às margens, o rio era um lugar de trânsito rotineiro que significava movimento e alegria para as crianças. "Não tem ninguém que não saiba nadar, mexer com canoa, pescar. Nós aprendeu não foi porque alguém ensinou, é porque nós atentava mesmo. Nós éramos curioso. E foi uma coisa que foi brotando dentro de mim essa angústia, essa agitação".

Vale ressaltar, nas palavras do narrador, a ênfase no sentimento de familiaridade, afetividade e pertença mútua entre rio/córrego e os pequenos ribeirinhos. E o lamento nostálgico pela submersão do lugar que somente eles conheciam tão bem.

> Lá (na fazenda Landir, perto do rio), nessa época, a barragem ainda não tinha atingido. Eu me lembro que o rio Tocantins cruzava com o corguinho que a gente buscava água e ia tomar banho à tarde, que era o rio Landir. Esse corguinho tinha a água tão transparente que podia ver qualquer coisa que jogasse nele. A água era bem transparente e corrente mesmo. E foi tudo submerso. Só nós conhece lá e sabe distinguir o leito do corguim e as margens. (Registro no. MPEG-4, realizado em 23/07/17, no reassentamento Flor da Serra).

Por isso a ausência de um rio extenso e volumoso, no reassentamento, causou impacto tão negativo em meninos e meninas que não tinham onde fazer suas estripulias e exercitar a liberdade. O "corguinho" existente no novo espaço era pouco para quem fora acostumado com a transparência do córrego Landir e a grandiosidade do rio Tocantins.

> O sentimento do rio era um sentido de pertenção (pertencimento). A gente achava que a gente pertencia ao rio e o rio pertencia à gente. Era um elo muito bom, porque a gente não passava nenhum dia sem ir no rio (...). Aqui, (no reassentamento), quando chegamos, a primeira falta nossa foi o rio, porque nós sentia que nós pertencia ao rio e aqui nós não tinha rio. Só tem um corguinho (córrego pequeno). Chama rio Areia, mas isso pra nós é corguinho. Porque o rio Tocantins, pra nós, tinha umas praia e a gente corria nessa praia. (Registro no. MPEG-4, realizado em 23/07/17, no reassentamento Flor da Serra).

O que as crianças ribeirinhas perderam em termos subjetivos e simbólicos com o deslocamento, nenhuma empresa poderá devolver-lhes, por isso há sentimento de ausência nas palavras do jovem. Ao citar a falta de rio como um dos principais impactos negativos no reassentamento, Lourival caprichou na escolha de palavras e imagens ao recordá-lo como objeto de memória coletiva. O discurso foi moldado pela experiência de menino e pelo discurso de gerações anteriores, como o pai e o avô, ambos pescadores e profundos conhecedores de cursos d'água da região. Ao descrever os reflexos dourados dos peixes e identificá-los como "nosso ouro", o narrador mostrou que os valores constituídos por eles eram bem distintos daqueles propagados pelo consórcio responsável pela hidrelétrica.

> E a outra coisa era de ver os peixes. Porque quando o rio seca, aí perto das pedras vira moradia dos peixes (...). E aí, a gente cortava o milho e jogava pra elas, lá. E aí, com os flocos (reflexos) do sol na água, e ela é bem branquinha,

ISBN 978-85-64124-60-8

> fazia assim ((gestos com as mãos)) e brilhava. E aí agente falava "nosso ouro". Nosso ouro eram os peixes que, ao pegar o milho, eles viravam e brilhavam quando o sol batia neles. E ficava bem bonito mesmo. E nós tinha que fazer isso todo dia. (Registro no. MPEG-4, realizado em 23/07/17, no reassentamento Flor da Serra).

Ao revisitar o passado, Lourival conseguiu fazer um claro paralelo entre a terra conhecida, onde estavam suas raízes identitárias, constituídas entre sujeitos próximos, e o reassentamento como lugar desconhecido. As crianças, antes livres e conhecedoras do ambiente onde viviam passaram a se sentir amedrontadas, vulneráveis e acuadas.

> O impacto foi grande, porque lá, nós, menino, nós conhecia tudo. Tudo. Tanto de dia como de noite, nós conhecia (...). E aqui é uma terra desconhecida. Eu me lembro disso como hoje: quando nós foi mudar pra cá, passou uma entrevista no rádio, um morador falando que uma onça comeu um rapaz aqui, na margem do rio Areia. E isso afetou as crianças, sabe? A gente não ia pra longe, porque tinha medo de onça. "vai que a onça come nós, também". E aí quando nós foi crescendo, nós começou a explorar junto com os mais velhos: o pai, o vô. (Registro no. MPEG-4, realizado em 23/07/17, no reassentamento Flor da Serra).

No fundo da casa do narrador há frondosas mangueiras e outras árvores frutíferas que proporcionam sombra para descanso e reunião da família. Mas como ele disse, todas elas foram plantadas no período de deslocamento e demoraram anos para o tamanho atual. Por isso o informante citou o forte calor do lugar como outro relevante impacto negativo. Ele recordou que a terra vermelha arada, ou seja, sem nenhuma cobertura, na qual refletia o sol, causava enorme sofrimento.

Deveria ser muito difícil mesmo, uma vez que as crianças não tinham o rio, não tinham árvores e não tinham conhecimento do lugar. Assim, foram obrigadas à imobilidade que reforçou a resistência delas ao lugar, o que é compreensível.

> A gente chegava aqui e não tinha nada. Essas plantas aqui ((sinaliza em direção às árvores frutíferas)) era tudo desse tamaninho ((gesto com a mão)) quando nós chegou. E calor demais. Muito quente, porque com alto índice de raio de sol na terra arada, reflete na casa e a gente tinha esse sofrimento muito grande. Ele ((indica o pai)) não tava aqui. Ele ficava na fazenda. E aí é tanto que a gente resistiu. Nós, menino, resistimos. Não queríamos ficar aqui. Nós fala que não queria, que nós ir embora para perto do pai, porque era lá que nós queria estar. Lá, nessa época, a barragem ainda não tinha atingido. (Registro no. MPEG-4, realizado em 23/07/17, no reassentamento Flor da Serra).

Como gostar de um lugar desmatado e sem vida, se na fazenda Landir as crianças brincavam de pique nos mesmos galhos dos quais tiravam frutos para alimentar-se? E o prazer de colher frutos nas árvores, em vez de cuidar dos periquitos nas roças? Elas nem apareciam para almoçar, pois passavam as horas em campos abertos a colher e apreciar cajus, mangabas, muricis e tantas outras delícias que o Cerrado dispunha com tanta fartura no lugar onde nasceram.

ISBN 978-85-64124-60-8

> E nós corria em cima de um pé de manga desse aí e, por incrível que pareça, pulava de uma galha pra outra pra pegar o outro. Quando não era assim, a gente ia pro rio brincar (...). Lá tinha muito murici, caju, cajuí. Os pais só sabia dos filhos, nem na hora de almoçar, porque menino não sentia fome, por causa de tanta fruta. Mangaba, bacupari, frutas do Cerrado. E a gente se alimentava disso. Ele mandava a gente andar com baladeira para tanger os periquitos da roça. A gente deixava a baladeira de lado e ia tirar as frutas. (Registro no. MPEG-4, realizado em 23/07/17, no reassentamento Flor da Serra).

A narrativa performática (Zumthor) do momento de aproximação dos tratores como devoradores das árvores e do córrego Landir de que tanto gostavam as crianças deixou emocionados o intérprete e os interlocutores. Momentos de recriação do passado e de poesia. A falta de força dos pequenos ribeirinhos diante dos enormes gomos das correntes que detonavam tudo pela frente revela a ineficácia dos lamentos das pessoas atingidas por empreendimentos econômicos. A metafórica e literal falta de força diante das máquinas manifestou como impacto a impotência dos pequenos. Diante da trágica derrubada de tudo o que havia na terra para formar a represa, não havia nenhuma outra opção que não fosse sentar e chorar pelas inumeráveis perdas concretas e simbólicas. A atualização memorial do deslocamento não é apenas de um jovem, mas de todos os moradores da comunidade dele que também tiveram correntes pelo meio do caminho e nada puderam fazer para permanecer no lugar onde estavam suas memórias afetivas.

> Eles (funcionários da Investco) tavam chegando lá, no corguim, com os tratores, vindo de Porto Nacional, sentido fazenda Landir. Eles usavam corrente. E esqueceram a corrente do trator no meio da estrada a uma distância como daqui àquele pé de pequi ((sinalizou)). Muito pesada, com aproximadamente cinco mil quilos, os gomos muito grandes, e nós, menino, queria - olhe a ideia - , pegar a corrente e esconder para eles não achar pra não derrubar os pés de manga ((risos)). (...) Tinha uns pés de manga enormes, da espécie rainha, e nós era apaixonado nessas manga. E as máquinas tava chegando nesses pé de manga. E a gente não queria que derrubasse. E a gente ia esconder a corrente. Mas não conseguimos, não. Além de pesada demais, não passava na brecha. Como nós não conseguiu, nós sentou todo mundo chorando, porque nós queria conseguir. Nós não queria ver os pés de manga quebrado. (Registro no. MPEG-4, realizado em 23/07/17, no reassentamento Flor da Serra).

Lourival se posicionou como ser responsivo ao imprimir na narrativa do deslocamento a sua marca singular de narrador “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 2012, p.221). Ou seja, situou-se como único, embora tenha sido constituído no ambiente coletivo (Bakhtin) de quem participou com os outros sujeitos da construção do objeto cultural, por isso ele não falou em nome próprio, mas das pessoas do seu grupo. A narração ocorreu de maneira natural, ao materializar o texto sempre com o pronome “nós” e “a gente”. Além disso, revelou sintonia com pessoas das gerações anteriores, sobretudo o pai e o avô, com os quais o garoto do passado tinha e o jovem do presente mantém intensa proximidade. Então, o texto do informante é representativo entre os sujeitos porque está relacionado aos antepassados. Esse aspecto é relevante, pois segundo Bakhtine (1982, p. 334, apud Amorim, 2009, p.13), “tudo o que pertence somente ao presente, morre com ele”.

Isso reforça que a memória coletiva é um fenômeno que se constrói entre sujeitos e se concretiza na memória do objeto – que está na cultura - elaborada por meio da interação entre sujeitos. Afinal, o objeto cultural, neste caso, o deslocamento compulsório e seus impactos, é

ISBN 978-85-64124-60-8

pensado como discurso, palavra do outro, ou seja, das pessoas que foram atingidas, e precisa de sujeitos como Lourival para atualizar a recordação (BAKHTIN, 2003; AMORIM, 2009).

Estabelecida a devida distância de contexto histórico-temporal e cultural, Lourival evoca Benjamin (2012) para quem o narrador é uma figura de destaque por falar em nome da coletividade e transmitir o objeto cultural dos antepassados para as novas gerações. Funciona, então, como ponto de ancoragem por concretizar e materializar o discurso do deslocamento ao resgatá-lo do passado no aqui e agora do engajamento do corpo na performance (Zumthor, 2014) na relação que ele tem com o grupo e com o mundo, em forma narrativo-poética.

E para Assmann (2011), esse compromisso de recriar o passado, adaptá-lo ao ambiente sempre em movimento e recompor os sentimentos ao envolver os sujeitos (vis, potência) é muito mais relevante e necessário do que simplesmente armazenar, entesourar informações (ars, arte).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ato responsivo de Lourival é importante, porque sem a renovação, circulação e transmissão o texto do deslocamento compulsório da usina hidrelétrica Luís Eduardo Magalhães, do ponto de vista dos atingidos, pode morrer. E ao transmitir valores culturais dos invisíveis da sociedade, os narradores das comunidades enfrentam o silêncio aniquilador e os retalhos do que sobrou para evocarem o caráter afetivo das recordações que, assim, têm a chance de serem recuperadas para transformar o olhar no presente e mudar a construção do futuro.

Ou seja, tal atualização do objeto de memória acerca do que o informante e os seus apreciavam na terra onde tinham fincadas as raízes histórico-identitárias contribui para a coesão da nova comunidade que está se formando pela convivência (e sonhos?) com pessoas de outros círculos, costumes e tradições. E a transmissão frequente pode garantir a continuidade das histórias dos reassentados.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. **Memória do objeto – uma transposição bakhtiniana e algumas questões para a educação**. Revista Bakhtiniana, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 8-22, 1º. sem. 2009.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação. Formas e transformações da memória cultural.** Trad. Paulo Soethe. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BATISTA, Eloisa Arminda Duarte. **A recomposição do modo de vida nos reassentamentos rurais do setor elétrico: estudo comparativo entre Flor da Serra e São Francisco de Assis (Estado do Tocantins)**. Dissertação de mestrado. Palmas, 2009. 231 pp.

BENJAMIN, Walter. **"O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov"**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 213-240.

ISBN 978-85-64124-60-8

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MEDINA, Maria Aparecida da Rocha e MEDINA, Maria de Fátima Rocha. **Memória e tradições: acervo simbólico de reassentados do Flor da Serra-TO**. Agroecologia2017-0667. Apresentação em forma de pôster no VI Congresso Latino-Americano, X Congresso Brasileiro e V Seminário do DF e entorno de Agroecologia, realizado em Brasília-DF, Brasil, no período de 12 a 15 de setembro de 2017.

XAVIER, Lourival Costa. Registro mpeg-4, 108 MB, trecho de 1:07 a 1:56, realizado com celular Samsung, no dia 23 de julho de 2017, no reassentamento Flor da Serra, Porto Nacional – TO.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **La letra y la voz**. Trad. Julián Presa. Madrid: Cátedra, 1989.

ISBN 978-85-64124-60-8

UMA REFLEXÃO PÓS-UTÓPICA EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA, DE HAROLDO DE CAMPOS

Monalisa Bomfim[240] (UFSCar) – Capes
E-mail: monabomfim@gmail.com

RESUMO

A produção poética de Haroldo de Campos (1929-2003) pode ser interpretada a partir de dois vieses: concretismo e pós-utopia. O estudo da fronteira entre estes momentos literários é tênue, fazendo com que cada obra mereça atenção e interpretação específicas. A presente comunicação dedica-se a explorar o poema *A máquina do mundo repensada* (2000), sob a perspectiva do desenraizamento do sujeito poético que, ao percorrer a tradição, os textos da física e das ciências, a história e os textos bíblicos pergunta-se sobre seu próprio lugar no mundo. A sensação de "desencaixe" ou de deslocamento será aqui abordada a partir do exame de fragmentos do Canto III, momento do poema que, pela ênfase dada ao diálogo com os textos bíblicos acentua-se o caráter existencial do poema, em meio a imagens do passado. Essa retomada de imagens de passado pelo eu-poético pode ser entendida, conforme discute Walter Benjamin em Teses sobre o *Conceito de História* (1940), como uma rememoração do passado, essencial para o desenvolvimento da visão crítica que permite a construção consciente do presente. Diante disto, o movimento de questionamento da tradição no Canto III, em AMMR, pode ser entendido como o mecanismo pelo qual o eu-poético compreende a sua própria identidade, configurando meios para lidar ou perguntar-se sobre o seu próprio desenraizamento.

***PALAVRAS-CHAVE**: PÓS-UTOPIA; DESENRAIZAMENTO; HAROLDO DE CAMPOS.*

Ao longo da história, sociedade e literatura apresentaram concepções distintas de tempo e história, o que transforma, de modo dialético, as percepções humanas do mundo. As sociedades antigas, por exemplo, compreendiam a história como um processo circular, no qual o tempo é uma sucessão de repetições, desta forma o passado está sempre presente e o futuro desemboca sempre no passado. Essa ideia de circularidade é abandonada na sociedade moderna, na qual o tempo é uma teia de irregularidades, cada dia e cada instante é único e irrecuperável (PAZ, 1984, p. 20-23). Em termos benjaminianos, é possível compreender essa nova concepção histórica moderna pela alegoria do Anjo da História, com olhar cravado no passado ele é forte e irresistivelmente impelido "para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu" (BENJAMIN, 1987, p. 226).

A sociedade moderna, acompanhada pelo capitalismo e pelos processos técnicos de produção, altera não apenas a noção de tempo e história, mas também resinifica a arte. Para Walter Benjamin (1987, p. 166-169) o que há de imanente na obra de arte se atrofia no contexto moderno capitalista tecnológico, uma vez que o caráter único da obra é substituído por uma existência serial, que permite a atualização do objeto reproduzido. Este processo gera um impacto sobre o vínculo que existe entre arte e tradição, caracterizando a crise humana da sociedade moderna. Esta instabilidade reverbera na literatura, que redescobrem a tradição de maneira crítica, trazendo, sobretudo, a poesia para o agora, não mais como moderna, mas como

[240] Mestrada em Estudos de Literatura, Departamento de Letras, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, SP, Brasil. Este artigo apresenta fragmentos da pesquisa de mestrado realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes.

ISBN 978-85-64124-60-8

pós-moderna e, portanto, não mais como utópica, mas como pós-utópica. Haroldo de Campos (1997, p. 264) resume a poesia pós-utópica como a função crítico-negativa de Baudelaire unida com a função crítica-utópica de Mallarmé em um espaço pós-moderno.

Considerando as obras de Haroldo de Campos241: Galáxias (elaborada em 1960, e publicada em 1984) é comumente considerada a primeira a apresentar traços experimentais, que distanciam o poema do movimento do concretismo242 e a aproxima da pós-utopia. Esta distinção teórica, entretanto, são exclui a ambivalência de sentidos presente na produção posterior de Haroldo de Campos, fazendo com que cada obra mereça atenção e interpretação específicas. As características observadas na poesia pós-utópica não se baseiam apenas em mudanças estéticas e linguísticas, mas também na lógica interna da própria obra, no desenvolvimento de jogos temáticos e, principalmente, na relação que o poema estabelece com a tradição.

Haroldo de Campos entende a tradição como uma história universal, que pertence a humanidade como um todo, fugindo, desta maneira, do conceito de história específica, que é restrita ao plano nacional de cada país. Além disso, essa tradição é transtemporal, ou seja, sua leitura é dialética entre presente e passado, sendo sua consulta justificada por uma questão do presente (CAMPOS, 2004, p. 258). Em entrevista para a Folha de São Paulo, Haroldo de Campos fala sobre a relação entre essa tradição e a sua poesia:

> Considero-me um desespecialista em fragmentos. Em matéria de passado de cultura estou sempre atento (falando de poesia) àquelas obras que respondam, de maneira viva, a uma pergunta extraída de uma circunstância produtiva presente. (CAMPOS, 2004, p. 258)

Olhar a tradição, neste contexto, é para Walter Benjamin encarar as ruínas do passado. Retomando a alegoria do Anjo da História, são as ruínas que "sem cessar amontam escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés". Ainda em termos benjaminianos, é possível interpretar estas ruínas como uma alusão aos grandes massacres e catástrofes históricos, momentos de passado que emanam lamentações de indivíduos, que assim como o anjo, foram impelidos para o futuro, não lhes sendo fornecida a chance de recolher e chorar os seus mortos. Assim, estas ruínas não reclamadas se acumulam em um "amontoado de escombros" que "cresce até o céu" e são fundamentais para a construção da história universal (LOWY, 2005, p. 87-92).

Haroldo de Campos argumenta que a rememoração da tradição deve ocorrer mediante a uma tensão no tempo presente, o que permite inferir que a apropriação desse passado é carregada de "tempo-de-agora" (CAMPOS, 2004, p. 258-259). Esta mesma rememoração, na poesia haroldiana, pode ser justificada pela crise humana na sociedade moderna. A crise moderna está ligada sobretudo ao processo de desenraizamento da cultura e, consequentemente, supressão da tradição. Este desenraizamento é intrínseco ao sistema capitalista, que cultiva o isolamento, a migração e a fragmentação humana, privando os

241 Poeta, crítico e tradutor, Haroldo de Campos (1929-2003) é autor de mais de trinta livros e diversos ensaios. Haroldo de Campos é membro da base da criação da poesia concreta, juntamente com o irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari. Além disso, a ele também associado a discussão do conceito de poesia pós-utópica. Professor emérito da PUC/SP e professor convidado nas universidades de Yale e Austin, Haroldo de Campos é internacionalmente reconhecido como um grande nome da literatura brasileira.

242 Movimento literário anterior a pós-utopia, o concretismo foi influenciado principalmente pelo movimento futurista italiano, manifestando-se na poesia brasileira no fim do século XX, década de 50. A poesia concreta possui uma forma atuaria, como um jogo, que permite diversas intepretações interdependentes dos tipos de caracteres, tamanhos de versos e estrofes, tipografia, entre outros elementos.

ISBN 978-85-64124-60-8

indivíduos do convívio com as curiosidades naturais e seus valores mais lúdicos (BOSI, 2013, p. 175-183).

> Essa esperança vivência do mundo não é possível nas sociedades capitalistas. O capitalismo avançado consome e desagrega valores conquistados pela práxis coletiva. Não é capaz de inserir o passado no presente e muito menos de resguardar sonhos para o futuro. Esvaziando o trabalho de significação humana, ele esvazia o sentido das lembranças e aspirações. (BOSI, 2013, p.187)

O conflito do desenraizamento presente na sociedade moderna demanda, portanto, a visita consciente e crítica ao passado, visando alcançar redenção messiânica aos moldes benjaminianicos. A redenção aqui é vista como um processo dialético, que inicialmente se direciona para o passado, para interromper a catástrofe do desenraizamento no presente, e em seguida permitir uma construção consciente e enraizada do futuro. É importante considerar também que para Walter Benjamin (1987, p. 224) a verdadeira imagem de passado, capaz de inferir sobre a crise do presente, é uma imagem "célere e furtiva", que "lampeja justamente no instante de sua cognoscibilidade, para nunca mais ser vista". Deste modo, o movimento de rememoração com o objetivo da redenção deve ser realizado de forma crítica e atenta.

A rememoração crítica da tradição é um dos traços pós-utópicos que se destaca no poema *A máquina do mundo repensada*[243] de Haroldo de Campos, dividido em três cantos o poema foi publicado pela primeira vez em 2000. N*A máquina do mundo repensada* (2004), o eu-poético está rodeado de elementos carregados de tradição universal: evocação de referências literárias do poeta, tais como Dante, Camões e Drummond; a presença da tradição da ciência com Galileu, Newton e Einstein; e o espaço do eu-poético, que se vê localizado em um sertão com feras e logo em seguida frente-a-frente com a Máquina do Mundo, imagem icônica da poesia universal, presente de Homero à Drummond.

No entanto, como evidenciado por Ecléa Bosi (2013, p.186) "até mesmo uma longa tradição não basta para enraizar". Frente ao desenraizamento oriundo da crise da sociedade moderna, o eu-poético empreende uma busca pela imagem verdadeira de passado que permitirá a redenção desta crise do presente. A busca é guiada, sobretudo, pela tormenta e angústia do eu-poético, que quanto mais vasculha o passado mais se perde nas suas indagações, permanecendo ainda mais desenraizado. Apesar de estas imagens de passado não auxiliarem o eu-poético em sua busca, elas preenchem o poema de figuras de agora, acentuando o caráter pós-utópico do poema.

No canto III d*A máquina do mundo repensada* (2004), o desenraizamento promove uma a sensação do desencaixe do eu-poético, que na angústia de superar essa crise intensifica sua busca. O eu-poético retorna ao passado, diante do *big-bang* conhece o começo, mas não a origem. Contempla a história, porém estaa não lhe revela nada, antes torna obscuro qualquer vislumbre de claridade. Em seu ato de contemplação, o eu-poético parece esperar atentamente qualquer relampejo que ilumine a escuridão e aquiete a sua tormenta. Esta aflição do eu-poético é descrita no trecho a seguir:

> - mas depois do depois que vem? uma épica?
> desastre de astros? lapso de gigântea
> (super) estrela azul? Dançante poética

243 AO TODO SÃO 457 VERSOS DECASSÍLABOS DIVIDIDO EM TRÊS CANTOS, SENDO: 40 ESTROFES NO CANTO I, 39 NO CANTO II E 73 NO CANTO III. TODO O POEMA É COMPOSTO EM TERZA RIMA, QUE, APESAR DE PEQUENAS VARIAÇÕES, É FIEL A MESMA ESTRUTURA DE RIMAS UTILIZADA POR DANTE NA DIVINA COMÉDIA.

ISBN 978-85-64124-60-8

do universo? inestática vibrância?
ocaso de escarlate supernova
ora estrela de nêutrons em vacância

a esvanescer-se quando posta à prova
de resistência à gravidade e à negra
voragem sucumbindo? o que essa cova

famélica seduz pronto encarcera
(até a mesma luz quando esta o invade
o furo opaco a deslumina e anegra)
(CAMPOS, 2004, p. 70-72)

Desolado o eu-poético se apoia na tradição religiosa, mais antiga e, consequentemente, mais genuína. A rememoração da tradição religiosa dá a todo o Canto III um caráter místico que permite múltiplas interpretações. Neste ponto, além de estreitar as relações intertextuais entre A máquina do mundo repensada e os textos bíblicos, trazendo a superfície diversas figuras do universo religioso, também apresenta o eu-poético como o poeta profeta, atribuindo uma qualidade teológica redentora à rememoração.

no meu tempo terráqueo: três estrelas
(não mais feras) anãs – a rubra a albina
a nigra – me vigiando: sentinelas

aziagas em esgareas letais – sina-
-sentença minha sendo o perseguir
a reflexão sem cura – dom? estima?

- que me faz questionar e perquirir
o pêlo no ovo o chifre na cabeça
do cavalo e me impele ao ver-ouvir

de um agônica estrela que esmaeça
quiça uma estrela-fênix ígnea bola
gestando um novo bague de onde cresça

renascente o universo: a mãe esflora
a flor cadente – multiplica-a o pólen
e a esfera de marfim no feltro rola
(CAMPOS, 2004, p. 73-75)

A imagem das “três estrelas”, que abre o exceto destacado dA máquina do mundo repensada (2004), é repleta de simbolismo religioso. Primeiramente, o número três é um símbolo recorrente na tradição cristã, estando associado ao grau mais sublime de significação da unidade divina, a Santíssima Trindade. O número três também aparece em diversas outras passagens: os três reis magos que adoraram o menino Jesus, as três funções de Cristo: ser rei, padre e profeta, Pedro que nega Cristo por três vezes, a síntese perfeita entre o homem, o céu e a terra (MESQUITA, 2012, p. 3-4). A “estrela”, por sua vez, é responsável por guiar os três reis magos até o encontro com Cristo, de maneira mística e sobrenatural. Diante da estrela os magos enchem-se de alegria, reconhecendo a própria divindade e seu poder (BÍBLIA SAGRADA, 1985, p. 1180).

ISBN 978-85-64124-60-8

As “três estrelas” podem ser interpretadas metaforicamente em AMMR como a tríade divina que guarda o caminho do eu-poético em sua jornada de busca. Desta forma, diferentemente do texto sagrado, no qual a estrela guia para o lugar onde estava Cristo, no poema AMMR as estrelas acompanham o eu-poético, de modo que podemos inferir que o eu-poético é o próprio salvador, por conseguinte, o profeta. Além disso, as três estrelas podem representar o aval divino para harmonia entre eu-poético, céu e terra. Esta imagem apresentaria, desta forma, a tentativa, por meio da tradição religiosa, de apaziguar o sentimento de despertencimento do eu-poético. As práticas religiosas, com suas parábolas, informações concisas e alta sonoridade, permitem o enraizamento eficiente e quase espontâneo, pois se baseia, principalmente, nos princípios do alimento e da música (BOSI, 2013, p. 195-206). Portanto, a expressão religiosa no Canto III do poema AMMR pode representar o meio pelo qual o eu-poético busca seu enraizamento, a sua reconexão com a humanidade.

A hipótese da redenção teológica pelo eu-poético profeta torna-se ainda mais sólida quando Michel Lowy (2005, p. 51), a partir da reflexão da segunda tese Sobre conceito de história (1987) de Walter Benjamin, argumenta que “não há um Messias enviado do céu: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la”. A ideia do eu-poético profeta é, também, questionada pelo próprio eu-poético quando este reflete sobre seu caráter existencial, pergunta a si mesmo se essa condição é um “dom?” ou uma “estima?”.

Na sequência, imagens exuberantes inundam o poema: “perquirir o pêlo no ovo” e o “chifre na cabeça do cavalo”. Estas imagens complexas requerem buscas impossíveis para aqueles que não tem o conhecimento divino. O eu-poético em sua persona profética é capaz de realizar não somente estas buscas, mas também outras mais desafiadoras, como a própria busca da origem desenvolvida ao longo do poema AMMR. Deste modo, ao poeta-profeta é permitido o toque da “flor cadente” da qual se multiplica o “pólen”, ou seja, a metáfora do universo e das estrelas que nascem de grandes explosões (TONETO, 2012, p.171). Esta proximidade que o eu-poético aplica sobre uma imagem tão sublime, diz muito sobre o seu próprio caráter divino e profético. No entanto, o poder profético, apesar de aproximar o eu-poético da redenção e do enraizamento, nada reponde para a questão primordial que o angustia, ou seja, não é uma imagem de passado verdadeira. O eu-poético, portanto, volta a se desenraizar, está quase tão desamparado quanto no início desta experiência de autoconhecimento.

Solitário e perplexo, se possível ainda mais imerso em nas indagações sobre o a origem e destino dos homens, aqui metaforicamente interpretados como passado e futuro, o eu-poético, com o pensamento em Walter Benjamin, é desperto para a consciência do presente por um tremor:

> refaz estelas pondo em céu setíneo
> mas um tremor de terra na região
> (fraco embora) me fez voltar a mim
>
> e imaginar-me em plena escuridão
> do túnel onde a lápide do rei
> guardava seu segredo – e ao repelão
>
> do tremor submetido me aterrei
> (pós-fato como em transe): cessa o excurso
> e torno agora ao ponto que parei –
>
> nem ao antes pré-antes o percurso
> nem à névoa que o após-do-fim esfria
> me conduziu: estou qual no ante-curso

ISBN 978-85-64124-60-8

(CAMPOS, 2004, p. 90-92)

O tremor “relampião” pode ser aqui compreendido como um relampejo benjaminiano, a imagem de passado verdadeira, que permite a relação dialética entre passado e presente. A imagem verdadeira de passado permite que o eu-poético transite do passado de volta para o presente de sua busca. Este presente é antes de mais nada um “ante-curso”, ou seja, uma crise existencial. Assim, o “relampião”, o “tremor” e o “anti-curso” são catástrofes que se reconhecem, mesmo estando em pontos tão distantes da história. Estas imagens dialéticas representam para Walter Benjamin a intervenção salvadora, capaz de afastar a humanidade do ciclo de caos e ruinas no qual se encontra (LOWY, 2005, p.62).

O tempo circular, condicionado a ser uma repetição regular de catástrofes, está próximo da concepção de história de civilizações antigas, no qual o tempo é um processo regular que tem como modelo de presente e futuro o passado, ou seja, “ainda que flua sem cessa, [o tempo] é sempre igual a si mesmo” (PAZ, 1984, p. 27). O eu-poético de *AMMR*, como reflexo da sociedade moderna, intenta romper com este ciclo. Esta ruptura pode ser aqui compreendida como uma crítica do passado, de modo a interromper a sua continuidade de uma geração para outra, esta ideia vai de encontro com a proposta da poesia pós-utópica e realça a expressão deste movimento dentro do poema *AMMR*. O poema é, portanto, orquestrado de maneira a representar uma alegoria da condição de existência dramática na qual está inserido o homem moderno, que assim como o eu-poético, sofre com o desenraizamento e o sentimento de despertencimento em relação ao seu próprio tempo presente.

Nas estrofes finais o eu-poético resume a sua aventura no verso “sigo o caminho? busco-me na busca?”, no qual ele coloca em questão não apenas o caráter cíclico de sua busca, mas também o seu valor introspectivo. Na sua busca pela origem, o eu-poético arquiteta inconscientemente uma experiência de conexão dos seus próprios estados mentais, tomando consciência deles. Esta consciência sobre si mesmo funciona, alegoricamente, como um caminho de redenção para o indivíduo que está inserido na crise da sociedade moderna. Portanto, na tentativa de solucionar o próprio desenraizamento, o eu-poético contribui para a reflexão sobre o homem moderno e seu desencaixe em uma sociedade capitalista e tecnologia que vem se transformado com velocidade.

O caminho para a redenção não depende apenas da introspecção, mas também de um mergulho profundo e crítico na tradição. Para Haroldo de Campos, poeta cuja relação com a tradição é sobretudo musical, não há outra forma de realizar esse movimento se não com o canto. Assim, o poeta canta sua mais intima tradição, encontrando na tradição religiosa e mística uma redenção profética. Porém, todos estes princípios enraizadores não são suficientes para que o eu-poético encerre a sua busca e o poema é finalizado como uma obra aberta, que reflete as diversas e imprevisíveis possibilidades de futuro que estão diante do homem moderno. Antes de trazer qualquer solução, a poesia de Haroldo de Campos instiga, explora com imagens belíssimas o que há de mais secreto e caótico na essência humana, despertando o leitor para uma construção consciente do presente.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. **Evangelho segundo São Mateus**. Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Editora Vozes. ed 12. 1985. p. 1199-1212.

ISBN 978-85-64124-60-8

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In: _____. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196. (vol. 1).

_____. **Sobre o conceito da história**. In: _____. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234. (vol. 1).

BOSI, Ecléa. **Culto e enraizamento**. In: _____. O Tempo vivo da memória. São Paulo: Ateliê Editorial. ed 3, 2013. p. 195-208.

_____. **Cultura e desenraizamento**. In: _____. O Tempo vivo da memória. São Paulo: Ateliê Editorial. ed 3, 2013. p. 185-193.

_____. **O que é desenraizamento**. In: _____. O Tempo vivo da memória. São Paulo: Ateliê Editorial. ed 3, 2013. p. 175-183.

CAMPOS, **Haroldo de. Poesia da modernidade: da morte da arte à constelação o poema pós-utópico.** In: _____. O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

_____. 2000 **- A máquina do mundo repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial. ed. 2, 2004. 97 p.

_____. **Minha relação com a tradição é musical**. In: _____. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 257-267.

MESQUITA, Armindo Teixeira. **A simbologia dos números três e sete em contos maravilhos.** Álabe 6. 2012. 14 p.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin: Aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005. 159 p.

PAZ, Octavio. **A Tradição da Ruptura**. In: _____. Os filhos do barro. Rio de Janeiro: Editora Fronteira, 1984. p. 17-35.

TONETO, Diana Junkes Martha. **O sagrado em A máquina do mundo repensada de Haroldo de Campos: lições dos midrashistas**. IPOTESI, Juiz de Fora. v. 16, n 2. 2012. p. 167-181.

ISBN 978-85-64124-60-8

O POEMA PÓS-UTÓPICO POR MEIO DA ANTROPOFAGIA. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A FIGURA DO POETA LATINO-AMERICANO

Jorgelina RIVERA (UNESP/FCLAR)
E-mail: jorgelina.r@gmail.com

Fome come fome come
Se vem de fora ela devora ela devora ela devora
(qualquer coisa que alimente)
Se for cultura ela tritura ela tritura
Se o que vem é uma cantiga ela mastiga ela mastiga
Ela então nunca discute só deglute só deglute (Palavra Cantada, 1998)

RESUMO

Objetiva-se relacionar os ensaios haroldianos "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico" (1997) e "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" (1980) para situar e ilustrar a poética sincrônica de Haroldo de Campos. Para isso, se fará presente a figura de Octavio Paz, um dos poetas-chave na relação de Haroldo com a literatura hispano-americana e que também escolherá arquitetar o seu projeto poético utilizando o critério sincrônico na revisão da história da literatura. Após o cruzamento de ambos os ensaios, serão estabelecidas algumas caraterizações da etapa final de escritura de Campos: a pós-utopia, que avança as ideias concretistas da relação do local com o universal e que vê no procedimento da tradução um modo de render homenagem aos precursores.

***PALAVRAS-CHAVE**: ESCRITOR LATINO-AMERICANO. ANTROPOFAGIA OSWALDIANA. PÓS-UTOPIA. OCTAVIO PAZ. HAROLDO DE CAMPOS.*

RESUMEN

Se objetiva relacionar los ensayos haroldianos Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico" (1997) y "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" (1980) para situar e ilustrar la poética sincrónica de Haroldo de Campos. Para esto, se hará presente la figura de Octavio Paz, uno de los poetas clave en la relación de Haroldo con la literatura hispano-americana y que también elegirá arquitectar su proyecto poético utilizando el criterio sincrónico en la revisión de la historia de la literatura. Después del entrecruzamiento de ambos ensayos, serán establecidas algunas caracterizaciones de la etapa final de la escritura de Campos: la pos-utopia, que avanza las ideas concretistas de la relación de lo local con lo universal y que ve en el procedimiento de la traducción un modo de rendir homenaje a sus precursores.

***PALABRAS-CLAVE:** ESCRITOR LATINO-AMERICANO. ANTROPOFAGIA OSWALDIANA. POS-UTOPÍA. OCTAVIO PAZ. HAROLDO DE CAMPOS.*

INTRODUÇÃO

ISBN 978-85-64124-60-8

No ensaio "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico" (1997), Haroldo de Campos assevera que a expressão "modernidade" é ambígua porque pode ser tomada tanto de um ponto de vista diacrónico como sincrónico. O primeiro resulta em uma pesquisa historiográfica evolutiva e o segundo é uma poética situada que recupera o passado para construir-se como tal. **O primeiro critério, diacrônico, é considerado por ele como um conjunto de sucessos históricos enfileirados que não têm nenhum tipo de relação. Segundo seu ponto de vista, o estudo diacrônico é um estudo meramente documentário porém, apesar disso, esse método não pode ser desvalorizado já que serve como "levantamento e demarcação do terreno" para o outro procedimento. Assim, entra em jogo a poética sincrônica que possui uma função crítica e renovadora da tradição. Para entendê-la, precisamos adicionar a voz de Jakobson que foi uma significativa influência para o poeta paulista:**

> **A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne Marvel, Keats e Emily Dickinson de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa. [...] A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos (JAKOBSON, [1960] 2003, p. 120)**

A partir das palavras da valiosa contribuição do semiólogo russo é que Haroldo de Campos funda a sua poética que poderíamos denominar de renovadora. Os escritos do poeta concretista vão além do que ele leu nos seus precursores. Na procura da tradição e, especificamente, dos seus precursores, Haroldo de Campos retoma alguns deles desde as margens, justamente naqueles aspectos ignorados, outorgando-lhes uma nova luz. Dentro do mesmo ensaio, Haroldo se vale de dois críticos relevantes, em primer lugar, Jauss e a perspectiva historiográfica por meio do ensaio "Tradição literária e consciência atual da Modernidade" (1965) e, em segundo lugar, para explicar o conceito de poética sincrônica, o poeta Octavio Paz. Finalmente se posiciona na segunda perspectiva e desenvolve algumas ideias centrais do seu trabalho literário na sua etapa madura: a pós-utopia.

Assim, a primeira parte do ensaio está dedicada ao ensaio mencionado de Jauss e a sua perspectiva historiográfica. Ele presta atenção as várias instancias dessa "consciência que os modernos tiveram de sua originalidade histórica" (JAUSS apud CAMPOS, 1997, p. 244). Por exemplo, na Idade Média os humanistas tinham uma consciência "tipológica" da sua relação com o passado. Entreviam a história numa perspectiva cristã de redenção do passado pelo presente. No século XVIII, denominado o "Século das Luzes", Jauss percebe a introdução do elemento futuro na perspectiva utópica. Essa modernidade iluminista queria ser julgada pelo olhar crescentemente critico de uma humanidade cada vez mais avançada ao invés de atribuir ao passado o valor ideal de perfeição.

Posteriormente, no século XIX, o Romantismo nascente reivindica o passado medieval cristão. É o passado nacional. Propõe-se um retorno sentimental em direção à ingenuidade abolida, segundo Chateaubriand. Esse retorno ao passado é uma busca da infância perdida, segundo Jauss é a consciência do desacordo com o tempo presente.

Algumas páginas na frente, Haroldo de Campos demostra preferência e se detém na visão da modernidade do crítico e escritor mexicano Octavio Paz que deriva de outro enfoque, oposta à leitura historiográfica das variantes funcionais do conceito, como é a de Jauss. Paz se pergunta em Los hijos del limo (1974) "A literatura moderna, é moderna?". Ele afirma que existe

ISBN 978-85-64124-60-8

uma ambiguidade porque há um conflito entre poesia e modernidade que começa desde os pré-românticos e mantém até os nossos dias. O poeta mexicano possui um ponto de vista sincrónico, apropria-se da história de modo seletivo. Haroldo afirma que Paz recupera a história a través da imagem dialética benjaminiana capaz de recuperar a "agoridade" em que o nosso presente se reinventa em função de um determinado passado.

A partir do exposto é preciso retomar o ensaio "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" (1980) em dois aspetos que serão fundamentais neste artigo: por um lado, o método de construção da poética sincrônica haroldiana que se arquiteta por meio da deglutição dos seus precursores. Nesta exposição, Campos descreverá o surgimento da literatura brasileira e o seu desenvolvimento por meio da intertextualidade ou re-leitura do legado europeu. Por outro lado, de um modo mais sintético, será importante determos na questão do poeta latino-americano e o 'subdesenvolvimento' que Haroldo rejeita no início do ensaio. Em plena conjunção, acreditamos ser pertinente colocar as ideias de Octavio Paz e amalgamá-las utilizando o ensaio "Invenção, subdesenvolvimento, modernidade" presente em Signos em Rotação (1996). Finalmente, abordaremos a pós-utopia em Haroldo de Campos, como síntese e escolha do seu transcurso como escritor por meio da poética sincrônica.

A ORIGEM

Decerto, a literatura latino-americana, como menciona Haroldo de Campos em "Da razão antropofágica", não teve uma infância, ela 'nasceu' e se constituiu como tal a partir do barroco. Não teve uma época de 'afasia', seus começos já começaram na maturidade do complexo e abarrotado Barroco: "Já no Barroco se nutre uma possível razão antropofágica", desconstrutora do logocentrismo que herdamos do Ocidente" (CAMPOS, [1980] 1992a, p. 243). Neste período das artes precisamos destacar a Gregório de Mattos (1636-1696) que foi o primeiro poeta em valer-se do método da antropofagia oswaldiana e é muito mencionado por Campos em sua obra crítica e inclusive escreve uma obra intitulada O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos (1989):

> O nosso primeiro transculturador: traduziu, com traço diferencial, personalíssimo, revelado no próprio manipular irônico da combinatória tópica, dois sonetos de Góngora ("Mientras por competir con tu cabello" e "Ilustre y hermosísima María") num terceiro ("Discreta e formosíssima Maria"), que desmontava e explicitava os segredos da máquina sonetífera barroca, e que, ademais, sendo duas vezes de Góngora, era ainda de Garcilaso de la Vega, de Camões, e mais remotamente de Ausônio (CAMPOS, [1980] 1992a, p. 241)

Certamente, por meio da antropofagia de Oswald de Andrade nos anos vinte, segundo Campos, os poetas tiveram uma necessidade de pensar o nacional em relação dialógica e dialética com o universal (CAMPOS, [1980] 1992a, p. 234). Tratava-se da constituição da literatura nacional, porém, a prioridade-objetivo era construir algo próprio, diferente dos antecessores. Por isso, esse movimento propunha a devoração crítica do universal, criando uma personagem/processo diferente a da visão do romantismo, tratava-se do "mau selvagem", devorador de brancos. De tal modo, a proposta subverte-se pois ao invés de falar de uma submissão ou catequização do legado europeu, se tencionam nos textos uma 'transculturação' segundo as palavras de Campos. Nessa transculturação o nacional dialoga com o passado europeu tornando-o uma 'antitradição':

ISBN 978-85-64124-60-8

> Daí a necessidade de se pensar a *diferença*, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não como unção platônica da origem e rasoura acomodatícia do mesmo): o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes de como homologação tautológica do homogêneo (CAMPOS, [1980] 1992a, p. 235)

Talvez possamos pensar essa 'antitradição' como a tradição das 'orillas' borgeana. A articulação como diferencia é o nascer da literatura brasileira (e também latino-americana): "uma sorte de partogênese sem ovo ontológico (vale dizer: a diferença como origem ou o ovo de Colombo" (CAMPOS, [1980] 1992a, p. 240). Em 1981, Haroldo de Campos afirma que a "Antropofagia" de Oswald de Andrade e sua cosmovisão filosófico-existencial expressa em sua tese crítica da filosofia messiânica, que une os anos 1920 e os 1950, deve ser reconhecida como o momento central em que se reflete sobre "o nacional como relação dialógica e dialética com o universal" (GUIMARÃES, 2013).

O zênite do movimento antropofágico é alcançado por meio da poesia concreta, ela representa "o momento de sincronia absoluto da literatura brasileira" (CAMPOS, [1980] 1992a, p. 246). A poesia concreta se ergue como o último movimento poético da vanguarda (exposta por primeira vez em 1956 em São Paulo no Museu de Arte Moderna) e, num gesto grupal e anónimo, empenhou-se em levar até as últimas consequências o projeto mallarmeano. Rompeu com a estrutura discursiva convertendo-se numa "tensão de palavras-coisas no espaço-tempo" (CAMPOS, [1961] 1975, p. 156). Sua estrutura era também seu conteúdo e, ainda, a sua metáfora do mundo "produzido", autónomo e autorreflexivo do poema.

Os concretistas tiveram que "recorrer à figura mediadora do repertório, que denominaram – segundo o conceito poundiano – paideuma, definindo-o como "o elenco de autores cujas ideias servem para renovar a tradição" (AGUILAR, 2005, p. 65). **Segundo Gonzalo Aguilar, o paideuma dos poetas concretistas teve como autores nacionais mais significativos a João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, Gregório de Matos, entre outros; e, por outro lado, além das fronteiras, atuavam como uma influência considerável Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, James Joyce e e. e. cummings. Além disso, os preceitos dos formalistas russos se ergueram como as bases para construir a poesia concreta e, especificamente, operaram no projeto de Haroldo de Campos.**

Certamente, não só a poesia brasileira se constitui como tal a partir do processo da antropofagia descrito algumas linhas atrás, também as outras literaturas da latino-américa se integraram nesse processo, segundo expõe Campos, elas operaram utilizando a mesma técnica:

> os europeus, já a esta altura, têm de aprender a conviver com os novos bárbaros que há muito, num contexto outro e alternativo, os estão devorando e fazendo deles carne da sua carne e osso do seu osso, que há muito os estão ressintetizando quimicamente por um impetuoso e irrefragável metabolismo da diferença. (E não só europeus: ingredientes orientais, hindus, chineses e japoneses, têm entrado no alambique "sympoético" desses neo-alquimistas: em Tablada e Octavio Paz; nos "senderos bifurcados" de Borges e nos ritos iniciáticos de Elizondo de *Faranbeuf*; em Lezama e Severo Sarduy; em Oswald e na poesia concreta brasileira, por exemplo.) (CAMPOS, [1980] 1992a, p. 250)

São os escritores latino-americanos operando fora do centro, no excentro, diria o poeta brasileiro, conformando-se por meio da deglutição europeia, 'arruinando' o legado cultural. Nesta linha de argumentação, Campos afirma que desde a periferia de onde se encontravam,

ISBN 978-85-64124-60-8

vários poetas latino-americanos, dentre eles Octavio Paz, Julio Cortázar, Lugones e López Velarde dialogaram por meio do espaço-tempo para a edificação de um poema universal. Acreditamos que a partir desta colocação seja pertinente comentar a questão deste poeta, oriundo dos países 'subdesenvolvidos'.

O POETA LATINO-AMERICANO

No início do ensaio "Da razão antropofágica" Campos descreve a cultura latino-americana como uma permanente oscilação entre o nacional e o universal. A herança do escritor destes países com uma economia ainda incipiente é múltipla, se considerarmos que "As obras intelectuais de uma nação tornam-se a propriedade comum de todas" (CAMPOS, [1980] 1992a, p. 233). A questão de desenvolver uma literatura nacional, segundo Machado de Assis, colocando um sem-fim de nomenclaturas que demonstrem o lugar de onde provém é desnecessário e acaba por simplifica-la:

> Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (MACHADO, [1873] 1994, s.p.)

Por isso, Machado propõe, ao invés da utilização de lexemas que demonstrem a cor local, uma literatura que se nutra das outras pois, voltando ao ensaio haroldiano, é da diferença244 que a nossa literatura se nutre: "Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum" (MACHADO, [1873] 1994, s.p.). Embora o autor esteja falando da conformação da literatura brasileira, acreditamos que seja pertinente estender esses aspectos para toda a literatura latino-americana. No ensaio da antropofagia, Haroldo descreve os começos da literatura brasileira em conjunção com todo o continente americano. Dessa forma, acreditamos, como mencionado anteriormente, que tanto o escritor brasileiro em geral como o hispano-americano sejam antropófagos.

Já dissemos que a literatura latino-americana não possui um vasto passado porque se configurou a partir do barroco, no entanto, os autores que foram conformando-a enriqueceram com as suas leituras e a tornaram uma literatura além de nacional, universal. Campos afirma que "a estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis" (CAMPOS, [1980] 1992a, p. 233). Na sua condição de escritor da 'periferia' o poeta latino-americano pode destacar-se do mesmo modo que um escritor da Europa. Dentro do ensaio citado recentemente, Haroldo coloca a Marx em Introdução a uma Crítica da Economia Política (1857): "Com relação à arte, sabe-se que determinados períodos de florescimento não estão de modo algum em relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, consequentemente, com a base material, a ossatura, por assim dizer, da sua organização" (MARX apud CAMPOS, [1857] 1992a, p. 232-233). Em conjunção com esta citação é necessário mencionar o artigo "A poesia concreta

244 Conceito que Haroldo de Campos adapta à sua poética a partir do neologismo différance do filósofo Jacques Derrida. Este neologismo foi explicado pelo autor em uma Conferência em 1968 cujo significado apela à dificuldade de simbolizar algo que excede ou desborda a representação.

ISBN 978-85-64124-60-8

e a realidade nacional" (1962) publicado em Tendência. Neste Haroldo de Campos explicita a possibilidade de uma literatura de vanguarda executada em um país subdesenvolvido.

Além deste estúdio, precisamos destacar ao estudioso Rodolfo Mata que coloca em diálogo Haroldo de Campos com a latino-américa a partir de Octavio Paz. Ambos poetas encontram a convergência máxima de união por meio das obras octavianas Blanco (1967), Topoemas (1968) e Discos visuales (1971). Nas duas últimas o escritor mexicano demonstra a influência e intercambio com o poeta paulista devido à presença do concretismo em seus poemas. Além disso, como elemento catalisador de ambas as poéticas encontra-se o projeto literário de Mallarmé por meio de "Un coup de dés" (1897, Cosmópolis) na tradução haroldiana de Blanco, nomeada Trasblanco (1985). No entanto, é preciso voltarmos novamente ao foco do nosso estudo e, para isso, precisamos caminhar algumas décadas atrás quando Octavio Paz encontra a identidade nacional mexicana a partir do ensaio El laberinto de la soledad (1950). Este texto poderia ser colocado em diálogo com "El escritor argentino y la tradición" (1953) e com "Da razão antropofágica", na questão da oscilação de identidade do escritor brasileiro/latino-americano. A busca da identidade dos poetas latino-americanos atravessa uma série de conflitos que começam a partir da autonomia política no século XIX. O homem hispano-americano, segundo Paz, está fadado à procura da origem (PAZ, 1973, p. 164). Se colocarmos em diálogo com Campos essa citação, podemos asseverar que o poeta paulista proporia a criação da identidade a partir da devoração crítica da herança europeia. Percebe-se aqui uma questão neste quesito: Paz centra seus estudos e percorre um caminho relacionado à sociologia enquanto Haroldo prefere voltar-se nas artes, em especial, na literatura.

No entanto, com o intuito de recortar o nosso objeto de estudo, precisamos voltarmos para o pequeno ensaio de Octavio Paz "Invenção, subdesenvolvimento, modernidade" que aborda a questão do escritor latino-americano, partícipe de uma realidade diferente a do escritor europeu. O assunto do 'subdesenvolvimento' tem aparecido e exercido um papel central nos discursos críticos de Haroldo e Paz. Assim, o segundo argumenta:

> Algunos críticos mexicanos emplean la palabra "subdesarrollo" para describir la situación de las artes y las letras hispanoamericanas: nuestra cultura está "subdesarrollada", la obra de fulano rompe el "subdesarrollo" de la novelística nacional", etc. Creo que con esa palabra aluden a ciertas corrientes que no son de su gusto (ni del mío): nacionalismo cerrado, academismo, tradicionalismo, etc. Pero la palabra "subdesarrollo" pertenece a la economía y es un eufemismo de las Naciones Unidas para designar a las naciones atrasadas, con un bajo nivel de vida, sin industria o con una industria incipiente. La noción de "subdesarrollo" es una excrecencia de la idea de progreso económico y social. Aparte de que me repugna reducir la pluralidad de civilizaciones y el destino mismo del hombre a un solo modelo: la sociedad industrial, dudo que la relación entre prosperidad económica y excelencia artística sea la de causa y efecto. No se puede llamar "subdesarrollados" a Kavafis, Borges, Unamuno, Reyes, a pesar de la situación marginal de Grecia, España y América Latina. La prisa por "desarrollarse", por lo demás, me hace pensar en una desenfrenada carrera para llegar más pronto que los otros al infierno. (PAZ, [1967], 1996, p. 135)

Nesta colocação, Paz dá uma especial ênfase ao lexema "desarrollo" o "subdesarrollo" conceito cujo significado, se procurarmos no dicionário online da Real Academia Española (RAE), aponta justamente para a aplicações para a área de Economia ou de Mecânica, mas de nenhuma forma relaciona-se à literatura. O valor na literatura, em Octavio Paz se destaca por meio da ruptura e em Haroldo de Campos se privilegia a invenção. O termo 'subdesenvolvimento' então, só poderia referir-se às nações atrasadas pela baixa qualidade de vida dos seus habitantes e com

ISBN 978-85-64124-60-8

uma indústria embrionária ou inexistente. Haroldo remete em "Da razão antropofágica" a uma reflexão de Engels escrita numa carta a Conrad Schmidt (27 out. 1890):

> Enquanto domínio determinado da divisão do trabalho, a filosofia de cada época supõe uma documentação intelectual (*Gedankenmaterial*) determinada, que lhe é transmitida por seus predecessores e da qual ela se serve como ponto de partida. Isto explica porque pode acontecer que países economicamente retardatários possam, não obstante, tocar o primeiro violino em filosofia (ENGELS apud CAMPOS [1980] 1992a, p. 232)

Na colocação se insiste na ideia da autonomia da arte, independentemente da situação de desenvolvimento que se encontra o país. Por isso, Haroldo de Campos fala de um "legado cultural" (CAMPOS, [1980] 1992a, p. 232) que permite a identificação da novidade embora a nação em questão possa encontrar-se em condições de subdesenvolvimento na economia. Podemos arguir, para fechar essa questão do 'subdesenvolvimento', que se trata de um assunto recorrente da modernidade em latino-américa: a discrepância entre modernidade e modernização, cuja defasagem acaba condenando a primeira pelo pela ruína da segunda.

Octavio Paz assevera, algumas linhas à frente do seu ensaio, que com o fim da modernidade acabam os nacionalismos e a questão do 'centro'. Tanto Europa como Latino-américa falam a mesma linguagem: "Não há centro e o tempo perdeu sua antiga coerência: leste e oeste, amanhã e ontem se confundem em cada um de nós. Os distintos tempos e os distintos espaços se combinam em um agora e um aqui que está em todas partes e sucede a qualquer hora" (PAZ, [1967] 1996, p. 136). Chegamos aqui às duas vertentes explicitadas no começo desta pesquisa: "à visão diacrônica da arte se superpõe uma visão sincrônica" (PAZ, [1967] 1996, p. 137). A partir daqui podemos pensar no livro único ao qual aspirava, antes de Borges, Mallarmé e ao qual rendia tributos Valéry, leitor de Mallarmé e grande influência para Borges (SUCRE, 2001, p. 27)245. Em termos de Haroldo de Campos e Umberto Eco: A obra (de arte) Aberta (1955, 1962, respectivamente).

Nesta soma dos tempos, segundo Paz, inicia-se a destruição da modernidade: é uma "arte da conjugação" (PAZ, [1967] 1996, p. 137). Essa arte é executada com excelência por Haroldo de Campos que se torna um catalisador das diferentes literaturas no seu caminhar poético. No caso da sua relação com o poeta latino-americano, Gênese Andrade expõe na palestra "**O lugar da Ruptura dos géneros nos diálogos** de Haroldo de Campos com os hispano-americanos"246 que em 1967 o poeta brasileiro, após da leitura de escritores hispano-americanos, toma a iniciativa de estabelecer uma comunicação com eles. Assim, a partir desse ano, conhece e mantém um contato com Julio Cortázar, Octavio Paz, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera, Ángel Rama e Emir Rodríguez Monegal.

Também, segundo a palestrante, Campos escreveu um livro/texto não publicado que acreditamos que somaria discussões interessantes neste estudo intitulado: "Meu itinerário latino-americano" (s.d.). No entanto, neste caso apenas podemos mencioná-lo. Além disso é importante mencionar a sua participação por meio do ensaio "Superación de los lenguajes

245 O LIVRO IDEALIZADO POR STÉPHANE MALLARMÉ TEM COMO OBJETIVO SER ÚNICO E ABSOLUTO, CAPAZ DE ABRANGER A TOTALIDADE – IDEIA QUE FOI HERDADA DO ROMANTISMO ALEMÃO. MAURICE BLANCHOT RECONHECE OS "CONTATOS MUNDANOS" DO POETA FRANCÊS COM AS DOUTRINAS OCULTISTAS. POR CONSEGUINTE, ESSE LIVRO TEM POR TRÁS DELE UMA REPRESENTAÇÃO DA BÍBLIA, NO QUAL O VERBO OU A POESIA CONCEBERIAM A UM SÓ TEMPO O SAGRADO E A REDENÇÃO.

246 INFORMAÇÃO EXTRAÍDA DO SIMPÓSIO "TRANSPOR FRONTEIRAS NA LITERATURA LATINO-AMERICANA" EM A CASA DAS ROSAS, SÃO PAULO, 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

exclusivos" no livro de César Fernández Moreno A América Latina na sua literatura (1972) traduzido para o português e espanhol. Antes de fechar essas considerações acreditamos que seja interessante mencionar a desafortunada falta de comunicação com o escritor argentino Jorge Luis Borges, importante precursor para Campos: por um desencontro ambos escritores não tiveram a oportunidade de uma comunicação direta, porém, encontramos no acervo haroldiano algumas das obras do escritor argentino com grifos e anotações.

Por meio desta intensa comunicação de Haroldo de Campos com os poetas latino-americanos podemos encaminharmos novamente ao ensaio "Poema pós utópico", quando o poeta brasileiro propõe se colocar numa perspectiva similar à do projeto literário de Octavio Paz, tentando definir as relações entre poesia e modernidade a partir de um corte sincrónico. Assim, em primeiro lugar privilegia o Romantismo alemão como marco de referência da "modernidade". Também poderia enfocar a mesma questão através de um poema que o denomina como "poesia universal progressiva": Um coup de dés de Mallarmé. Trata-se do "poema crítico", aí que surge o conceito de modernidade, instancia tipificada pelo poema constelar do poeta Mallarmé.

O crítico alemão Walter Benjamin vê por excelência a Baudelaire como o autor do poema da modernidade e Octavio Paz reconheceu no "Coup de dés" mallarmeano a poesia do futuro. A crise da linguagem surge ao mesmo tempo com o advento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte. Ocorrem dois fenómenos importantes na poesia: a) o poema toma como seu próprio objeto o poetar, a própria poesia e b) a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais especificidade, se emancipa da estrutura discursiva referencial, vai eliminando os nexos e reduzindo ao extremo. Rodolfo Mata afirma que:

> Mallarmé é um *sintaxier* e as opções que os "signos em rotação" oferecem dão-se através de cadeias discursivas. A antidiscursividade poderia ser entendida aqui como o leque de possibilidades oferecido, ou seja, o não estar atado a um único desenvolvimento temporal. (MATA, 1993, p. 55)

Segundo Campos, o poema de Mallarmé está para a civilização industrial como a Commedia (1472) de Dante para o Medievo. O poema "Coup de dés" é pós-moderno (ou pós-utópico?) segundo Campos, sua revolução não é só semântica e lexical, também é sintática e epistemológica. O poema constelar rompe a estrutura fixa e estrófica dispersa de maneira tradicional. A partir desta reflexão, podemos encaminharmos na poesia de Campos e o seu fluir até a pós-utopia, última seção deste artigo.

PÓS-UTOPIA EM HAROLDO DE CAMPOS

Invirtiendo el método de Plotino (única manera de aprovecharlo) empezaré por recordar las oscuridades inherentes al tiempo: misterio metafísico, natural, que debe preceder a la eternidad, que es hija de los hombres. Una de esas oscuridades, no la más ardua pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, la fijada en verso español por Miguel de Unamuno:

Nocturno el río de las horas fluye
desde su manantial que es el mañana
eterno...

Ambas son igualmente verosímiles – e igualmente inverificables. Bradley niega las dos y adelanta una hipótesis personal: excluir el porvenir, que es una mera construcción de nuestra esperanza, y reducir lo "actual" a la agonía del momento presente desintegrándose en el pasado. Esa regresión temporal suele

ISBN 978-85-64124-60-8

> *corresponder a los estados decrecientes o insípidos, en tanto que cualquier intensidad nos parece marchar sobre el porvenir... Bradley niega el futuro; una de las escuelas filosóficas de la India niega el presente, por considerarlo inasible. La naranja esta por caer de la rama, o ya está en el suelo, afirman esos simplificadores extraños. Nadie la ve caer. (Jorge Luis Borges, Historia de la eternidad, 1936)*

A obra de Haroldo de Campos poderia se caracterizar como um continuo fluir. Se tivéssemos que estabelecer uma demarcação do seu poetar podemos pensa-lo como bipartido. A primeira fase, gradativamente, se esfria com o decorrer do tempo deixando lugar à segunda, que começou depois do seu intercambio epistolar com Octavio Paz, no final da década de 1960. A primeira etapa chama-se concretismo e a segunda, poesia pós-utópica (CAMPOS, 1997). No entanto, a poesia concreta se mantém oculta porém presente na construção do projeto literário de Campos, por isso não podemos falar de nenhum tipo de ruptura entre as fases. Um significativo exemplo encontra-se em "Educação dos cinco sentidos" (1985) obra na qual os traços concretos "permanecem invariáveis, e até intensificados" (ROBAYNA In CAMPOS, [1989] 2013, p. 17). Diana Junkes afirma que não existe, essencialmente, uma travessia entre a etapa concretista e aquela que ele nomeia como pós-utopia, mas um desenvolvimento elíptico de uma e outra (TONETO, 2012). A etapa concretista em Haroldo, então, atua sub-repticiamente nos seus escritos e se mantém latente como parte da sua experiência como escritor. Por isso, podemos afirmar que Haroldo nunca abandonou a vanguarda; ele admitiu o status crítico da utopia como algo fundamental para o seu projeto poético desenvolvido da primeira até a última das suas obras. Existiu na sua escritura, por um lado, a revolução associada à ruptura; por outro, a revolução no retorno, tal como aponta Octavio Paz em Los hijos del limo (1974):

> la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural (PAZ, 1974, s.p.)

No meio, o futuro que se mantém latente como uma constante luta contra a morte, cujo objetivo final para ele e os outros escritores é a permanência, a conservação. Rodolfo Mata, por sua parte, afirma que na época de Galaxias (1984) Haroldo de Campos deu um novo rumo à sua poética:

> tal vez um momento "epifânico", com sua própria linha barroca que, mesmo se presente, ainda não havia sido suficientemente desenvolvida. Assim, a veia barroca (neobarroca em sua atualização) prolonga-se não só como prática poética "intertextualizante", mas como ferramenta crítica conformadora de sua visão da tradição através da antropofagia oswaldiana e do nascimento barroco da literatura brasileira (e latino-americana) como uma tradição descentradora. (MATA, 1993, p. 19)

De tal modo, a poesia concreta dos 50 e 60, segundo Haroldo de Campos, é uma experiência de limites. Esta lhe ensinou a transcender o "ismo" particularizante e afrontar a poesia de um modo transtemporal assim como um procedimento global e aberto atualizado de diferentes modos por meio das diversas épocas da história literária. Por tanto, Haroldo de Campos avança as ideias da Poesia Concreta para a sistematização de um pensamento caracterizado pela articulação entre local e universal por meio da leitura da tradição, que sempre estiveram presentes em seu trabalho e que encontram, na fase pós-heroica do concretismo um lugar de destaque (TONETO, 2011).

ISBN 978-85-64124-60-8

Haroldo assevera, algumas páginas depois no seu ensaio "O poema pós-utópico", que no final dos anos 60, quando se conclui o processo da poesia concreta não seria pós-moderno e sim pós-utópico. Nos finais dos anos 60, com o golpe do 64, a ditadura do 68, a poesia esvaziava-se da sua função utópica a pesar de que os novos media criados pela tecnologia eletrônica lhe permitirem possibilidades inesperadas. Assim, sem perspectiva utópica o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Logo, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda porque é pós-utópica. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, advém o princípio-realidade, pedra angular do presente:

> Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou anti-moderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao principio-esperança, voltado para o futuro, sucede o principio-realidade, fundamente ancorado no presente (PAZ, 1992, p. 11)

Haroldo concorda nas últimas páginas de Los hijos del limo, quando Paz afirma que a poesia de hoje é uma poesia do agora. Trata-se de uma poesia de outro presente e da história plural que implica uma crítica do futuro. Esta poesia admite a apropriação crítica de uma pluralidade de passados, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro. De este modo, a partir dos anos de 1980, o poeta brasileiro propõe um movimento de releitura e recriação do cânone e dos acontecimentos históricos como pós-utopia (CAMPOS, 1992b). O "princípio-realidade" da 'agoridade' (CAMPOS, 1997, p. 265-266-268) proposto por ele adquire mais importância que aquele "princípio-esperança" proposto por Bloch (1979). Campos volta ao passado, mas sem nostalgia ou melancolia, Leyla Perrone-Moisés (2003) afirma que não existe disforia no projeto poético do escritor paulista mesmo em sua fase pós-utópica.

Segundo Campos, a poesia pós-utópica do presente tem, como poesia da agoridade, um dispositivo crítico imperativo na operação tradutória. O tradutor, como afirmava Novalis, é considerado o "poeta do poeta", o poeta da poesia (CAMPOS, 1997, p. 269). A tradução é percebida como um aprendizado a partir da leitura reflexiva da tradição. Ela nos possibilita fazer uma combinação da multiplicidade de passados que podem ser considerados possíveis e assim torná-la presente: "como diferença, na unicidade hic et nunc (aqui e agora) do poema pós-utópico" (CAMPOS, 1997, p. 269). É interessante destacar que a leitura da memória feita por Haroldo de Campos sempre está impregnada pela política mas engendrada, transposta à poesia, à tradução, a atualização do passado sempre será crítica, esta ideia de criação corresponde grandemente com os conceitos de Walter Benjamin. Os fragmentos do passado, a colocação que pertence à memória do cânone ganha um novo sentido, é revivida por meio da leitura da tradição e da literatura sincrônica.

A vertente do poema pós-utópico define-se pela 'agoridade', e o presente é definido pelos restos do passado, a leitura que ele próprio faz da tradição. Também pode se dizer que é uma fase do autor 'faústica' (TONETO, 2011) já que o autor experimenta uma vitalidade e uma força que lhe permite aprender diversas línguas com o intuito de conhecer melhor outras culturas, submergir-se em elas, navegar e logo plasmá-las nas suas seguintes obras. Voltar ao passado, recuperar as obras que ficaram nas margens e, ainda, coloca-las em diálogo com a inclusão de escritores internacionais.

A utopia que Haroldo de Campos define a partir de sua escritura, pode-se afirmar como a 'agoridade' que constrói o futuro, o escritor paulista, na sua retomada, evoca diversas referencias que tornam o seu projeto, também, de caráter político. A partir daí se pode afirmar

ISBN 978-85-64124-60-8

que a poesia concreta é considerada a "poesia para o homem de hoje", é a partir deste alicerce que Campos ensaia a sua utopia: "A poesia concreta fala a língua do homem de hoje [...]." (CAMPOS, [1960] 2007, p. 152, grifos meus). Ele vê a tradução como um exercício de leitura reflexiva da tradição. Sua proposta é eliminar os "nexos" e transcriar novas poesias. Nesse aspecto, lembramos e nos permitimos retomar a leitura de Ilusões da Modernidade (2009), quando João Alexandre Barbosa assevera que:

> O poeta moderno traduz na medida em que seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: renovar significa, então, ler o novo no velho (BARBOSA, 2009, p. 29)

Assim, a poesia que Haroldo de Campos propõe desde o início de sua atividade de poeta é representada por uma linguagem ecumênica que recupera os fragmentos marginais do legado da tradição, por isso, poesia ex-cêntrica e do presente, ou agoridade, como preferiu denominar Haroldo. Esse termo foi escolhido por Campos em função do termo Jetztzeit de Walter Benjamin (CAMPOS, 1997, p. 269) que implica uma poesia cuja história se caracteriza por sua multiplicidade, é uma "história plural".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensaio "O poema pós-utópico" articulou-se como norteador desta pesquisa. A primeira consideração deste escrito foi partir da divisão de critérios para a revisão da história da literatura: diacronia e sincronia. Logo de apresentar brevemente a perspectiva histórica por meio de Jauss nos encaminhamos ao trilhar de Campos na poética sincrônica representada por Octavio Paz, em primeira instância. Para descrever a origem desta poética utilizamos um dos ensaios mais significativos de Haroldo que apresenta os começos da poesia brasileira por meio da antropofagia oswaldiana que, por sua vez, está relacionada à questão do poeta latino-americano e o 'subdesenvolvimento', aspecto que foi criticado tanto por Haroldo como por Paz. Finalmente, nos detivemos na poesia pós-utópica, vertente iniciada por Campos após da sua correspondência com o poeta mexicano.

Uma das conceições mais importantes do projeto haroldiano é que os escritores não dão continuidade aos antigos senão quando outorgam um significado ao passado para torná-lo legível [ou vivo] para as novas gerações. Além da sua escritura criativa, Campos encontra na tradução, por meio das suas transcriações, uma homenagem aos seus precursores. Por sua vez, Walter Benjamin afirma em "O narrador" (1936) que "A reminiscência funda a cadeia da tradição" (BENJAMIN, [1936], 1996, p. 211). Essa reminiscência é designada com o nome Mnemosyne, a musa da poesia épica na antiguidade, personificação da memória. Em plena relação esse nome designa um rio oposto ao Lete: se na antiga Grécia os mortos bebiam das aguas do primeiro alcançavam a omnisciência, no entanto, se optavam pelo segundo a memória esvaziava-se para poder regressar a outra vida sem as recordações da anterior existência. A poética sincrônica propõe Mnemosyne e, ao mesmo tempo, Lete, memória e esquecimento para efetuar um recorte do passado e considerar apenas o essencial na sua escritura, nessa viagem

> A permanência do passado é fundamental para prover consistência imaginária e sentimento de continuidade entre o que se viveu e o tempo presente. Virginia

ISBN 978-85-64124-60-8

> Woolf, em uma passagem de seu diário, escreve que se o tempo presente flui à maneira de um rio, é o passado que confere profundidade às suas águas (KEHL, 2009, p. 133)

Esse passado por um lado confere um alicerce ao poeta e, ao mesmo tempo, a poesia pós-utópica proposta por Haroldo indica o fim do princípio-esperança, o desencanto pela projeção do futuro, a volta ao passado é crítica e sem nenhum tipo de nostalgia. No poema "Minima Moralia": "já fiz de tudo com as palavras / agora eu quero fazer de nada" (CAMPOS, [1985] 2013, p. 35) Campos retoma ao filósofo Adorno no seu texto homónimo de Crítica Literária pós-guerra: Minima Moralia (1951). Nesse texto, Adorno indica o fim das utopias e impossibilidade do Paraiso desde uma visão pelo viés da época pós-guerra. Nesse 'tudo' e 'nada' advérbios centrais no poema remetemos, mais uma vez, à memória e o esquecimento. Mnemosyne e Lete, pilares fundamentais na poética haroldiana.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor (1951). **Minima Moralia, traduzida por Joaquín Mielke**. Madrid: Taurus, 2001.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**. As vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: EDUSP, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. In: _____. As ilusões da modernidade. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 13-37.

BENJAMIN, Walter (1936). **O narrador**. In: _____. Magia e técnica, arte e política, traduzida por Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 197-221.

BORGES, Jorge Luis (1936). **Historia de la eternidad**. In: _____. Obras Completas 1. Buenos Aires: Sudamericana, 2011a. p. 633-715.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo (1960). **Plano Piloto para Poesia Concreta**. In: _____. Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 156-158.

_____. **Contexto de uma vanguarda**. In: _____. Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 151-155.

CAMPOS, Haroldo (1985). **A educação dos cinco sentidos**. In: _____. A educação dos cinco sentidos. São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 19-49.

_____. **Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira.** In: _____. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992a. p. 231-255.

_____. **Minha relação com a tradição é musical**. In: _____. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992b. p. 257-267.

_____. **Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação**. O poema pós-utópico In: _____. O Arco-Íris Branco. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

_____. **Texto e história**. In: _____ A operação do texto. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 13-22.

DE ASSIS, Machado Joaquim (1873). **Notícia Atual da Literatura Brasileira: O instinto de nacionalidade.** In: _____. Obra Completa de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Disponível em:

ISBN 978-85-64124-60-8

<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>. Acesso em: 23/06/2017.

DERRIDA, Jacques. **"Différance", Margins of Philosophy**. Chicago & London: University of Chicago Press, 1982. p. 17.

GUIMARÃES, G. M. **A transcriação de Haroldo de Campos e a Identidade Nacional**. Zunái: Revista de poesia & debates, ano IX, edição XXVI, março de 2013. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/geovanna_guimaraes_haroldodecampos.htm>. Acesso em: 22/06/2017.

JAKOBSON, Roman (1975). **Lingüística e poética, traduzida por Izidoro Blikstein e José Paulo Paes**. In: _____. Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 118-162.

MATA, Rodolfo. **Octavio Paz e Haroldo de Campos: contradições da modernidade na América Latina**. 1993. 192 f. Trabalho de conclusão de curso (Dissertação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PAZ, Octavio. **El signo y el garabato**, 1a. ed. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1973.

_____ (1967). Invenção, subdesenvolvimento, modernidade. In: _____. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva: 1996. p. 133-137.

_____. **Los hijos del limo**. México DF: Iberoamericana, 1974. Disponível em: < http://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/08/95755561-paz-octavio-los-hijos-del-limo1.pdf>. Acesso em: 22/06/2017.

PAZ, Octavio. **Tiempos cruzados**. In: _____. Vuelta. México DF, Letras Libres, nº 190, p. 11-13, setembro, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SUCRE, Guillermo. **La máscara, la transparencia**. Ensayos sobre literatura hispanoamericana. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.

TONETO, Diana Junkes Martha. **Haroldo de Campos e a Utopia da Escritura Original**. In: Fronteiraz. São Paulo, PUC, v. 9, p. 175-187, 2012.

_____. **O relógio do rosário anuncia a máquina do mundo**: Haroldo de Campos relê Drummond. In: Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 46, nº 2, p. 13-21, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

FIGURAÇÕES BENJAMINIANAS NA CANÇÃO “CAPÃO PECADO”, DE FERRÉZ

Valentina Figuera Martínez*[247] *(UFSCar) – Capes
E-mail: valentinafmartinez@gmail.com

RESUMO

Este trabalho analisa, sob perspectiva poética, em que sobressaem a riqueza de figuras de linguagem e a oralidade, tal qual as estabelece Paul Zumthor (2010), a canção “Capão pecado”, incluída no disco *Determinação* (2003) do escritor Ferréz, amparada na leitura que Haroldo de Campos realiza das “Teses sobre o Conceito da História”, de Walter Benjamin (1987), bem como em outros aspectos do pensamento benjaminiano, discutidos por Michael Löwy em *Aviso de Incêndio* (2005). Pretende-se analisar como a poética de Ferréz, vinculada à literatura marginal, possibilita uma reconstrução sincrônica de relatos que potencialmente, segundo nossa leitura, pode abrir possibilidades de transformação da realidade enfrentada pelos habitantes da periferia paulistana. A letra e a melodia da canção articulam os vestígios das ruínas e a agoridade, mobilizando também, como expediente, a abertura crítica da história da periferia paulistana, pois expõe uma fala coletiva em que é sublinhada a crítica perante a discriminação, a exclusão e o preconceito racial, em um contexto pós-utópico. O sujeito poético da canção apresenta-se desafiando a ordem estabelecida, seja a do passado ou do presente, uma vez que é sobre a noção de desenraizamento, que coloca os sujeitos à margem de uma participação real e ativa na coletividade, conforme estabelece Simone Weil (1996), que se fala e é a partir do ponto de vista desse sujeito enunciador que nossa análise será desenvolvida.

***PALAVRAS-CHAVE**: WALTER BENJAMIN; LITERATURA MARGINAL; FERRÉZ; POESIA, DESENRAIZAMENTO.*

RESUMEN

El presente trabajo analiza la canción “Capão pecado” del disco *Determinação* (2003), del escritor Ferréz, desde una perspectiva poética que destaca la riqueza de figuras del lenguaje y oralidad, según las consideraciones de Paul Zumthor (2010), amparada en la lectura que Haroldo de Campos realiza sobre las “Tesis sobre el Concepto de la Historia”, de Walter Benjamin (1987). También se incluyen otros aspectos del pensamiento benjaminiano discutidos por Michael Löwy en *Aviso de Incêndio* (2005). Analizaremos cómo la poética de Ferréz, vinculada a la literatura marginal, permite una reconstrucción sincrónica de relatos que potencialmente, según nuestra lectura, puede abrir posibilidades de transformación de la realidad enfrentada por habitantes de la periferia paulistana. La letra y la melodía de la canción articulan los vestigios de las ruinas y la ahoridad, lo que permite también abrir críticamente la historia de la periferia paulistana, pues expone un discurso colectivo que busca destacar la crítica ante la discriminación, exclusión y el prejuicio racial, en un contexto posutópico. El sujeto poético de la canción se presenta desafiando el orden establecido, bien sea del pasado o presente, ya que es sobre la noción de desenraizamiento, que coloca a sujetos al margen de una participación real y activa en la colectividad,

[247] Formada em Tradução (Português-Inglês) pelo Departamento de Letras Modernas da Universidade Central da Venezuela (UCV). É mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Este artigo apresenta fragmentos da pesquisa de mestrado realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes.

ISBN 978-85-64124-60-8

según establece Simone Weil (1996), que se habla y a partir del punto de vista de ese sujeto enunciador se desarrollará nuestra análisis.
Palabras clave: Walter Benjamin; Literatura marginal; Ferréz; poesía; desarraigo.

> La poesía no sólo es una referencia estética sino también una fuerza moral, hija prodiga de la conciencia sensible. (GUSTAVO PEREIRA In Semanário Letras CCS).
>
> A verdadeira poesia tem muitas faces [...] Defendo, então a tese de que não existe poesia pura. A poesia verdadeira não é sectária, não é unilateral. (FERREIRA GULLAR In A trégua, Cadernos de Literatura Brasileira).

A existência contemporânea tem-se distinguido, entre outras variantes, pela inconformidade com a condição humana e a indiferença perante a injustiça e a sujeição. O século XX, que trouxe a era da informação e importantes avanços tecnológicos, esteve marcado também pela recorrência de grandes massacres que marcaram o percurso da história: as duas guerras mundiais, Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki, a ascensão de ditaduras, a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã são só algumas das ruínas que nos deixou uma época que parece ser mais lembrada pela devastação do que pelo poder das palavras. Ações humanas irreversíveis, imprevisíveis, que revelam a indolência da sociedade diante da violência.

Em Chilapa, no estado mexicano de Guerrero, um casal de 17 anos que acabava de dar à luz desapareceu em circunstâncias incertas. Os três foram levados pela polícia junto a outro grupo de pessoas, segundo denúncias de familiares. O pai foi executado e semicalcinado. A mãe – encontrada um dia depois ainda com a bandagem da ferida do parto – apareceu degolada numa caminhonete. Ao seu lado, os vestígios de um crime atroz e a recém-nascida viva, com apenas uma semana de idade. Uma história constrangedora, real, recente e próxima do nosso contexto latino-americano. Em Chilapa, uma região estratégica para o cultivo de amapola, dezenas de pessoas desaparecem e são mortas anualmente, assim como em outros estados do país, por causa de disputas territoriais entre os carteis de droga do México.

A incapacidade de agir maciçamente perante a violência, o abuso e a vulneração é tão evidente na sociedade quanto o predomínio crescente de políticas de Estado debilitadas que fortalecem a injustiça e a acumulação de riqueza em benefício de poucos. É a crise do sujeito, uma insensibilidade ao sofrimento do outro, a "banalidade do mal" ligada à incapacidade de pensar contra a maldade humana, nos termos expostos por Hannah Arendt (1961), uma realidade que vivencia cada país, segundo a suas particularidades, com consequências devastadoras, mas que paradoxalmente possibilita a construção de novas formas de arte.

No caso do Brasil, vemos um país extremamente desigual, com seis bilionários concentrando juntos a mesma riqueza que a metade da população brasileira (207,7 milhões),[248] marcado pelo estigma de ter sido a última nação a abolir a escravatura no hemisfério ocidental e com todas as consequências históricas que isso pudesse trazer. O regime de violência legalizado, constituído na brutalidade policial e em outras formas de coerção e poder, fortalece um sistema de justiça ineficiente, alimentando a criminalidade e a desigualdade social. Não em vão o Brasil lidera os assassinatos de travestis e transexuais no mundo,[249] por exemplo, e quando

248 "SEIS BRASILEIROS CONCENTRAM A MESMA RIQUEZA QUE A METADE DA POPULAÇÃO MAIS POBRE". DISPONÍVEL EM: <HTTPS://BRASIL.ELPAIS.COM/BRASIL/2017/09/22/POLITICA/1506096531_079176.HTML?ID_EXTERNO_RSOC=FB_BR_CM>.

249 "BRASIL LIDERA ASSASSINATOS DE PESSOAS TRANS NO MUNDO". DISPONÍVEL EM: <HTTPS://NOTICIAS.R7.COM/BRASIL/BRASIL-LIDERA-ASSASSINATOS-DE-PESSOAS-TRANS-NO-MUNDO-30012017>.

ISBN 978-85-64124-60-8

se trata da população preta e periférica as estatísticas tendem a ser marcadamente desfavoráveis.

Não obstante, é justamente nas periferias onde surgem manifestações como formas de atuação artística, política e liberação dos impactos da violência urbana. No caso do Brasil, nota-se uma importante produção e consumo de literatura marginal que espelha o *sentir* do sujeito periférico, reflete criticamente sobre a sociedade, traduzindo os códigos, estéticas e realidades da população marginada do país, sem intermediários ligados a um outro estrato social, tentando representar a favela ou reproduzindo a subalteridade do negro. A supervivência chega através da arte e a literatura é a forma concreta.

A partir da década de 2000 surgiu um novo grupo de escritores e escritoras marginais, excluídos da editoração, linguagem e fala no texto literário, que se distingue da geração mimeógrafo por incluir a autorepresentação do sujeito e território periférico. "Os maiores leitores de poesia estão na periferia. Em São Paulo tem saraus em cada quebrada. A gente tem um mercado, só que publica de maneira independente. O mercado editorial é um e o povo é outra coisa", comentou Ferréz (2017, informação verbal) numa palestra sobre Literatura e Hip Hop.[250] No Brasil, portanto, a produção e consumo de literatura na atualidade não estão limitados unicamente às esferas letradas, mas compõem um fenômeno que, apesar dos obstáculos, almeja desafiar o discurso hegemônico que historicamente tem predominado na tradição literária brasileira.[251] A leitura oferecida por Paulo Roberto Tonani do Patrocínio oferece luzes sobre esta questão:

> Os autores periféricos, empenhados em produzir um discurso próprio, mas do que produzir uma fala que entre em conflito com a narrativa pedagógica, estão determinados em consolidar uma proposta discursiva específica sobre a margem. Nesse sentido, é possível constatar não apenas o desejo destes autores em afirmar a diferença da periferia, frente a outros setores da sociedade através do texto literário, mas, igualmente, a partir de um complexo empreendimento cultural que utiliza linguagem, música, arte, vestimentas, etc. À literatura são acrescidas outras manifestações culturais e sociais que também objetivam a criação de uma linguagem própria para a periferia baseada, principalmente, na diferença social. Ou seja, o movimento/grife 1 da Sul, criado por Ferréz; a realização da Semana de Arte Moderna da Periferia; organizada por Sérgio Vaz e outros poetas da Cooperativa Cultural da Periferia, a Cooperifa; a criação da Edições Toró, idealizada por Allan Santos da Rosa; são alguns dos muitos exemplos de articulação destes autores periféricos no desejo de constituição de espaços próprios voltados exclusivamente para a reflexão sobre os setores marginalizados. Tais elementos ressoam como um mecanismo de intervenção social que almeja a criação de uma identidade própria em oposição aos grupos sociais pertencentes ao centro (PATROCÍNIO, 2013, p. 36-37).

A literatura marginal é, portanto, uma válvula de escape perante o cenário desumanizado que destrói o oprimido; uma forma de mostrar as ruínas, no sentido alegórico exposto por Walter Benjamin (1987, p. 226), diante do contexto de violência, indolência, injustiça e desigualdade social. Para Benjamin, é fundamental romper com a linearidade da história, olhar os escombros que deixaram os acontecimentos históricos para não repetir o passado, "apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um

250 Palestra "Literatura marginal e hip hop", ocorrida no Sesc 24 de maio. São Paulo, 21 de setembro de 2017.
251 Para mais informações sobre a representação dos pobres e negros no romance brasileiro contemporâneo, ver "Um mapa de ausências", de Regina Delcastagnè, incluído no livro Literatura brasileira contemporânea: um território contestado (p. 147-196).

ISBN 978-85-64124-60-8

perigo" (BENJAMIN, 1987, p. 224). Justamente o olhar para o amontoado de ruínas que "cresce até o céu", como o concebe o pensador na tese 9 sobre o Conceito da História (BENJAMIN, 1987, p. 226), possibilita uma reconstrução sincrônica de novos relatos para não repetir catástrofes passadas, alcançar a sobrevivência e recontar a história. Abrir esses relatos fixando o olhar nas hecatombes e conscientizando o passado criticamente é fundamental para inverter essa visão clássica da história universal e agir, conseguir a redenção messiânica – nos termos benjaminianos – que possui cada geração para transformar ativamente o presente. A ação, para Benjamin, se traduz na redenção messiânica/revolucionária que tem cada indivíduo para exercer uma parcela de poder e mudar a realidade, e entra em complementariedade dialética com o materialismo histórico, segundo explica Michael Löwy (2005, p. 45): "eles precisam um do outro".[252]

Nesse sentido, cabem os seguintes questionamentos: Como é que se cristaliza esse agir na contemporaneidade? Através de que formas concretas os criadores (das periferias brasileiras) transmitem essa compreensão do passado? Antes de tentar responder a tais perguntas considera-se importante discutir a relação do passado com a agoridade. Para a literatura marginal, e concretamente para a poesia de Ferréz, são evidentes os vínculos com o presente, as referências a desafios cotidianos e a coletivização do sujeito poético que busca a ação para transformar a violência e a miséria. Mas o passado em ruínas é também um referente-chave, a forma crítica de contar uma outra história, desde a perspectiva dos vencidos. Esta forma de agir da poética marginal dialoga com a leitura crítica que caracterizou a poesia concreta; existe uma ligação que, embora haja distâncias, ajuda a compreender como se concreta o pensamento benjaminiano em expressões literárias que responderam a momentos históricos, estéticos e criativos diferentes entre si. O passado e o agora se relacionam dialeticamente para construir essa ação que levará à redenção messiânica. Vemos a claridade com a qual Haroldo de Campos enfatiza essa relação no seguinte trecho d'*A arte no horizonte do provável* (1977):

> Todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado e da cultura. A apreensão do novo representa continuidade e a extensão da nossa experiência do que já foi feito, e nesse sentido "quanto mais nós compreendemos o passado, melhor nós entendemos o presente" (CAMPOS, 1969, p. 154).

Ferréz, autor de Capão Pecado (2000, Objetiva), Manual prático do ódio (2003, Objetiva), Ninguém é inocente em São Paulo (2006, Objetiva), Cronista de um tempo ruim (2009, Literatura Marginal), Os ricos também morrem (2015, Planeta) e outros títulos, é um exemplo emblemático entre os escritores de literatura marginal que constantemente questionam os discursos homogeneizantes, desafiando o fechamento histórico e narrativo para construir outros relatos por meio de sua produção literária. Desde o início – e inclusive com a organização da Revista Caros Amigos – Literatura Marginal: a cultura da periferia, uma coletânea de textos e poemas que marcou um ponto de inflexão para esse movimento literário – porque foi dada voz a uma nova geração de escritores da periferia – Ferréz problematiza as narrativas anteriormente aceitas sobre a população favelada e coloca no primeiro plano aquele discurso que

252 Michael Löwy interpreta que, ainda quando possa parecer paradoxal a relação entre teologia (redenção messiânica) e materialismo histórico, "Benjamin quer mostrar a complementariedade dialética entre os dois: a teologia e o materialismo histórico são ora o mestre, ora o servo; são ao mesmo tempo mestre e servo um do outro, eles precisam um do outro. É preciso levar a sério que a ideia de que a teologia está "a serviço" do materialismo – fórmula que inverte a tradicional definição escolástica da filosofia como ancilla theologiae (serva da teologia). Para Benjamin, a teologia não é um objetivo em si, não visa a contemplação inefável de verdades eternas, e muito menos, como poderia a etimologia levar a crer, à reflexão sobre a natureza do Ser divino: ela está a serviço da luta dos oprimidos" (LÖWY, 2005, p. 45).

ISBN 978-85-64124-60-8

historicamente tinha sido obviado. É uma tentativa de colocar no plano literário nacional as lutas atuais do sujeito periférico, questionando a legitimidade do poder das classes dominantes. No caso de Ferréz, a ação se concretiza com o poder da palavra para transformar a vida de indivíduos que sobrevivem em meio à ruína, à precariedade da vida na periferia, com todas as consequências sociais, culturais e econômicas que isso traz. É claro que os problemas não desaparecem, mas através da palavra é possível transformar a desídia numa consciência crítica sobre a possibilidade de transformação coletiva através da ação do texto literário.

Ferréz, além de ser autor de romances, contos, poemas, crônicas e inclusive liderar iniciativas comunitárias de difusão de literatura marginal nas periferias brasileiras, lançou em 2003 o CD Determinação, disco com líricas montadas sobre pistas de rap (um dos quatro elementos do Hip Hop) que, fazendo apologia à literatura marginal, inclui duas crônicas no encarte – intituladas "O plano" e "O ônibus branco" –, um clip da canção "Judas"253, bem como fotografias e citações de frases poéticas e de exortação à possibilidade de mudança social. É um disco que vai ao "encontro do espectador", pensando-o desde a perspectiva benjaminiana destacada no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica das obras (BENJAMIN, 1987, p. 168) e que atualiza a noção de literatura desafiando a tradição, com uma função social fundamentada no discurso politicamente engajado que possibilita a difusão maciça de poesia.

O disco inclui a participação de Chico César em "Seu pai" (acompanhando na voz e na produção musical), Arnaldo Antunes em "29 de dezembro" (faixa que apresenta uma destacada produção musical e base rítmica), e Rattão em "Judas". As letras das canções, que têm uma poética voltada à rememoração do passado de ruínas, apelam à possibilidade de mudar o rumo das realidades, despertar a consciência pela discriminação e o preconceito racial, e desafiam um discurso hegemônico que classifica as camadas da sociedade. A poesia é uma das formas de transmitir a consciência do passado desmembrado, uma forma de emancipação que produz um impacto incontável na vida das pessoas. Como destaca Maria Zambrano,

> *Palabras que son hechos y como los hechos, aunque hayan sido realizados por alguien de marcadísima personalidad, parecen tener algo de impersonal. Puede olvidarse quién las dijo y pueden olvidarse hasta las palabras mismas. Pero queda actuando, vivo y duradero, su sentido (ZAMBRANO, 1996, p. 27).*

A poesia de Ferréz materializada nas letras das canções de Determinação é uma forma de agir para alcançar a redenção messiânica, de apelar à necessidade de transformação, mostrando as ruínas comuns dos vencidos. Nesse sentido, vemos vestígios do pensamento benjaminiano na canção "Capão pecado" de Determinação, ainda quando se reconhece que também existem outros caminhos teóricos possíveis para ler a obra deste escritor, mas entendendo que a dinâmica poética de um autor como Ferréz, situado num âmbito de discurso literário e político, solicita uma leitura que abarque essa perspectiva messiânica. A canção, contudo, pode ser analisada a partir do âmbito literário, reconhecendo o parentesco entre canção e literatura uma vez que "as letras de músicas suprem parte da necessidade que todos nós temos de ouvir e dizer poesia" (FURTADO, 2003 apud ABREU, 2016, p. 137).

"Capão pecado" é a primeira das 11 canções do disco. Narra a exclusão social, o "muro imaginário levantado pelo Estado" neste "bairro do pecado", onde a população sofre os embates da violência real e simbólica. Assim, vemos uma voz poética denunciando com uma fala coletiva a ruína do lugar e enumerando os moradores dessa comunidade: um pai encachaçado, uma mãe, um filho "que cresce revoltado" e os "louco rimando por espaço", de modo para expor a

253 Dirigido por Sérgio Glasberg, o vídeo (filmado em 35mm, 16mm e Super 8) mostra cenas de Capão Redondo e de um homem que é perseguido e acaba sendo morto por uma traição.

ISBN 978-85-64124-60-8

desigualdade social e as condições de pobreza. Menciona três vezes a "1 da Sul", marca de roupa fundada por Ferréz em 2009 que também visa promover o orgulho de ser da periferia e a dignidade da Zona Sul de São Paulo, como recurso para aglutinar ao coletivo, evocando o poder da união dos oprimidos para vencer a exclusão: "mais um 1 da Sul sobrevivência", "1 da Sul o sistema não aguenta", "somos 1 da Sul e pela liberdade morremos abraçados um a um". Compara Capão Redondo, bairro periférico da Zona Sul de São Paulo, com o Vietnã, o que produz uma imagem ainda mais caótica do espaço e da miséria: "Bom dia Vietnã, bom dia Capão Pecado / Passando por cima do pai encachaçado". É uma forma instigante de apresentar, em detalhes, uma das muitas periferias do Brasil, como se descreve no trecho a seguir:

> Universo, galáxia, sistema solar
> São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar
> O futuro é Mad Max, esteja preparado
> Dia de chuva
> Bairro entrincheirado
> Sobrevivente contador de história
> O sistema lhe convidou pra jogar no jogo sem vitória
> Fez uma estranha caminhada
> Por cima dos barracos viu a vida prateada
> Viu esperança, mas não justiça
> Viu crianças crescendo em ruínas
> Perdendo sangue resolveu rezar
> Mãos postas pra Deus abençoar
> A que dias melhores houvesse naquele lugar
> Incerto lugar
> Universo, galáxia, sistema solar
> São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar (FERRÉZ, 2003)

O título da canção é uma referência direta a Capão Redondo, uma das regiões periféricas mais violentas de São Paulo e onde cresceu o autor. Também é o mesmo nome do primeiro romance que consolidou o escritor entre as vozes destacadas no circuito literário comercial, *Capão pecado*, recebendo notáveis críticas por este trabalho. De volta à canção, mostra-se um território cercado pelos embates da violência, "entrincheirado" num ambiente distópico de colapso, resistindo o jogo da exclusão urbana mas com um sujeito poético sobrevivente da ruína, engajado em relatar uma história que abra uma utopia inspiradora: "Por cima dos barracos viu a vida prateada / Viu esperança, mas não justiça". Nota-se um constante surgir da *ação* em meio dos escombros: mesmo com "crianças crescendo em ruínas" é preciso entrar no jogo da vida para transformar a realidade.

> E assim segue, assim a cultura cresce
> Nós morremos abraçados por uma causa
> Ou o sistema se fortalece
> Se não leu, viu a capa
> Derrubei a muralha
> Um livro, um grão de mostarda
> Nossa literatura é marginal
> Que se foda a playboyzada
> O início da revolução escrita
> Veja criticou, eu dou risada da mídia
> Eu já disse, nada coligado ao sistema nos seduz
> Somos 1 da Sul e pela liberdade
> morremos abraçados um a um (FERRÉZ, 2003).

ISBN 978-85-64124-60-8

Vemos, também nesse trecho, um sujeito poético desafiante, que expõe uma fala coletiva e o poder dela para lograr a ação ("nós morremos", "nossa literatura", "Somos 1 da Sul e pela liberdade morremos abraçados"), bem como a desconstrução de um ideário de discriminação naturalizado na sociedade. Predomina uma narrativa de natureza "utilitária", segundo as considerações de Benjamin (1987, p. 200) em seu estudo sobre a obra de Nikolai Leskov, que transmite um ensinamento moral para contar uma experiência replicável, agindo dessa maneira na consciência de cada ouvinte. É uma voz poética que expressa a necessidade de abraçar uma causa – e morrer, se for necessário – para não fortalecer o sistema, evocando o transitar numa corda bamba, mas de uma maneira pedagógica, não só tentando contar algo, mas espalhando um ensinamento. Conforme explica Benjamin (1987, p. 200), a natureza da verdadeira narrativa envolve sempre uma dimensão utilitária, quer seja um ensinamento moral ou uma norma de vida, mas o fato é o que "o narrador é um homem que sabe dar conselhos".

É possível verificar, na canção em análise, a esperança na destruição, revelando um relato alternativo. "Um traficante, para mim, pode ser um cara que eu vi crescer, que começou a fazer aviãozinho com 12 anos. Vejo no rosto dele o olhar que ele tinha aos sete anos", comenta Ferréz (2004) numa entrevista prévia à celebração do lançamento do disco. Essa nova representação da história permite construir novos horizontes de compreensão social, despertar a estrutura humana adormecida para produzir transformações no sistema de pensamento dos indivíduos, entendendo que "cada tentativa de emancipação, por mais 'humilde' e pequena que seja será salva do esquecimento 'e citada na ordem do dia', ou seja, reconhecida, honrada, rememorada" (LÖWY, 2005, p. 55). Percebe-se a ruptura trazida pelo "crime" que figura "oposição à ordem", mas paradoxalmente também denuncia segregação radical e pode salvaguardar a *estabilidade* e a *igualdade* em setores populares assediados pela violência de Estado. Entender a complexa relação que se estabelece na gestão de atividades criminalizadas por sujeitos da própria comunidade, através de um relato não hegemónico, revela o universo moral fundado que faz como que uma pessoa seja legitimada dentro da sua comunidade pela sua capacidade de demonstrar aos pares que tem toda a disposição e coragem de, em prol daquilo que "é certo", enfrentar qualquer opressão sem jamais desrespeitar ou humilhar a seus pares.[254]

A letra da canção também apresenta vestígios de desenraizamento, tal como o entendia Simone Weil (1996, p. 411), ligado ao impedimento de "participação real, ativa e natural numa coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro". Ainda quando o texto da canção expõe um sistema de dominação e exclusão, exortando sobre a necessidade de se engajar ativamente para superar essa condição, também ilustra uma noção de impedimento de participação social para transformar a realidade, fomentado pela mídia, pelo próprio contexto distópico desesperançoso, que produz uma perda de resistência, ou seja, uma incapacidade de enfrentar a condição de vulnerabilidade como consequência dos efeitos da violência, do sofrimento ético-político vivido a partir do eu individual, tal como se evidencia pontualmente no trecho a seguir:

> Bom dia Vietnã, bom dia Capão Pecado
> Passando por cima do pai encachaçado
> Sua mãe lhe abençoa, ele cresce revoltado
> Passei pela favela
> Julgue e é julgado

254 Para um análise exaustivo sobre esse e outros aspectos da violência na periferia, ver "Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do 'crime' numa tradição musical das periferias", de Gabriel de Santis Feltran, In Vozes à margem: periferias, estética e política (2017, EdUFSCar).

ISBN 978-85-64124-60-8

> Maluco tá queimado
> Aponta é apontado
> São Jorge guerreiro largou de mão
> Sem emprego, sem estudo
> Iludido pela televisão
> Foi só tomar a decisão
> Aderir à vida loka e ter tudo de melhor no mundão
> Lhe tomaram tudo, menos a rua
> Os homens do IML tem a aura escura
> Vagando sem limite e sem direção
> Tomou a vida como uma grande decepção (FERRÉZ, 2003).

Nesse trecho a desesperança se traduz na desolação de Capão Redondo, retratado como um espaço de manifestação da barbárie mais cruel, que cria sujeitos de transgressão "vagando sem limite nem direção", impedidos de participar para remover o passado e rememorar a história coletiva. Tomar "a vida como uma grande decepção" parece ser a única opção para muitos indivíduos dentro dessa comunidade. Esse verso, que encerra esse trecho da canção para depois dar passo ao coro, evoca o sofrimento e a invisibilidade para aqueles que têm escassas perspectivas de escapar das formas de violência e dominação da sociedade.

Desde o ponto de vista formal, na canção se evidenciam assonâncias, com repetições das vogais "a", "u" e "o" ("no esquenta, da licença", "no fundo do mundo", "Os coxinha de marrom de azul tem que se fudê", "A estátua do Borba Gato está de costas pro bairro do pecado"), aliterações com predomínio dos sons consonantais "p" e "t" em "Passando a ponte seguindo adiante", bem como uma ironia sobre Deus, questionando se se deve obediência a ele ou não, como vemos mais claramente no trecho a seguir:

> No esquenta, dá licença
> 1 da Sul o sistema não aguenta
> Os louco rimando por espaço,
> forçando o portão do Estado
> Sem jogar a existência no ralo
> Sigo a penitência, Deus é nosso guia
> Devo obediência só a ele
> Pode crê?
> Os coxinha de marrom de azul tem que se fudê
> Mais 1 da Sul sobrevivência
> Teste de vida, que é não comenta (FERRÉZ, 2003).

Além do mais, vemos uma elipse no verso "Um livro, um grão de mostarda" com omissão da forma verbal "é"; a repetição dos versos "Universo, galáxia, sistema solar / São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar" (o que poderia ser considerado o coro da canção); uma metonímia em "Os louco rimando por espaço" – trecho no qual interpretamos que o verbo "brigar" ou "competir" foi substituído por "rimar", aproximando ao ouvinte/leitor ainda mais do universo poético do rap.

A oralidade é também um elemento importante na canção de Ferréz, o que aporta dinamismo a um discurso predominantemente urbano, com gírias da periferia (ou inclusive de uma comunidade linguística específica, a Zona Sul de São Paulo) e referências linguísticas e culturais enraizadas na cultura negra periférica. São vários os pesquisadores que notaram a vinculação do rap como a poesia oral, dentre eles Tricia Rose (1994), para quem o rap

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] has remained critically linked to black poetic traditions and the oral forms that underwrite them. These oral traditions and practices clearly inform the prolific use of collage, intertextuality, boasting, toasting, and signifying in rap's lyrical style and organization (ROSE, 1994, p. 64).[255]

"Os lóki que não cola diz que faz e acontece", "Os coxinha de marrom / de azul tem que se fudê", "Nossa literatura é marginal / Que se foda a playboyzada" são formas orais que acercam o ouvinte ao universo da periferia e não só à história reconstruída, como tentamos mostrar, mas também a uma comunidade linguística "exótica ou marginal", como destaca Paul Zumthor (2010), o que pode ser absorvido por outras esferas de ouvintes.

> O que em tal meio pode ser exótico ou marginal pode ser funcional em outro; e o que hoje sentimos como diferente será talvez assimilado ou reassimilado amanhã: o *jazz* em nossas cidades, nos primórdios de sua difusão fora dos guetos negros (ZUMTHOR, 2010, p. 68, itálico do original).

É poesia oral menos ligada a estruturas gramaticais de poemas escritos e mais ligada à rima, à sonoridade, ao ritmo e à improvisação do rap; um tipo de produção que, embora vinculada a certas formas poéticas, resiste uma classificação pelo tipo de dinamismo funcional que a caracteriza. Como argumenta Zumthor,

> Contudo, o poema oral, em qualquer situação, faz referência para o ouvinte a um campo poético concreto, extrínseco, diferente daquele que ele percebe aqui, neste momento. A poesia escrita certamente remete a modelos externos: ela o faz com menos urgência e clareza.
> Por isso, a estruturação poética, em regime de oralidade, opera menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização (como o faz, de maneira quase exclusiva, a poesia escrita) do que por meio de uma dramatização do discurso. A norma se define menos em termos de linguística do que de sociologia. Porém (por este mesmo motivo), geralmente comporta mais e mais complexas regras do que a escrita: nas sociedades de forte predominância oral, ela constitui, muitas vezes, uma arte muito mais elaborada do que a maior parte dos produtos de nossa escrita (ZUMTHOR, 2010, p. 84).

Assim, a obra de Ferréz, mais do que um sofisticado processo de metaforização, revela um meio de leitura crítica da história, e uma das motivações pode ser explicada pelo tipo de apreensão do mundo do autor, ambientado num regime social arbitrário de exclusão, preconceito e desigualdade, enraizado no devir histórico brasileiro. Cada tentativa de mostrar as ruínas para construir novos relatos significa a visibilidade de um grupo de excluídos (neste caso, no plano literário) em serviço da transformação da realidade; uma forma de enriquecer as experiências sobre a humanidade, segundo descreve Benjamin (1989, p. 115) no seu estudo sobre experiência e pobreza, "pois qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?". Nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza material, segundo o pensador alemão, e dela resulta o impedimento a "partir

255 O RAP "(...) TEM CONTINUADO VINCULADO SIGNIFICATIVAMENTE COM AS TRADIÇÕES POÉTICAS NEGRAS E AS FORMAS ORAIS QUE AS SUBSCREVEM. ESSAS TRADIÇÕES E PRÁTICAS ORAIS EXPLICAM CLARAMENTE O USO PROLÍFICO DA COLAGEM, INTERTEXTUALIDADE, JACTÂNCIA, CELEBRAÇÃO E SIGNIFICADO NO ESTILO LÍRICO E ORGANIZAÇÃO DO RAP" (TRADUÇÃO LIVRE).

ISBN 978-85-64124-60-8

para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para a esquerda" (op. cit., p. 115).

Não obstante, além da vontade de ação para gerar mudanças coletivas, é preciso encarar o desafio de atingir as condições materiais necessárias para lograr a redenção messiânica benjaminiana, isto é, exercer a parcela de poder para "ganhar a partida" contra sujeitos que tendem a figurar uma visão evolucionista da história, entendendo-a como uma "acumulação de conquistas" necessárias para lograr o progresso (LÖWY, 2005, p. 50). A literatura marginal, difundida através da canção em Determinação, repropõe o relato da história abrindo um caminho para a mobilização da memória, de experiências conjuntas, dessacralizando a noção de literatura desde um sentido pós-utópico, numa clara tentativa de não recusar o que dói, mas mostrá-lo sem receios para construir a partir daí novos horizontes de transformação. É um tipo de poesia com riqueza de figuras da linguagem, fortemente enraizada na oralidade e que responde à rapidez de uma sociedade invadida pela comunicação em massa e, contudo, espelhada no pensamento de Benjamin.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caroline Soares. **"Folhetim" segundo Gal Costa**: Possibilidades analíticas em torno da construção da identidade de gênero feminina. In: ABREU, Caroline Soares; FISHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (Org.). O alcance da canção: Estudos sobre música popular. São Paulo: Arquipélago Editorial, 2016. p. 134-155.

ARAÚJO, Peu**. Brasil lidera assassinatos de pessoas trans no mundo**. R7, São Paulo, 30 jan. 2017. Disponível em: <https://noticias.r7.com/brasil/brasil-lidera-assassinatos-de-pessoas-trans-no-mundo-30012017>. Acesso em: 10 jan. 2018.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da história**. In: _____. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1987. p. 222-232. (vol. 1).

_____. **Experiência e pobreza**. In: _____. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1987. p. 114-119. (vol. 1).

_____. **O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: _____. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1987. p. 197-221. (vol. 1).

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: _____. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1987. p. 165-196. (vol. 1).

CAMPOS, Haroldo. **Comunicação na poesia de vanguarda**. In: _____. A arte no horizonte do provável e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 131-154.

CICERO, Antonio. **Prefácio**. In: GULLAR, Ferreira. Poema sujo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 8-20.

FERRÉZ. **Determinação**. Intérpretes: Ferréz, Chico César, Arnaldo Antunes, Rattão. São Paulo. 1 da Sul fonográfica, 2003.

LÖWY, Michael. **Uma leitura das teses "Sobre o conceito da história" de Walter Benjamin.** In: _____. Walter Benjamin: Aviso de Incêndio – Uma leitura das teses "Sobre o conceito da história". Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. p. 33-146.

ISBN 978-85-64124-60-8

_____. **Abertura da história**. In: _____. Walter Benjamin: Aviso de Incêndio – Uma leitura das teses "Sobre o conceito da história". Tradução de Wanda Nogueira Caldeira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. p.147-159.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. **Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos**. Estud. Lit. Bras. Contemp., Brasília , n. 51, p. 155-181, ago. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000200155&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 02 fev. 2018.

MÉXICO: **Ejecutan al padre, degüellan a la madre y dejan viva a su bebé**. RT, 27 jan. 2018. Disponível em: <https://actualidad.rt.com/actualidad/261134-mexico-madre-degollada-padre-semicalcinado-bebe-viva>. Acesso em: 27 jan. 2018.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Literatura Marginal, uma literatura feita por minorias**. In: _____. Escritos à margem: a presença de autores da periferia na cena literária brasileira. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013. p. 23-64.

ROSE, Tricia. **Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America**. Middletown: Wesleyan University Press, 1994. 237 p.

ROSSI, Marina. **Seis brasileiros concentram a mesma riqueza que a metade da população mais pobre.** El País Brasil, São Paulo, 25 set. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/22/politica/1506096531_079176.html?id_externo_rsoc=FB_BR_CM>. Acesso em: 10 jan. 2018.

SÁNCHES, Pedro Alexandre. **Ferréz estréia no rap avesso ao sucesso**. Folha de São Paulo, São Paulo, 16 mar. 2004. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1603200410.htm>. Acesso em: 8 jan. 2018.

SVARTMAN, Bernardo Parodi. **Trabalho e desenraizamento: um estudo sobre o sofrimento psicossocial gerado pela organização do trabalho fabril**. Psicologia Revista, São Paulo, v. 20, n. 2, p.221-244, nov. 2011. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/psicorevista/article/view/10342>. Acesso em: 02 abr. 2018.

ZAMBRANO, Maria. **Poesía y ética**. In: _____. Filosofía y poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 27-46.

ZUMTHOR, Paul. **Inventário.** In: _____. Introdução à poesia oral. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: EDUFMG, 2010. p. 60-80.

_____. **Formas e géneros.** In: _____. Introdução à poesia oral. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: EDUFMG, 2010. p. 82-110.

ISBN 978-85-64124-60-8

ANEXO 1 – LETRA DE "CAPÃO PECADO"[256]

No esquenta, dá licença
1 da Sul o sistema não aguenta
Os louco rimando por espaço
forçando o portão do Estado
Sem jogar a existência no ralo
Sigo a penitência
Deus é nosso guia
Devo obediência só a Ele
Pode crê?
Os coxinha de marrom
de azul tem que se fudê
Mais 1 da Sul sobrevivência
Teste de vida, quem é não comenta
Predador de outra versão
Zona Sul, casa cheia
Passando a ponte
Seguindo adiante
No fundo do mundo é onde se esconde
Os bandido beneficente não se cresce
Os lóki que não cola diz que faz e acontece
E assim segue, assim a cultura cresce
Nós morremos abraçados por uma causa ou
O sistema se fortalece
Se não leu, viu a capa
Derrubei a muralha
Um livro, um grão de mostarda
Nossa literatura é marginal
Que se foda a playboyzada
O início da revolução escrita
Veja criticou, eu dou risada da mídia
Eu já disse, nada coligado ao sistema nos seduz
Somos 1 da Sul e pela liberdade
morremos abraçados um a um

[Coro]
Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar
Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar

A estátua do Borba Gato
Está de costas pro bairro do pecado
Muro imaginário levantado pelo Estado
Que jogou o meu bairro
Por Deus abandonado, pelo diabo batizado
Bom dia Vietnã, bom dia Capão Pecado
Passando por cima do pai encachaçado
Sua mãe lhe abençoa, ele cresce revoltado
Passei pela favela
Julgue e é julgado

256 O AUTOR FACILITOU A TRANSCRIÇÃO DAS CANÇÕES DO DISCO PORQUE NÃO ESTÃO DISPONÍVEIS NO ENCARTADO DO DISCO NEM ON-LINE. DAS 11 CANÇÕES DO CD, DUAS – INCLUINDO "CAPÃO PECADO" – NÃO FORAM COLOCADAS NO COMPILADO ENVIADO PELO AUTOR, RAZÃO PELA QUAL FORAM TRANSCRITAS PELA AUTORA DESDE ARTIGO.

ISBN 978-85-64124-60-8

Maluco tá queimado
Aponta é apontado
São Jorge guerreiro largou de mão
Sem emprego, sem estudo
Iludido pela televisão
Foi só tomar a decisão
Aderir à vida loka e ter tudo de melhor no mundão
Lhe tomaram tudo, menos a rua
Os homens do IML tem a aura escura
Vagando sem limite e sem direção
Tomou a vida como uma grande decepção

[Coro]
Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar
Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar

O futuro é Mad Max, esteja preparado
Dia de chuva
Bairro entrincheirado
Sobrevivente
Contador de história
O sistema lhe convidou pra jogá no jogo sem vitória
Fez uma estranha caminhada
Por cima dos barracos viu a lua prateada
Viu esperança, mas não justiça
Viu crianças crescendo em ruínas
Perdendo sangue resolveu rezar
Mãos postas pra Deus abençoar
A que dias melhores houvesse naquele lugar
Incerto lugar

[Coro]
Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar
Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 11 – POESIA BRASILEIRA: VOZES SILENCIADAS

ISBN 978-85-64124-60-8

AS NUANCES DE CRÔNICA TROVADA DA CIDADE DE SAM SEBASTIAM, DE CECÍLIA MEIRELES

Alina Taís DÁRIO (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)
E-mail: alinatd@gmail.com

RESUMO

A morte de Cecília Meireles em meados de 1964 interrompeu a escrita da obra *Crônica Trovada de Sam Sebastiam* que fora publicada postumamente em 1965 pela Livraria José Olympio. Assim, poeta nos deixou uma gama de 19 poemas épicos-líricos que narram a fase de fundação da cidade do Rio de Janeiro. Considera-se a obra exemplar no que tange às vias com que a literatura reorganiza as questões históricas e destaca-se por dois motivos: o esquecimento da crítica literária, que ainda não deu atenção necessária a este livro, e por trazer poemas que reelaboram a tradição literária colonial. Fato é que Cecília Meireles se debruçou em pesquisas e suas fontes foram, principalmente, os textos coloniais, como, por exemplo, *História do Brasil*, de Frei Vicente do Salvador (1918), o *Tratado Descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Souza (1851) e o primeiro épico escrito em terras brasileiras, *De Gestis Mendi de Saa*, de José de Anchieta (1986). As situações narradas nos textos coloniais agiram como catalizador para a poesia de Meireles que lançou outros olhares poéticos e imprimiu uma notável caraterística que se consolida ao propor a inversão do discurso da colonização. *Crônica Trovada* traz personagens com valor destoante das narrativas coloniais em que os consagrados heróis portugueses são silenciados e, desta forma, aponta para a falência do processo colonizador. Por isso, o objetivo deste trabalho é discorrer sobre as principais nuances da obra póstuma de Meireles para a análise da poesia ceciliana.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA BRASILEIRA; CECÍLIA MEIRELES; TEXTOS COLONIAIS.*

UM LIVRO E SEUS PRIMEIROS LEITORES

A primeira edição de *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam*, publicada pela Livraria José Olympio Editora em 1965, traz uma nota da editora que proporciona um esclarecimento acerca das circunstâncias em que os poemas foram escritos. Heitor Grillo, viúvo de Cecília Meireles, entregou o material juntamente com uma recomendação da poeta: a obra deveria ser publicada pela Livraria José Olympio em homenagem ao que a "editora tem procurado fazer pelas letras nacionais". Grillo também revelou que

> Cecília desejava escrever um romanceiro completo do Rio de Janeiro, sua terra natal e que ela tanto amava. E para isso pesquisou nos seus menores detalhes, com inexcedível labor e inteligência, toda a história dos quatro séculos do Rio de Janeiro, onde encontrou numerosos fatos poéticos. A terrível doença, não permitiu a continuação da admirável obra; que deixou apenas os vinte poemas, da fase da fundação da Cidade. Assinalou em um "Plano de trabalho do Romanceiro do Rio de Janeiro" os fatos mais importantes e ali escreveu um "Poema de Assinatura", assim redigido:
>
> 'Eu sou a que te exalto, aqui nascida,
> com linhagem dos Annes, tão antiga.
> Conheceram seu sangue e suas vozes
> Galiza, Portugal, Madeira, Açores.' (GRILLO, 1965, p. 11).

ISBN 978-85-64124-60-8

Essa primeira edição traz um desenho de bico-de-pena da autora, feito por Luís Jardim, e também uma bela e tocante crônica que Carlos Drummond de Andrade publicou no Correio da Manhã, no dia 11 de novembro de 1964, e que não consta nas edições posteriores do livro. Nessa crônica, escrita dois dias após a morte da poeta, Drummond despede-se de Cecília de maneira poética, tratando sua presença como "uma ocasião, um instrumento, afinadíssimo, a revelar-nos a mais evanescente e precisa das músicas. E esta música hoje não depende de executante. Circula no ar, para sempre" (ANDRADE, 1965, p. 15).

Consta também na primeira edição um texto-orelha, escrito por Wilson Lousada e que pode ser considerado uma das primeiras entre as raras críticas que o livro recebeu. Lousada ressalta que Meireles se tornara uma grande poeta, "batizada nas fontes do simbolismo, mas de águas de mais longa viagem subterrânea através do tempo", e destaca que ela, nessa obra, se submetera a uma longa pesquisa nas fontes históricas, "em que o documento precedeu sempre a liberdade de inspiração" (LOUSADA, 1965). O crítico continua afirmando que, não menos criterioso, na obra em estudo, o exímio trabalho com a arte versificatória da poeta se manteve nesse texto, sendo esse um lugar comum em toda sua obra poética. Wilson Lousada consegue entender a alma de Crônica Trovada ao compará-la a um quadro inacabado, porém já com muitas cores, pois a leitura da obra faz perceber a profundidade dos poemas e dos seus principais recursos de criação poética, os diálogos literários, as estruturas históricas, as personagens poeticamente recompostas e a poesia ceciliana dotada de seu tão famoso rigor e brilhantismo.

Outro a prestar uma homenagem à autora é Walmir Ayala (1965a). Escritor de gêneros variados da literatura, além de crítico de arte, autor do texto "Nas fronteiras do Mar Absoluto", publicado somente na primeira edição de Crônica Trovada, Ayala faz um percurso sobre a vida da autora e a relação construída com os livros desde a infância. Por intermédio de tal relação, os temas imanentes na poesia ceciliana tocariam com sensibilidade o cotidiano e os desejos mais intrínsecos de um sujeito fundado na solidão, na morte e na eternidade. Além desse panorama geral da obra da poeta, destaca-se, nessa crítica, algo que se desenrolará de maneira mais específica em nosso trabalho, a faceta Cecília-leitora de literatura.

Não é a primeira vez que a autora se torna foco de homenagem desse crítico literário. Mais especificamente sobre Crônica Trovada, Ayala escreveu uma reportagem para o Correio da Manhã, em 8 de maio de 1965, pouco antes da publicação dessa obra, intitulada como "Um livro inédito de Cecília Meireles". No texto, o autor ressalta que a obra aqui em questão se torna a mais importante abordagem poética sobre a fundação da cidade do Rio de Janeiro, mesmo sendo um livro inacabado. Apesar da brevidade desse texto crítico, Ayala consegue traçar o conjunto de temas a ser alcançado pela poesia de Crônica Trovada. Entre eles, estão o delírio e a morte do fundador da cidade, Mem de Sá, e de seu sobrinho Estácio Sá. O crítico ainda pontua que o tema da morte seria como uma esfinge e que Cecília procurara decifrar tal signo no decorrer de toda a sua obra poética, sendo assim não poderia deixar de fazer parte desse último livro.

Ainda sobre o tema da morte, Ayala deixa no final do texto uma pergunta de fundamental importância para o entendimento da poesia de Crônica Trovada: "Que cidade é esta que se funda sob os auspícios de São Sebastião, entre mortes, flechadas e longas meditações espirituais? Talvez a cidade da morte, em que Cecília Meireles era, mais do que nunca neste momento, uma outra cidade da vida" (AYALA, 1965a, p. 1.).

Por outro lado, assim como Lousada, Ayala aponta para o criterioso trabalho com o verso empregado na composição dessa obra e destaca a presença de elementos religiosos:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Cecília Meireles alcançara entre nós o mais alto grau de depuração espiritual em linguagem poética. O conjunto de versos, compostos em torno das aventuras mortais e libertárias da fundação da cidade, funde-se numa lúcida claridade, atinge a essência da experiência, é, ao mesmo tempo, um profundo ato de contrição. Ousamos afirmar que é o grande momento cristão da poética ceciliana, bem mais que os romanceiros em torno de santa Cecília e Santa Clara, porque se desprende airosamente do invólucro episódio, para ser frequentemente prece e contemplação. (AYALA, 1965a, p. 1).

A religiosidade é, de fato, um elemento a ser discutido em Crônica Trovada que apresenta, em um tom pungente, de contrição, um sujeito lírico cristão, pode-se mesmo dizer até católico, ao abordar o problema do inferno e da piedade. Os poemas "S. Sebastião entre as Canoas" e "História de Anchieta" narram situações poéticas que envolvem os santos ou suas histórias, já "Meditação sobre o Inferno", dividido em três partes, tal como a obra essencial de Dante, faz uma bela descrição do que seria o inferno e o calvário de uma alma perturbada: "Ó fumaça de enxofre sobre os prantos, / cheiro de podridão, cloacas imundas / que dilatam pelo ar nuvens de espantos..." (MEIRELES, 1965, p. 77-79).

Além dos textos já citados de Walmir Ayala e do texto-orelha de Wilson Lousada, Crônica Trovada recebeu, inicialmente, uma breve menção de outro crítico, Ruy Affonso Machado (1965), que acrescenta ao leitor a informação de que Cecília Meireles participara das comemorações do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro. Sobre esse tema, Machado ainda atenta para o fato de que a poeta também contribuíra com "à mui leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro", uma cantata escrita para Camargo Guarnieri musicar.

Mais recente, um texto que discute Crônica Trovada sob um prisma completamente diverso é o artigo "That Gentle Epic: Writing and Elegy in the Heroic Poetry of Cecília Meireles", de Leopoldo Bernucci (1997), publicado na revista MNL, de Baltimore, Estados Unidos. O crítico considera que a obra é ingênua257, reforçando o gesto paternalista de José de Alencar, além de continuar a elogiar seus heróis258 conforme a tradição, que a poeta retoma em uma linguagem "comum", juntamente com ocorrência de termos pitorescos que tornam a obra deslocada de seu próprio tempo.

Diferentemente da leitura desse crítico, este trabalho reconhece que Crônica Trovada transpõe dos textos coloniais as temáticas históricas, as personagens e o encantamento em relação à fauna e à flora para tecer e contextualizar intratextualmente outras arbitrariedades poéticas, apresentando, em tom disfórico, o processo da colonização. Portanto, a leitura da obra de Meireles evoca inúmeros outros contextos que convergem através de elementos complicadores que tencionam poeticamente um novo discurso para os anos de colonização. O

257 "MEIRELES IS LESS FELICITOUS WHEN SHE CROSSES THE IDEOLOGICAL SEPARATING THE UNIVERSES OF THE INDIAN AND THE EUROPEAN. IN THE LIBERTARIAN FIGHTS HIS ADVERSARY IN THE SAME CULTURAL PORTUGUESE AND BRAZILIAN BUREAUCRATS, INTELLECTUALS, AND SHARE A COMMON LANGUAGE AND USE A COMMON LINGUISTIC CODE, DISPUTE THEIR POLITICAL DIFFERENCES. THE POET IN CRÔNICA, CREATES PICTURESQUE AND NAIVE SCENES TO EMBELLISH THE INDIAN, DIFFERENT FROM THE POET OF ROMANCEIRO, WHO PROTESTS THE INJUSTICES THE COLONIAL SYSTEM. WE CANNOT HELP BUT THINK THAT THE PEJORATIVE OF RUDES GENTES (75) AND INDIADA (82) IN TWO POEMS CORRESPONDS COLONIZING VOICE THAT MISSES A SENSITIVE ANTHROPOLOGICAL ING OF THE PROBLEMATIC ENCOUNTER BETWEEN TWO DIFFERENT CULTURES.ALL THIS SOUNDS DISLOCATED FROM HER OWN TIME, IT WAS. FOR MEIRELES PRECISELY DUPLICATES THE SAME PATRONIZING GESTURE BY JOSE DE ALENCAR, ONE CENTURY AFTER THE AUTHOR OF IRACEMA HAD PUBLISHED HIS BOOK.'6 AND IT IS DIFFICULT TO SAVE MEIRELES ON THESE STANCES WHEN THE POEM IS SO OVERTLY CONDESCENDING TOWARD THE INDIANS". (BERNUCCI 1997, P. 212).

258 "ONE COULD CONTINUE TO STRATE THAT IN CRÔNICA MEIRELES EULOGIZES HER HEROES IN TRADITION OF ANTIQUITY. BUT I WILL OFFER ONLY ONE MORE EXAMPLE, SEEMS TO ME THE BEST AND MOST ACCOMPLISHED PANEGYRIC OF COLLECTION: "GESTA DE MEM DE SAA" (58-63). HEROIC VIRTUE COUPLED WITH SOLDIERLY QUALITIES DEFINE THE EPIC HERO'S STATURE. AS WISDOM IS OFTEN BASED ON EXPERIENCE, A WISE MAN IS OFTEN OLD". (BERNUCCI 1997, P. 215).

ISBN 978-85-64124-60-8

processo de análise de Crônica Trovada exige um esforço por parte do leitor, em que é necessário rememorar o discurso de uma tradição e reconstruí-lo para entender as novas questões apresentadas por Meireles. Bernucci deixou escapar justamente essa principal característica da obra ceciliana, a tensão que o diálogo com as crônicas coloniais e outros textos literários produz na linguagem, ponderando em seu texto, de maneira superficial, sobre alguns aspectos que não são inerentes ou apenas não aprofundando a sua leitura sobre a intencionalidade poética do plano literário de Crônica Trovada.

Como dito, são raríssimos e superficiais os estudos sobre a obra até então. A hesitação crítica talvez tenha a ver com o caráter inacabado da obra, no entanto os poemas de Crônica Trovada são um importante documento para discussão do tratamento que o século XX, em diferentes fases, dá ao elemento nacional, de como reescrevem as histórias do país, quer foram tidas como oficiais ou não, e de como essa autora se localiza nessa discussão.

A edição utilizada para este estudo é a primeira, de 1965, e nela não há informações sobre quem poderia ter organizado a sequência dos poemas que foi mantida nas edições subsequentes, podendo ser listada da seguinte forma:

- "O lugar": o poema de abertura trata de definir a imagem do lugar de fundação da cidade de São Sebastião;
- "Araribóia visita Governador Salema": em formato épico-dramático, o poema narra um acontecimento entre o Governador Salema e o índio Araribóia; a análise desse texto fará parte do segundo capítulo deste estudo;
- "Canção da indiazinha", "Canção do Canindé" e "Canto do Acauã": a sequência das três canções ressalta a beleza da fauna e flora brasileira;
- "Convívio": o poema é composto em primeira pessoa, em que o sujeito reflete sobre a dominação de suas terras;
- "Cronista enamorado do Saguim": o soneto traz uma reflexão sobre a exploração da fauna brasileira;
- "Estácio de Saa", "Estácio de Saa flechado em Uruçumirim" e "Delírio de morte de Estácio de Saa": os poemas compõem uma narrativa histórica da vida e morte de Estácio de Sá, fundador da cidade de São Sebastião;
- "Gesta de Men de Sá": o poema épico tem como personagem principal Men de Sá e dialoga com o épico de Anchieta de mesmo nome, "Gesta de Men de Sá" – outro poema de fundamental importância para o entendimento da obra e que se analisará no capítulo 3;
- "Glorificação de Estácio de Sá": mais um poema que trata da personagem histórica Estácio de Sá;
- "História de Anchieta": o poema narra a importância de Anchieta para a fundação da cidade;
- "Oropacan": o poema narrativo retrata o ritual do nascimento de um indígena;
- "Poema dos inocentes Tamoios": narra o massacre indígena ocorrido durante as batalhas para as conquistas de terras precedentes à fundação da cidade do Rio de Janeiro;
- "Retiro espiritual de Men de Saa": o poema épico-lírico sobre Men de Sá está dividido em quatro partes: primeira, "Oração preparatória", a segunda e a

ISBN 978-85-64124-60-8

terceira são compostas por dois prelúdios e a quarta parte por um "Colóquio com Jesus Menino";

- "Meditação sobre o inferno": o poema épico-lírico obedece ao formato do "Retiro espiritual de Men de Saa", sendo dividido em quatro partes; a primeira, é uma introdução; a segunda, um "Colóquio"; a tereira, "2º Colóquio imaginário de Men de Saa"; e, por fim, a quarta, "Colóquios com Nossa Senhora, Cristo e o Padre Eterno";
- "Retrato de Cunhambebe": como o próprio título já diz, o poema trata da imagem da morte e do mito indígena;
- "São Sebastião entre as canoas": dividido em duas partes, o poema narra uma breve história de São Sebastião, o patrono da cidade.

Em uma possível organização temática, pode-se dizer que uma parte do poema é composta por canções que retratam o cotidiano e o pensamento indígena; uma segunda parte é composta por cantos sobre Estácio de Sá; e uma terceira, sobre Mem de Sá. Entretanto, seria arriscado traçar os temas de uma obra poética escrita por Cecília Meireles sem cair em um manual reducionista. O campo temático que a obra abarca é muito mais ampla, por exemplo, como este trabalho já apontou anteriormente, a morte, a importância histórica do catolicismo nesse momento, o massacre do povo indígena pelo colonizador, a atualização dos mitos do descobrimento.

Os poemas são compostos em diferentes estruturas e gêneros textuais, podendo-se citar monólogos, canções, peças épico-dramáticas, poemas narrativos, orações, trovas. A variedade e o rigor com que Cecília trata o verso poético são características de sua poesia de maneira geral, o que se confirma em *Crônica Trovada*, em que se nota a livre mistura entre os gêneros poéticos. Tal característica assume diversas nuances conforme corresponde às vozes das narrativas poéticas, dos poemas líricos e das orações. Dessa forma, o texto incorpora as características de diversas vozes que tornam complexas não somente as questões dos gêneros e da tessitura poética da obra, mas também as perspectivas históricas.

OLHARES PARA A LITERATURA COLONIAL

Em Crônica Trovada, as questões históricas receberam um tratamento literário que tornam a relação entre crônica e história confluentes, mesmo se tendo a percepção de que o texto passa pelo crivo de um autor/historiador. Por essa perspectiva, nesse livro, reconstrói-se o fato histórico pela narrativa e até mesmo por um processo de liricização. Meireles busca sua matéria prima da narrativa nas crônicas coloniais.

Sobre a contaminação da crônica e da história, Jorge Fernandes da Silveira (1992, p. 27) considera que a matéria não-ficcional "tranforma-se em ficção, se aceite o princípio de que a História – pela interpretação, pelo subjetivismo, pela comunicação, pela ideologia – é também uma ficcionalização do real".

Para Luiz Costa Lima (1992), em "O transtorno da viagem", a concepção de verdade sobre a narrativa das crônicas coloniais pontua como função do sujeito a "instância asseveradora da verdade" (p. 45). Lima ainda se refere à verdade como um "produto engendrável", constituído por elementos intratextuais. Sendo assim, considera-se que a produção do cronista atravessa um projeto de verdade ao relatar uma história.

ISBN 978-85-64124-60-8

Essa ideia vai ao encontro do pensamento de Hayden White (1994), que, sobre o papel do historiador, alega não existir uma verdade imutável, e, assim, a história construída por ele não é pura verdade, pois um mesmo evento histórico pode se apresentar de maneiras diversas e possuir sentidos diferentes, mediante a relação entre o fato e a construção de sentido. Esse autor ainda afirma que a estrutura se torna um propósito para repensar as narrativas históricas que vão além da utilização dos modelos de acontecimentos e dos processos passados (definidos por ele como "arquétipos narrativos de cultura"). Tais modelos indicam que a relação entre os fatos e os processos estabelece uma similitude com as afirmações metafóricas construídas pelo discurso: "uma narrativa histórica é não só uma reprodução dos acontecimentos nela relatados, mas também um complexo de símbolos que nos fornece direções para encontrar um ícone da estrutura desses acontecimentos em nossa tradição literária" (WHITE, 1994, p. 105). Por isso, considera-se que o processo de construção de um discurso literário ou histórico estabelece caminhos similares. Para a construção dos discursos textuais, consegue-se perceber que tais caminhos passam por um processo de escrita avaliado por um sujeito que interpreta o fato mediante sua cultura ou intencionalidade.

Os textos coloniais funcionam como ignição para o devir poético de Meireles, que insere na malha textual os novos elementos transformacionais. A história se constrói a partir da égide da poesia. Em um duplo movimento, a construção poética de Meireles ora reduz o fato histórico do hipotexto, ora amplia a constituição por meio da linguagem poética. Observa-se que, em um desses movimentos, o poema traz uma condensação259 do hipotexto e, em outro, uma expansão260 poética em seu hipertexto.

Dessa maneira, novos símbolos de representação são fundados em Crônica Trovada por intermédio da ambiguidade tensionada na construção do discurso poético, que procura desconstruir uma estrutura primeira e reorganizá-la de um outro modo. Nesse processo, a história é repensada sob novos ângulos e reorganizada estilisticamente a partir de um processo de tensão que não se elucida. Esse é o ponto-chave de toda a obra. Para isso, a poeta, reelabora em sua poesia as inúmeras pesquisas, busca nas personagens históricas o seu lado humano, controverso e ambíguo, para convergir em uma escrita emoldurada por uma multiplicidade de vozes, inclusive discordantes e paradoxais.

A literatura consegue reorganizar a realidade do mundo. Cândido (2006b, p. 187) reflete que "a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra". Notar-se-á, durante as análises dos poemas nos próximos capítulos, que Meireles reconta a história da Cidade de Sam Sebastiam transferindo a narrativa para uma perspectiva que envolve as personagens. E nessa reconstrução de personagens históricas, a partir de posições ideológicas ambíguas, é que reside a maior tensão que a obra apresenta, na sua revisão da história e de suas expressões iniciais no país.

Sendo assim, além de fazer parte desse sistema arbitrário ficcionalizado, a recomposição das personagens simbólicas para a história de fundação da cidade do Rio de Janeiro destaca poeticamente a conflituosa relação de dois mundos completamente diferentes, Portugal e sua colônia americana.

259 Para Genette (2010, p. 90), a expansão é um movimento indireto que reduz um hipotexto, é um tipo de síntese operada a distância através da memória. O teórico ainda pontua que para compor tal relação transtextual, "é preciso esquecer cada detalhe de maneira a manter no espírito somente a significação".

260 A expansão para Genette (2010, p. 107) ocorre por meio de dilação estilística muito usada pela retórica clássica.

ISBN 978-85-64124-60-8

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE "ARARIBOIA VISITA O GOVERNADOR SALEMA"

O poema "Arariboia visita o Governador Salema", o segundo de Crônica Trovada, apresenta uma perspectiva interessante do modo como Cecília Meireles reescreve os textos coloniais a partir de uma visão atualizada daquele momento histórico. É marcado pelo estilo épico-dramático em que a disposição das vozes propõe uma configuração poética de discurso direto entre as personagens, além de raras interferências do narrador. Não tão recorrente nessa obra, talvez por seu status de inacabada, o estilo citado ocorre também em apenas mais um poema da obra em estudo, "Delírio e morte de Estácio de Saa" (MEIRELES, 1965, p. 56), que apresenta um diálogo entre personagens, São Sebastião e Estácio de Sá, em que o santo consola e ampara a alma do colonizador morto em combate.

"Arariboia visita o Governador Salema" é composto por 42 versos divididos em seis estrofes irregulares, de redondilhas maiores, rimas mistas, consoantes e toantes, apresentando as vozes de dois personagens centrais, o Governador Salema, que fala por intermédio do intérprete, e o índio Arariboia, além de duas interferências do narrador. O poema divide-se em três partes: a inicial é a fala do Governador Salema em duas estrofes, sendo a primeira composta em um sexteto, e a sexta em doze versos, o que demonstra que a voz dessa personagem se amplia no decorrer do poema; a segunda é a fala do narrador, composta por duas estrofes em quartetos que intercalam a fala das personagens; e, por fim, duas oitavas que dão voz ao Arariboia. Cada uma dessas estrofes possui um número variado de versos, mas com predominância em redondilhas maiores com rimas intercaladas.

Como dito, Cecília Meireles buscou, na tradição literária colonial, a matéria-prima de seus textos para Crônica Trovada. No poema em estudo, nota-se a intencional reconstrução da história da formação do povo brasileiro a partir de outra ótica, a dos colonizados. A escolha da poeta em narrar o episódio de embate entre indígena e colonizador conduz a uma recomposição dos sujeitos historicizados e individualizados, em que a possibilidade de interpretação dos fatos determina o viés histórico-poético por meio do qual Crônica Trovada vai sendo composta.

A poeta busca no texto História do Brasil por Frei Vicente Salvador (1918), o episódio em que se é narrado um confronto importante entre as personagens em que um colonizado que sobrepõe a sua vontade à de um colonizador português. A crônica colonial descreve a desobediência por parte do chefe indígena que, ao cruzar as pernas diante de um representante da Colônia Portuguesa no Brasil, desafia as normas de etiquetas e as ordens do governante. Mesmo ao ter recebido uma advertência, Arariboia ou Martim Afonso de Sousa, critica a postura do colonizador ao recebe-lo e se mantem inflexível diante da autoridade devido à importância de seus feitos para Portugal.

A transtextualidade aparece aqui como um exercício poético de transestilização: Cecília Meireles transpõe, da crônica colonial de Frei Vicente do Salvador, a principal ignição da tensão entre as personagens, o gesto de um colonizado perante seu colonizador. Para além de tal embate, a poeta consegue difundir na estrutura do texto a tensão proporcionada pela linguagem do gênero dramático.

O poema resgata a imagem da personagem Arariboia, índio temiminó, filho de Maracaja-guassú261, que durante o processo de colonização do Rio de Janeiro teria sido batizado pelos jesuítas na capitania de São Vicente, ganhando o nome de Martim Afonso de Sousa. Arariboia se tornou aliado dos portugueses na conquista do Rio de Janeiro contra os franceses e contra o povo tamoio. Consta que o índio prestava serviços à corte portuguesa

261 BRANDÃO (S/D).

ISBN 978-85-64124-60-8

durante as batalhas para a conquista de Cabo Frio em troca de uma sesmaria. Vários textos fundadores, tais como Tratado Descritivo do Brasil em 1587 e História do Brasil por Frei Vicente Salvador, narram as conquistas de Arariboia em favor da corte portuguesa. Por tais feitos, o índio ganhou como recompensa uma grande área de terras, sendo criada a aldeia de São Lourenço, que é hoje Niterói, única cidade do país fundada por um índio.

No entanto, o texto em que mais se evidencia o exercício de transtextualidade em Meireles refere-se à História do Brasil, do Frei Vicente do Salvador262. O texto do frei foi censurado devido às críticas que fazia à corte portuguesa. Uma dessas críticas263 que proporcionaram a publicação tardia da obra de Frei Vicente do Salvador diz respeito ao fato de os portugueses não saberem povoar e nem aproveitar as terras que conquistaram.

A transposição da crônica de Salvador para a poesia de Meireles reelabora a principal característica histórica de Arariboia, a ambiguidade. Como se vê no texto colonial, pode-se inferir que o índio tem a consciência de sua posição na conquista e defesa das terras e também como um intermediário entre as culturas do colonizador e do povo colonizado.

Outra principal característica transposta para a personagem no poema épico-dramático de Meireles é o traço marcante de sua personalidade: a altivez e o orgulho, pois, mesmo com toda a disponibilidade em se aliar à corte portuguesa, ela recusa-se a ser submissa às regras do colonizador, demonstrando claramente não aceitar todas as demandas do governo português.

É da ambiguidade de Arariboia que se constrói a sua força de representação literária no poema, pois pode-se identificar a sua essência como sujeito, um herói nativo que é explorado e, ao mesmo tempo, aliado do explorador. Essa personagem funciona como um paradigma do encontro das culturas, a indígena e a portuguesa, dialogando em tom de duplicidade claramente abordada tanto no hipotexto, a crônica colonial de Salvador, quanto na poesia de Cecília. Essa ambiguidade, juntamente com a inversão da perspectiva do colonizador pela do colonizado, projeta uma estrutura, simultaneamente, de tensão e simetria que contribui para a poeticidade da tessitura do texto de Cecília Meireles.

Já a segunda personagem principal reconstruída na crônica ceciliana, o Governador Antônio Salema, foi a autoridade que liderou a conquista dos portugueses sobre os indígenas da tribo Tamoio e seus aliados franceses, em agosto de 1575. Salema preparou por dois meses suas tropas, compostas por quatrocentos portugueses e setecentos índios cristãos – uma "guerra justa"264, com o intuito de dissipar a ameaça tamoia.

A transposição da personagem portuguesa do texto colonial para o poema ceciliano não se ocupa em reconstituir sua autoridade ou crueldade que era tão prezada por ele mesmo. Meireles traz para a imagem do português um silenciamento e o apagamento de sua identidade enquanto colonizador, procedimento bastante reiterado em Crônica Trovada. Enquanto na crônica de Salvador a autoridade é apresentada por seu nome, sobrenome, função civil e um breve histórico das funções de governador – "encarregou o governo delas ao dr. Antônio Salema,

262 Frei Vicente do Salvador, religioso franciscano nascido na Bahia, considerado o primeiro intelectual do povo nascente, nasceu na Bahia, em 1564, foi um religioso franciscano e doutor em Coimbra. Salvador escreveu duas obras, História do Brasil e Crônica da Custódia do Brasil. A obra História do Brasil foi concluída em 1627 e, devido às críticas explícitas que o autor fazia aos colonizadores e à Portugal, foi publicada apenas em 1888 em uma excelente edição, porém parcial, organizada por Capistrano de Abreu.

263 Darcy Ribeiro, em O Povo Brasileiro (1995, p.136), reflete sobre o papel do governo português que calava todas as vozes que falassem do Brasil, principalmente de críticas como as de Frei Vicente do Salvador. Ribeiro (1995) considera que as crônicas de Salvador como o melhor testemunho da época da colonização já que tinha a capacidade de "olhar nosso mundo e os mundos dos outros com olhos nossos, solidário com nossa gente, sem dúvidas sobre nossa identidade, e até com a ponta de orgulho que corresponde a uma consciência crítica". (RIBEIRO, 1995, p. 136).

264 Abreu (2003)

ISBN 978-85-64124-60-8

que havia estado em Pernambuco com alçada, e então estava na Bahia, donde se partiu no ano do Senhor de mil quinhentos setenta e cinco, e foi bem recebido no Rio de Janeiro" –, em Meireles, a proposta poética se envolve em uma apresentação da autoridade por meio de uma opacidade de sua imagem, não havendo uma referência à identificação do governador no corpo do poema, apenas de sua função civil.

No poema de Cecília Meireles, o episódio narrado por Frei Vicente do Salvador toma força, tensionada na composição poética por diálogos, e reforça a ideia de que Arariboia é uma personagem extremamente significativa naquele momento histórico, apesar de ambíguo em suas posições políticas. Em outras palavras, pode-se perceber que, ao estabelecer diálogo com a literatura colonial, "Arariboia visita o Governador Salema" concretiza a tensão por intermédio de seu processo discursivo, com objetivo de evidenciar a perspectiva poética das personagens na história do Brasil colonial.

A tensão geral do poema é constituída a partir do choque cultural e seus desdobramentos entre as relações sociais de colonizador e de colonizado. Como dito, a obra Crônica Trovada apresenta essa personagem indígena como representação de uma figura histórica de grande importância, subvertendo o lugar em que, geralmente, os textos oficiais colocam o colonizado.

No plano da linguagem, o conflito também é configurado pela execução do poema nos limiares da poesia épica e dramática como tentativa de contenção da emoção e do acirramento da disputa entre personagens. Esse pressuposto é o principal recurso poético que permeia e carrega de profundidade a composição ceciliana, configurando o surgimento de categorias diversas e desdobramentos de pequenas outras tensões apresentadas adiante.

As formas verbais também favorecem a chamada da personagem aos objetos de memória, "conversemos do passado". A memória aparece de forma recorrente na obra ceciliana, e o desejo de memória é imanente em sua poesia265. No decorrer da leitura, nota-se que as ações poéticas estarão ligadas à confluência dos tempos passado e futuro, sendo dramatizadas em tempo presente, recurso que fará acirrar as tensões entre as personagens do Governador Salema e do índio Arariboia.

É a simetria o segundo elemento que rege a composição do poema. Antônio Cândido (1989, p. 31-32) define simetria como o recurso que "assegura a naturalidade do discurso, apresentando-o como algo regular, contido, que supera as tensões. Por meio da simetria, o material da emoção e da experiência se transforma em objeto estético; e este move a sensibilidade do leitor". O contingenciamento dos momentos de tensão, definidos como as falas retóricas das personagens que estão em posição social distintas em "Arariboia visita o Governador Salema", acontece por intermédio dos elementos da linguagem, propiciando, assim, a fluidez ao diálogo poético. Convivendo com a tensão provocada pelos verbos no imperativo, nota-se a existência de elementos como as caracterizações pelos adjetivos, ou substantivos com função de adjetivo, pelos apostos, pelos pronomes de tratamentos, rimas e outras figuras rítmicas que reequilibram a ordem e atenuam o conflito.

ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE "GESTA DE MEN DE SAA"

265 Como exposto no artigo de Sílvia Carneiro Lobato Paraense (2016) e na dissertação de Helen Ferreira Nunes (2015).

ISBN 978-85-64124-60-8

O poema "Gesta de Men de Saa"[266] narra as aventuras do herói português Mem de Sá durante sua viagem da travessia marítima de Portugal para o Brasil em 1558. O tema central envolve o discurso da superação humana durante a expansão marítima, contextualizando historicamente um tempo de fundamental importância para o povo de Portugal. Assim, o expansionismo português dos séculos XV e XVI objetivou a participação lusitana no comércio europeu e em diferentes partes do mundo. A importância do pioneirismo lusitano no empreendimento marítimo impactou no sentimento nacional e veio a se transformar em mito cultural.

O português Mem de Sá, governador-geral do Brasil entre os anos de 1558 e 1571, nasceu provavelmente em 1504 e morreu em meados de 1571. Sérgio Alcides do Amaral (2007), em sua tese de doutorado, levanta alguns dados biográficos de Mem de Sá, informando que o nobre português foi um letrado formado em Roma e na Universidade de Salamanca, com grau reconhecido em 1531, onde atuou como conselheiro da nação portuguesa como Cavaleiro da Ordem de Cristo. Posteriormente, foi procurador dos clérigos portugueses em Roma e, com isso, não demorou a ingressar no serviço do Rei. Em 1532, foi nomeado desembargador da Casa de Suplicação em Lisboa. Seu último posto, antes da nomeação para governador-geral do Brasil, foi como desembargador do Paço.

Segundo Carolina Michaëllis Vasconcelos (1885), ao vir para o Brasil, Mem de Sá tinha a missão de "implantar o império da justiça entre gente totalmente avessa às prescrições do direito e austeridade das leis; limpar de aventureiros e corsários aquelas costas marítimas; assegurar a posse da formosa bahia do Rio de Janeiro" (VASCONCELOS,1885, p. 796). Mem de Sá foi vitorioso em suas empreitadas na cidade de São Sebastião, entretanto, mesmo pedindo à corte para retornar a Portugal, morreu prestando seus serviços como governador.

Também é interessante verificar um documento em tópicos, solicitado por Mem de Sá e publicado nos *Anais da Biblioteca Nacional* em 1906, com o intuito de descrever seus serviços juntamente com inúmeros testemunhos de outras pessoas. Esse documento foi escrito em 1570 por Diogo de Matos, criado de Mem de Sá. Os *Instrumentos dos Serviços de Mem de Sá* foram adquiridos pela instituição em leilão da casa dos Marquezes de Castello Melhor, efetuado em Lisboa em 1879.

Em Cecília Meireles, todavia, são inseridas outras perspectivas na trajetória do herói português. Mem de Sá é trazido para a obra ceciliana como um personagem em três poemas, "Gesta de Men de Saa" é o 11º da *Crônica Trovada*; "Retiro espiritual de Men de Saa" é o 16º; e "Meditação sobre o inferno", o 17º. Observa-se que a prece de Mem de Sá constituiu um caminho narrativo de suas ações na colônia, como o "Retiro espiritual de Men de Saa", em que a personagem pede forças para realizar sua missão:

> Ensinai-me a batalhar
> com este povo selvagem,
> e que a Vossa clara imagem
> seja uma bandeira no ar;
> e entre os imensos perigos
> das batalhas que virão
> possa mesmo os inimigos
> encontrar a Salvação. (MEIRELES, 1965, p. 76).

266 Este trabalho manterá a grafia original do nome "Men de Saa" quando citar o título do poema, conforme a primeira publicação da obra ceciliana em 1965.

ISBN 978-85-64124-60-8

Já o poema "Meditação sobre o inferno" constrói um discurso lírico em que Mem de Sá agradece, em um tom contrito e íntimo, o motivo de seu salvamento:

> Que fiz eu, por onde andei,
> nos ofícios que exercia!
> Dos pecados que pequei
> sempre me arrependeria!
> Néscio, mesquinho, malvado,
> aos pés do meu Salvador,
> agradeço-lhe o favor
> de haver-me ao Inferno poupado. (MEIRELES, 1965, p. 78).

"Gesta de Men de Saa", que antecede os dois poemas citados, realiza um recorte temporal da história do português, pois relata o início da aventura de Mem de Sá durante a travessia para o Brasil, centralizando-se no período que cobre o momento em que ele parte do Porto de Belém, em Portugal, até sua chegada à Bahia. Entre o ponto de partida e o de chegada, também se narra, no poema ceciliano, o instante em que o navegante, ao desviar de sua rota, aporta na África, em vez de chegar ao continente americano.

Da mesma forma que nos outros textos de *Crônica Trovada*, a gesta ceciliana também estabelece um diálogo com a literatura da época quinhentista, como na "A carta a seu irmão Mem de Sá", de Sá de Miranda, poeta português, irmão de Mem de Sá, publicada pela primeira vez em 1595[267]. Mais especificamente, "Gesta de Men de Saa" busca elementos na obra *De gestis Mendi de Saa,* escrita por José de Anchieta (1986) e impressa em 1563, em que se propõe um interessante diálogo com a gesta do jesuíta, ao atualizá-la em seus elementos estruturais por meio de um exercício de tensão que aciona uma alta poeticidade ao texto.

O diálogo com tais hipotextos provocam na tessitura da gesta de Meireles uma tensão, gerada pelas aproximações e afastamentos. Esse diálogo é articulado por meio dos recursos da transtextualidade, tais como a transposição, a síntese, a ampliação e a redução, implicando ao poema uma multiplicidade de vozes. Dessa forma, a poeta atualiza o fato histórico-literário, somatizando as características estruturais e temáticas, principalmente para a composição do herói.

Outra tensão que ocorre estruturalmente, nessa releitura da tradição literária e dos textos históricos, dá-se no modo como o poema ceciliano transforma o gênero épico e lírico de maneira a problematizá-los e fundi-los de acordo com a intencionalidade poética. A "indecibilidade" do gênero se torna um recurso textual que consolida a alternância das vozes que ora aparecem em tom lírico, ora com características próximas ao épico. Dessa forma, o poema traz um aspecto muito mais subjetivo e intimista para a personagem, realizando aquilo que chamaremos de "gesta lírica".

A hipótese deste trabalho se consolida na releitura do gênero épico feito por Cecília Meireles, em que sua poesia funde elementos de uma coletividade na voz lírica e particulariza a narração, empregando uma carga subjetiva mais profunda por intermédio de sua postura mais introspectiva. Por isso, considera-se que a gesta lírica da poeta apresenta aquilo que chamamos de "indecibilidade dos gêneros" como uma construção estrutural que liriciza a épica e torna épica uma lírica. Por outro lado, a unidade nesse poema ceciliano acontece pelo tema, pelas repetições de imagens, figuras de linguagem, tipos de métrica, ritmo e rima, ou seja, a linguagem unifica as pluralidades.

267 SOBRE A DATA DA ESCRITA E DEMAIS INFORMAÇÕES SOBRE A OBRA NÃO SE TÊM MAIORES INFORMAÇÕES.

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim como em "Arariboia visita o Governador Salema", também nesse poema percebe-se uma atualização das perspectivas históricas. Nessa gesta lírica de Meireles, a voz de Mem de Sá se faz íntima e confessional, tensionada entre a sua missão política e a projeção dos seus sentimentos frente ao mundo. O herói português está em conflito íntimo apesar de cumprir a missão civil na colônia portuguesa para que foi designado; a sua vontade é negligenciada, tornando o canto poético a expressão de uma subjetividade pungente.

ASPIRAÇÕES DE UMA POSSÍVEL CONCLUSÃO

Refletir sobre *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam* se tornou um grande desafio, já que tal obra necessita de um trabalho de investigação minucioso, tanto sobre o procedimento criativo que envolvia o devir poético de Cecília Meireles quanto fazer um recorte cuidadoso de nosso objeto. Apesar de *Crônica Trovada* ser inacabada e compor uma ordem de dezenove poemas, assim como de costume a toda obra poética de Meireles, a arte versificatória se revelou de maneira profunda, principalmente no que tange à ordem temática que se volta para a história de fundação da cidade do Rio de Janeiro.

Crônica Trovada foi a última obra escrita pela poeta e pode ter permanecida esquecida por seu status de inacabada, o que proporcionou à nossa pesquisa uma dificuldade em reunir material bibliográfico. Entretanto, por outro lado, esse fato nos convenceu da importância e da responsabilidade em introduzir um estudo inédito sobre *Crônica Trovada* que tematiza, principalmente, sobre a relação entre história e poesia.

Em um segundo momento de leitura de *Crônica Trovada*, notamos a construção de um exercício metapoético concretizado por intermédio dos vários diálogos com os primeiros textos da época da colonização brasileira e com a tradição literária. Fato que nos incitou um importante questionamento: como a poeta em meados dos anos 60 reescreve as primeiras manifestações literárias e as crônicas coloniais?

Nessa direção, tais considerações foram primadas durante a tessitura deste estudo com o intuito de desvendar a obra e os seus principais procedimentos poéticos. Por isso, dedicamos ao primeiro tópico a importante tarefa de descrever a obra e os principais estudos encontrados. Tal objetivo nos impeliu de uma minuciosa pesquisa para resgatar artigos jornalísticos contemporâneos à primeira publicação de *Crônica Trovada*. Para além, descrevemos os poemas e os poucos indícios sobre a criação da obra. Também se fez necessária uma breve discussão sobre a relação entre a crônica e a trova para compreendê-la e interpretá-la, a fim de construir um perfil para a obra em estudo.

O diálogo com as crônicas coloniais se torna recorrente para os poemas da obra ceciliana e, diante desse aspecto, a análise no segundo tópico também tematiza a reconstrução poética de fato histórico retratado primeiramente em um texto colonial. Nesse ponto, apresentamos brevemente algumas considerações sobre o poema "Arariboia visita o Governador Salema", em que há um diálogo com o texto *História do* Brasil, escrita por Frei Vicente do Salvador. Por meio de uma reescrita poética que propõe uma transestilização, o poema épico-dramático focalizou-se nas tensões entre colonizador e colonizado.

Por fim, o último tópico deste trabalho em duas partes se constitui de algumas discussões sobre o poema "Gesta de Men de Saa", em que se apresenta um herói épico desestabilizado, triste e em dúvida sobre seu destino. O poema também trata dos diálogos estabelecidos com a epopeia do Padre José de Anchieta, *De Gestis Mendi de Saa,* em que Cecília Meireles convida o leitor a conhecer o herói Mem de Sá, que discursa em tom disfórico por intermédio uma gesta lírica.

ISBN 978-85-64124-60-8

Ter como pressuposto que todo trabalho de escrita sugere uma reescrita e tendo em vista que os procedimentos poéticos de Meireles se assemelham à sua primeira obra poética com estampa histórica, *Romanceiro da Inconfidência*, *Crônica Trovada* também constrói um exercício metapoético em que a poeta se voltou para uma densa pesquisa em textos históricos e literários para as construções textuais. Identificar esse procedimento poético em *Crônica Trovada* foi de fundamental importância e nos impeliu de uma pesquisa muito maior à Literatura Colonial.

Meireles consegue entremear em sua tessitura poética o aspecto da multiplicidade como um recurso para demonstrar que a formação de uma nação também é narrada por meio das variadas perspectivas dos escritores coloniais. Sendo assim, o plano poético de *Crônica Trovada* propõe um resgate poético aos inúmeros textos, como já citamos, *História do Brasil*, escrito por Frei Vicente do Salvador (1918), o *Tratado Descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Sousa (1851), *De Gestis Mendi de Saa*, de Anchieta (1986), os *Instrumentos dos Serviços de Mem de Sá,* e poesia epistolar de Francisco de Sá de Miranda (1885), entre tantos outros que se somaram à discussão dos capítulos para reafirmar a hipótese de que Meireles resgata algumas impressões históricas reladas durante a colonização brasileira.

Mais do que um resgate aos múltiplos textos quinhentistas, a poeta constrói personagens a partir de tais releituras. Assim, as subjetividades das personagens são constituídas a partir das diferentes abordagens textuais para um mesmo fato histórico. Tomamos como exemplo a personagem Mem de Sá, em que o recurso poético é mais evidente, e a subjetividade do herói é formada por intermédio da transposição de vários hipotextos. Meireles consegue articular em seu plano literário as suas principais características trazidas dos hipotextos que já citamos, a epopeia de Anchieta (1986), os relatos do próprio Mem de Sá e da carta de Sá de Miranda (1885).

Portanto, temos personagens que têm sua história narrada e se relacionam com os textos anteriores para a composição subjetiva. Cada hipotexto apresenta uma perspectiva para os seus heróis, e, assim, é na poesia de Meireles que acontece uma convergência de todas as suas versões para a composição de um novo herói.

Outro importante ponto que mereceu destaque durante o desenvolvimento deste trabalho é o de que podemos perceber, por meio desse recurso de recomposição do herói a partir de várias subjetividades, que Meireles consegue desestabilizar a representação política de Portugal em sua colônia na América por intermédio de uma reconstrução das personagens por um viés que as diminuem frente aos percalços da colonização. Ao contrário da posição do Bernucci (1997), que entendeu a visão de Meireles como ingênua, as análises dos poemas nos levaram a entender que a autora retoma as personagens históricas com uma posição, se não contrária às estabelecidas nas crônicas coloniais, ao menos bastante ambíguas.

A noção de multiplicidade também se consolida em *Crônica Trovada* por meio das formais estruturais, visto que se apresentam poemas-crônicas, épicos-dramáticos, gesta-lírica, orações, canções e várias outras composições. A convergência dos gêneros poéticos consolida as propostas temáticas da poeta, de modo que, existe uma junção entre poesia e crônica para descrever o local; o poema "Araribóia visita o Governador Salema" traz uma predominância do gênero dramático para acirrar as tensões entre as personagens; e em "Gesta de Men de Saa" existe uma liricização da gesta para inserir a voz de um herói português magoado. Portanto, a consolidação temática pousa na convergência dos gêneros, proporcionando a ideia de multiplicidade.

Após o processo de análise concluído, podemos afirmar que a reescrita dos textos coloniais feita por Cecília Meireles torna o sistema político desacreditado por meio da desestabilização da imagem do colonizador português. Sendo assim, os poemas analisados constroem uma despersonalização das figuras dos governadores Salema e Mem de Sá, uma vez

ISBN 978-85-64124-60-8

que, para além do título, essas pessoas não são identificadas pelo seu nome, somente por sua função civil.

Por tais reconstruções poéticas, acreditamos que Meireles inverte o discurso da colonização, atribuindo-lhes valor destoante para as personagens trazidas dos hipotextos. Dessa forma, a prerrogativa da liricização da história aponta para o impacto dilacerante no sujeito, em que os ditos heróis portugueses são apresentados de maneira negativa, silenciados ou desestabilizados, cedendo lugar para um discurso sobre a falência do processo colonizador.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de Almeida. **Processo de conquista e apropriação do território**: **Capitania do Rio de Janeiro**, 1564-1600. Anais: encontros nacionais da Anpur, v. 10, n. 01, p. 01-15, 2003. Disponível em:

http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/2262/2210. Acesso em: 11 jul 2016, 23h 09min.

AMARAL, Sérgio Alcides do. **Desavenças: Poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco de Sá de Miranda**. São Paulo: USP, 2007. 317 p. Tese (Doutrorado)– Departamento de História – Universidade de São Paulo.

ANCHIETA, José de. **De Gestis Mendi de Saa**. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Cecíllia**. In: MEIRELES, Cecília. Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam, no Quarto Centenário da sua Fundação, pelo Capitam-mor Estácio de Saa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.

AYALA, Walmir. **A véspera do livro: Obra Poética de Cecília Meireles**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30/11/1958.

AYALA, Walmir. **Na fronteira do mar absoluto**. In: MEIRELES, Cecília. Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam, no Quarto Centenário da sua Fundação, pelo Capitam-mor Estácio de Saa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965a.

AYALA, Walmir. **Um livro inédito de Cecília Meireles**. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 08/05/1965b.

BERNUCCI, Leopoldo M. **That Gentle Epic: Writing and Elegy in the Heroic Poetry of Cecília Meireles**. MLN, v. 112, n. 2, Hispanic Issue mar. 1997), p. 201-218. The Johns Hopkins University Press. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3251459. Acesso em: 3 jun. de 2017, 12h 23min.

BRANDÃO, Renato Pereira. **As Relações Étnicas na Conquista da Guanabara: índios e o domínio do Atlântico Sul**. Disponível em:

http://www.ifch.unicamp.br/ihb/Textos/RPBrandao.pdf. Acesso em: 11 jul. 2016, 22h 03min.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

CÂNDIDO, Antônio. **Na sala de aula:** Caderno de análise literária. São Paulo: Editora Ática S. A., 1989.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

GRILLO, Heitor. In:_____ MEIRELES, Cecília. **Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam, no Quarto Centenário da sua Fundação, pelo Capitam-mor Estácio de Saa**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.

INSTRUMENTOS DOS SERVIÇOS DE MEM DE SÁ. In: ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Officina Typographics da Bibliotheca Nacional, 1906. v. XXVII.

LIMA, Luiz Costa. **O transtorno da viagem**. In: CANDIDO, Antonio (Org.). A Crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas (SP), Rio de Janeiro: Editora da UNICAMP, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 41-72.

LOUSADA, Wilson. [Cecília Meireles]. MEIRELES, Cecília. **Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam,** no Quarto Centenário da sua Fundação, pelo Capitam-mor Estácio de Saa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965. orelha.

MACHADO, Ruy Affonso. **Cecília Meireles, amiga**. In: GOUVÊA, Leila Vilas-Boas: Ensaios sobre Cecília Meireles. São Paulo: Humanitas, 2008.

MEIRELES, Cecília. **Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam, no Quarto Centenário da sua Fundação, pelo Capitam-mor Estácio de Saa**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.

NOTA DA EDITORA. In: MEIRELES, Cecília. **Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam, no Quarto Centenário da sua Fundação, pelo Capitam-mor Estácio de Saa**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.

NUNES, Helen Ferreira. **Memória da ausência em Cecília Meireles**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras)-Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2015.

PARAENSE, Sílvia Carneiro Lobato. H**istória, memória e mito no Romanceiro da inconfidência: Fragmentum**. Santa Maria: UFSM, nº1, 2001. Disponível em: http://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/10089/6061. Acesso em: 21 jun. 2016, 20h 03min.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 2ed.

SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil: 1500-1627** (em português). (edição revista por Capistrano de Abreu). São Paulo: Weiszflog Irmãos, 1918.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Fernão Lopes e José Saramago. **Viagem – paisagem – linguagem. Cousa de veer**. In: CANDIDO, Antonio (Org.). A Crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas (SP), Rio de Janeiro: Editora da UNICAMP, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 25-40.

VASCONCELOS, Carolina Michaëllis de. Vida de Sá de Miranda, "**Adiantamentos à vida" e ademais aparatos críticos de introdução e notas**. In: SÁ DE MIRANDA, Francisco de. Poesias de Sá de Francisco de Sá de Miranda. Halle: Max Niemeyer, 1885.

WHITE, Hayden**. Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 1994.

ISBN 978-85-64124-60-8

ORIDES FONTELA: AUTORIA E POSIÇÃO AXIOLÓGICA

Camila CALAÇA (FL/UFG)
E-mail: calacacamila@gmail.com

RESUMO

Orides Fontela (1940 - 1998), ao mesmo tempo que constitui, hoje, um nome expressivo da poesia moderna e modernista brasileira, seguiu em quase anonimato por décadas. Embora Davi Arrigucci Jr. e Antonio Candido tenham sido dois de alguns dos críticos que exaltaram a poesia de Fontela, isso não foi o suficiente para inseri-la no cânone da poesia brasileira do século XX integralmente. Mulher e pobre – e crente em sua "feiúra" –, Fontela acreditava que não havia outra possibilidade às mulheres como ela senão "ser feminista". Ademais, lhe aprazia o silêncio, o não convívio social, o claustro. Sua poesia conhece essas características. Poemas como "Fala" (publicado no livro *Alba*, de 1983) e "Poema" (de *Transposição*, 1969), por exemplo, tematizam uma característica própria da autora, elementos a partir dos quais a voz monódica constitui o poema e se constitui no poema. E é diante deste termo, autoria, que uma questão teórica se coloca: sujeito lírico e sujeito empírico não se confundem, isso parece questão superada; mas, então, como compreender o deslocamento de um em relação ao outro? Pela autoria, ou, especificamente, pelo conceito bakhtiniano de autoria, que considera, entre outros aspectos, a condição axiológica da(o) poeta, i.e., grosso modo, dos valores de mundo, para formar o autor - para falar com Bahktin, autor-criador (ou autora-criadora, no nosso caso específico). No que diz respeito ao negligenciamento do nome de Fontela do cânone da poesia do século XX, destaca-se, no seio de uma sociedade patriarcal e burguesa, uma mulher pobre; destaca-se no vórtice da experimentação da arte modernista, uma poeta que não era "adepta das novas vanguardas visualistas", como comenta Luis Dolhnikoff (2015), em introdução à *Poesia Completa* de Fontela. Além disso, em textos biográficos, como o Gustavo de Castro (2015), *O enigma Orides*, cria-se uma imagem de virulência, de mulher irascível, intempestiva, suicida. Apesar disso, escrutinar sua obra implica em encontrar reflexões metapoéticas (caso de "Poema" e de "Rosa"), uma poesia de pensamento com teor filosófico, uma aderência contínua ao silêncio que ganha potência em uma linguagem condensada. Com esse cenário, neste trabalho, a intenção é pautar a discussão teórica que incide na "condição autora" em relação ao pouco reconhecimento que uma poeta da envergadura de Fontela experimentou, de forma que se explique, pela posição axiológica, esse diminuto reconhecimento, se comparada a nomes como Hilda Hilst ou Paulo Leminski.

***PALAVRAS-CHAVE**: ORIDES FONTELA, AUTORIA, POSIÇÃO AXIOLÓGICA, NEGLIGENCIAMENTO, POESIA MODERNISTA*.

AUTORIA E POSIÇÃO-AXIOLÓGICA

Lukács, no texto "A característica mais geral do reflexo lírico" (1951), adverte sobre uma tendência a se tratar a lírica como uma "autorrepresentação da interioridade subjetiva" (2010, p. 245). Essa tendência, já bastante conhecida e propagada, leva à crença de uma coincidência entre o sujeito lírico e o empírico, sendo aquele um espelho deste. Embora, ao longo do mencionado texto, Lukács diga que não apresentará um tratamento de tudo que diz respeito a essa tendência e que também não apresentará uma resposta definitiva a essa "autorrepresentação", o autor conclui que a lírica é uma "natureza criadora" (*natura naturans*) (p. 247), pela qual, como destaca antes dessa conclusão, o poeta lírico é, indissociavelmente, ativo e passivo, ou seja, ele ao mesmo tempo cria e reflete. Isso implica que, na lírica, a realidade

ISBN 978-85-64124-60-8

aparece crescendo enquanto desabrocha, ou como diz Lukács (2010, p. 247): "a realidade representada na lírica se manifesta diante de nós *in statu nascendi*". É na chave de compreensão da natureza "ativa e passiva" do poeta lírico que será possível vislumbrar um deslocamento entre os sujeitos lírico e empírico sem que sejam, no entanto, indiferentes entre si.

Esse deslocamento se configura na medida em que algumas categorias estético-formais entram em ação na escrita poética. Neste texto, de maneira detida, uma leitura da obra poética de Orides Fontela – poeta brasileira do século XX (1940 – 1998) – será o ponto de partida para a compressão, ainda que sumária, da categoria "autor-a" nos termos bakhtinianos. Tomemos, então, o seguinte poema do livro *Alba* (1983):

Poema
Saber de cor o silêncio
diamante e/ou espelho
o silêncio além
do branco.

Saber seu peso
Seu signo
- habitar sua estrela
  impiedosa.

Saber seu centro: vazio
Esplendor além
da vida
e vida além
da memória.

Saber de cor o silêncio
- e profaná-lo, dissolvê-lo
em palavras.

Esse (meta)poema, já evidenciado no título, "Poema", traz impressões relativas à escrita mesma de um poema. O "como fazer" é dado, falando de maneira geral, pela ruptura do silêncio. Essa condição interessa, mas para que se pense a autoria, antes, tratarei de algumas questões contingenciais ao poema, sobretudo relativas à experiência do vivido de Orides Fontela.

Da biografia da poeta, o que se diz em uníssono é, além de sua natureza explosiva, "braseiro e carvão" (CASTRO, 2015, p. 73), uma vida de pouca verbalização, de dificuldade de comunicação. O romance-reportagem de Gustavo de Castro, O enigma Orides (2015), apresenta a biografada como alguém que teve em sua vida escolar

> A mais sólida formação no silêncio. Pouco interativa, usava a comunicação oral o menos possível. Além das histórias que o pai [Álvaro Fontela] lhe contava, logo se apegou às histórias dos livros. (CASTRO, p. 84-85)

O arrebatamento pela poesia veio quando, em certa aula, o professor fez uma leitura de "Navio Negreiro", de Castro Alves: "a pequena Orides ficou de pé, com as mãos da na cabeça, e gritou: 'Que horror, que sofrimento, meu Deus, que horror!'" (p. 85). Essa situação fez de Orides Fontela uma leitora voraz de poetas e místicos:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Lia com atenção, zelo e disciplina, e, principalmente, com rapidez. Entre os treze e os dezesseis anos leu, escreveu, reescreveu e trabalhou intensamente, experimentando e reexperimentando formas de expressão (CASTRO, p. 85)

Orides Fontela conhecia o silêncio. Sabia-o de cor e de há muito. E na poesia, contudo, expressava-se. Sua obra era o lugar por onde falava, por onde "profanava e dissolvia" o silêncio de uma vida pouco dada à comunicação oral. Conhecer a pessoalidade e aspectos da identidade de Orides Fontela pode, então, elucidar questões triviais para a compreensão de sua obra poética, especialmente, nesse caso, de "Poema". Mas, por outro lado, não conhecer esses traços de personalidade impediria uma leitura devida de sua obra poética?

O "Poema" está dado por uma voz lírica, que é a voz monódica, e que delibera sobre o silêncio, mas sem dizer "eu" sobre si mesma. Saber que Orides Fontela teve, em sua infância, uma "sólida formação no silêncio" aproxima, inexoravelmente, a experiência do vivido àquilo que está dito no "Poema". Essa voz lírica traz um indício (mas esse indício somente fica evidente ao público leitor que portar tal informação) daquilo que marcou a condição humana de Orides Fontela, mas a voz lírica não é Orides Fontela. Por isso, desconhecer a condição silente de Fontela não descaracteriza, de qualquer forma, o "como fazer" um poema pela profanação do silêncio. Compreender essa questão e a escrita poética, nesse caso de Fontela, como um movimento de afastamento-aproximação dos sujeitos empírico e lírico é entender, também e então, o que se entende por "autoria" para Bakhtin, a fim de se chegar àquilo que é a monodia e como esta, por acabamento estético e poético, cria mecanismos de representação na lírica.

Bakhtin entendia o poema como um gênero discursivo pautado por dimensões tais como: conteúdo temático, construção composicional e estilo, que são elementos estruturais que dão "relativa estabilidade ao gênero". Essas características são circunstanciadas por aquilo que se entende por "contexto de produção". Em outras palavras, e para citar Alba Maria Perfeito e Luciana Vedovato no artigo "O gênero poema: um estudo na perspectiva bakhtiniana" (2011), o contexto de produção

> Estabiliza o uso do gênero e o mantém enquanto for necessário coletivamente, ou seja, a sociedade e o discurso organizam-se por meio de gêneros discursos que, em última instância, são a concretização do vivido, possível de ser materializado. (VEDOVATO; PERFEITO, p. 242)

Entende-se, ainda, por contexto de produção, a existência de "interlocutores e sua posição social, a intenção enunciativa, suporte, época, local de produção e circulação". (VEDOVATO; PERFEITO, 2011, p. 246). Isso significa dizer, então, que o poema se inscreve, como todo gênero discursivo, histórica e socialmente. Produz-se histórica e socialmente assim como produz história e estruturas sociais pautado por modos de pensar e por uma linguagem que se manifestam em períodos determinados e determinantes.

Assim, decerto, o que podemos chamar de "mundo real" constitui o poema. Retomando o exemplo de "Poema", aquilo que é dito comunga de uma experiência de uma "vida real". "Saber de cor o silêncio, saber o peso de seu signo e habitar sua estrela impiedosa" são formas linguísticas que, pela metáfora, "concretizam o vivido" de Orides Fontela. Quanto a isso, não há uma oposição no sentido de defender uma experiência inventada, embora seja isso também possível. Como já foi declarado, é plausível conceber a coincidência entre o conteúdo de um poema e dados biográficos da poeta que o produziu. O que se coloca em questão é, no entanto,

ISBN 978-85-64124-60-8

a composição mesma do poema enquanto "artesanato" que distancia sujeito empírico e sujeito lírico.

Em coletânea de textos organizados por Beth Brait, intitulada Bakhtin: conceitos-chave (2005), destaco o texto de Carlos Alberto Faraco, "Autor e autoria". Faraco explica, em termos bakhtinianos, uma distinção entre o que se pode chamar de autor-pessoa e autor-criador. O primeiro é o "artista", é Orides Fontela; o segundo, é uma "função estético-formal que dá forma ao objeto" (FARACO, 2005, p. 37). Esse autor-criador assume uma posição axiológica, valorativa dentro do contexto de produção, que materializa "escolhas composicionais e de linguagem" (p. 38). Por isso, a experiência do vivido (ou a realidade) "é transposta para um outro plano axiológico – o plano da obra" (p. 38). A realidade vivida se torna realidade poética:

> No ato artístico, aspectos do plano da vida são destacados (isolados) de sua eventicidade, são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem autocontida e acabada. É o autor-criador que realiza essa transposição de um plano de valores para outro plano de valores (FARACO, 2005, p. 39)

Observemos um novo exemplo:

Fala
Tudo
Será difícil de dizer:
A palavra real
Nunca é suave.

Tudo será duro:
Luz impiedosa
Excessiva vivência
Consciência demais do ser.

Tudo será
Capaz de ferir. Será
Agressivamente real.
Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos
E nem no amor: o ser
É excessivamente lúcido
E a palavra é densa e nos fere.

(Toda palavra é crueldade.)

"Fala" é um poema do livro *Transposição* (1969), primeira publicação de Orides Fontela. O que se vê – novamente, mas de forma diversa – é a expressão de uma voz lírica que busca no falar, precisamente na dificuldade do falar, seu conteúdo temático – para lembrar uma das três dimensões do gênero poema para Bakhtin. Luis Dolhnikoff, organizador da *Poesia Completa* (2015), de Orides Fontela, ressalta, na "Introdução", que

ISBN 978-85-64124-60-8

> um dos temas mais caros a essa poesia [de Orides Fontela] é o da relação da palavra com o calar, com o calado, além daquela das palavras com as coisas e das coisas com o silêncio: a poesia é, seria ou deveria ser uma possibilidade de trânsito, de transporte entre tudo isso. (DOLHNIKOFF, 2015, p.12)

A condição eremita – silenciosa e antissocial – de Orides Fontela, uma vez conhecida, logo é convocada em versos como "a palavra real/nunca é suave" ou "a palavra é densa e nos fere". Mas

> Não interessam os processos psicológicos envolvidos na criação ou o depoimento do autor-pessoa sobre seu processo criador, pois este [o processo criador] não experiencia os processos psicológicos criativos como tais, apenas sua materialização na obra. (BAKHTIN *apud* FARACO, 2005, p. 39)

Essas questões convergem para a defesa de uma não-coincidência entre os sujeitos envolvidos (empírico e lírico) posto que mostram condições estéticas necessárias para a composição de um poema que escapam à pessoalidade de quem escreve. Por isso é que o

> Autor-criador é uma função imanente do objeto estético e define-se como posição axiológica. Esse "ente" é, para Bakhtin, pura relação: não é um ente físico, mas uma função narrativa[268] imanente que condensa, num todo estético, feixes de relações valorativas. A posição axiológica do autor-criador é um modo de ver o mundo que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do leitor. (FARACO, 2005, p. 42)

Esse autor-criador como posição axiológica, pensado por Bakhtin sobretudo nos textos "O autor e o herói na atividade estética" (1920-22) e "O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária" (1924), será pensado, no entanto, como "formações verbo-axiológicas" a partir de 1960, com o texto "O problema do texto em linguística, filologia e nas ciências humanas: um experimento de análise filosófica". Nesse texto, Bakhtin, como explica Faraco, produz uma nova formulação sobre a distinção entre autor-pessoa e autor-criador. Nessa nova formulação, "a linguagem é concebida como heteroglossia – conjunto múltiplo de vozes ou línguas sociais – que são formações verbo-axiológicas." (2005, p. 40). Seja posição axiológica ou formação verbo-axiológica,

> mesmo que a voz do autor-criador seja a voz do escritor como pessoa, ela só será estaticamente criativa se houver deslocamento, i.e., se o escritor for capaz de trabalhar em sua linguagem enquanto permanece fora dela. (FARACO, 2005, p. 40)

No poema "Fala", a linguagem trabalhada por Orides Fontela, as imagens que são criadas acerca da crueldade das palavras podem ser lidas como aquele movimento ativo e passivo da poeta lírica: Orides cria enquanto reflete, e isso é possível nessa "permanência de fora".

268 FARACO FAZ, AQUI, UMA LEITURA DO TEXTO "O AUTOR E O HERÓI NA ATIVIDADE ESTÉTICA" (1920-22). AINDA QUE O FOCO DA ANÁLISE SEJA SOBRE OS GÊNEROS NARRATIVOS EM PROSA, CABE UMA ANÁLISE, MEDIADA E ORIENTADA COMO A QUE SE INTENTA NESTE TEXTO, ACERCA DO GÊNERO POEMA.

ISBN 978-85-64124-60-8

"Rosa", publicado também no livro *Transposição*, é um poema exemplar do que lembrou Luis Dolhnikoff (2015) sobre a relação entre "as palavras e as coisas, e as coisas e o silêncio", já citado:

Rosa
Eu assassinei o nome
da flor
e a mesma flor forma complexa
simplifiquei-a no símbolo
(mas sem elidir o sangue).
Porém se unicamente
a palavra FLOR – a palavra
em si é humanidade
como expressar mais o que
é densidade inverbal, viva?
(A ex-rosa, o crepúsculo
o horizonte.)
Eu assassinei a palavra
e tenho as mãos vivas em sangue.

Dolhnikoff, na já citada "Introdução", fala de uma Orides "antilírica, ao menos no sentido em que, se em sua poesia o eu lírico ainda tem vez, no entanto tem pouca voz, trocado pelo protagonismo da palavra" (2015, p. 9-10). "Rosa", tanto quanto "Poema" e "Fala", de fato, não expressa uma "autorrepresentação de uma interioridade subjetiva": a voz lírica se detém em uma reflexão sobre o "nome da coisa", a palavra que designa a coisa, o "signo". Dolhnikoff relembra a formação acadêmica em Filosofia, a aproximação com a filosofia de Wittgenstein: novamente, aspectos do vivido vêm à cena para uma leitura da poética de Orides Fontela. A metalinguagem do poema "Rosa", o uso do signo para "filosofar poeticamente" sobre o uso do signo, caracteriza-se, no entanto, a partir de uma elaboração linguística que assume uma posição axiológica, ou verbo-axiológica de vozes múltiplas que constituem Orides Fontela como autora, e de uma produção de imagem que é estruturada nessa função estético-formal: a autor-a. Assassinar a palavra, pelo que se conhece da vida de Orides Fontela, é um depoimento, mas depoimento que se modula, se instrumentaliza, se manifesta estética e poeticamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"O autor-criador é uma posição refratada, posto que é uma posição axiológica recortada pelo autor-pessoa, e é uma posição refratante, posto que a partir dela se recorta e se reordena, de maneira não isenta, esteticamente, os eventos da vida". Ser refratada e também refratar nos fazer compreender a postura ativa e passiva do poeta. A autor-a pode ser entendida como uma "parte do todo" – não é Orides Fontela, mas é refratada desse "todo Orides".

Os poemas dessa poeta aqui apresentados são apenas três exemplares de toda uma poética cuja escrita manifesta a experiência do vivido, mas cuja compreensão prescinde de um contato com a biografia de Fontela. E isso porque Fontela é capaz de estar "fora da linguagem" para, pela linguagem, "reordenar e recortar os eventos da vida". As vozes líricas de "Poema", "Fala" e "Rosa", vozes que arregimentam as demais vozes que se expressam naquilo que Bakhtin chamou de "contexto de produção" – ou seja, as vozes monódicas de cada um dos poemas apresentados, promovem a representação de "eventos da vida" sem que se coincidam os sujeitos ali refratados.

ISBN 978-85-64124-60-8

O movimento de compreender categorias como “autor”, “voz monódica” e “subjetividade lírica” se coloca como uma retomada da discussão sobre mímesis e gênero lírico a fim de que se possa explicar, pela monodia, uma forma possível de representação em um gênero que, recobrando Lukács, tende a ser lido como “aurrepresentação de uma individualidade subjetiva”.

REFERÊNCIAS

BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. Contexto, São Paulo, 2005

CASTRO, Gustavo de. **O enigma Orides**. Ed. Hedra. São Paulo, 2015.

FONTELA, Orides. **Poesia Completa**. Org. Luis Dolhnikoff. Ed. Hedra. São Paulo, 2015.

LUKÁCS, György**. A característica mais geral do reflexo lírico**. In: Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1966. 2ª ed. Ed. UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

PERFEITO, Alba Maria; VEDOVATO, Luciana. **O gênero poema: um estudo na perspectiva bakhtiniana.** Vol. 12 nº 22, 1º Sem. 2011, p. 241-264.

ISBN 978-85-64124-60-8

A REPRESENTAÇÃO METAFÓRICA NOS VERSOS DE EDIVAL LOURENÇO

Valéria Alves Correia TAVARES[269] (UFG)
Email: valeriacorreiahti@hotmail.com

RESUMO

Considerando que um texto poético se concretiza em estruturas semânticas, a análise das representações metafóricas presentes na poesia do goiano Edival Lourenço visa examinar e analisar materializações na relação performática com o próprio corpo, a cidade, os territórios. Nessa perspectiva, a análise semântica de versos que compõem a obra *Pela Alvorada dos Nirvanas,* (2010), será realizada considerando elementos da retórica poética que colaboram na vocalização do poema, os quais parecem promover a desestabilização do leitor. Para examinar tais aspectos, o presente artigo apoia-se em autores como Dominique Combe (2010) e Kate Hamburger (1975) para analisar o sujeito e o gênero lírico; Haroldo de Campos (1997, 2006) para discutir a metalinguagem presente na obra literária; Umberto Eco (2002, 2015) para abordar o leitor; Paul Zumthor (1993, 2005, 2014) para tratar da leitura e performance, entre outros.

***PALAVRAS-CHAVE**: EDIVAL LOURENÇO. PELA ALVORADA DOS NIRVANAS. POESIA. REPRESENTAÇÕES METAFÓRICAS*.

O poeta e crítico literário Haroldo de Campos (2006, p. 12) no prefácio à primeira edição da obra Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária preconiza o debate a respeito de uma inteligente colaboração da obra poética orientando para que a mesma seja recebida como extremamente relevante, que represente a simultaneidade de uma geração de escritores e ainda, que possa ser traduzida por meio de considerações do próprio fazer poético. Campos oferece em seus ensaios direcionamentos que sustentam o leitor, de modo que este compreenda de que maneira a metalinguagem encontra-se presente na obra literária.

Neste caso, a abordagem teórica empregada é resultado da leitura dos teóricos apresentados e será apoiada pela semiótica, na qual, para a investigação e análise examinamos a obra poética de Edival Lourenço270. Para tanto, buscar-se-á refletir sobre a seguinte hipótese: é necessário haver uma intenção implícita de uma criação poética onde o fazer artístico transcenda a normalidade por intermédio de uma poesia livre, que favoreça o rompimento com padrões estéticos e produza a atualização do leitor na presentificação da performance oral? Caso a resposta seja afirmativa, podemos fundamentar a harmonia do poeta com a enunciação e seu estilo, uma vez que se insere na concretização de uma linguagem eficiente para a construção de uma obra em versos, que seja coerente e, ao mesmo tempo, seja sensível.

Seguindo esta linha de pensamento, investigamos também a consideração apresentada pela teoria de Paul Zumthor (2014, p. 26) que sugere ser o corpo a materialização do sujeito,

---

269 Aluna cursando Doutorado no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais. Faculdade de Ciências Sociais (FCS) – Universidade Federal de Goiás (UFG). Orientadora: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo – Fac. de Letras/UFG.

270 Poeta, romancista e cronista goiano. Um representante da poesia contemporânea, apresenta um dos percursos mais sólidos e mais regulares dentre os poetas contemporâneos que produzem no estado de Goiás, o que pode ser observado tanto na poesia quanto na prosa.

ISBN 978-85-64124-60-8

por meio de uma realidade que determina a relação deste com o mundo procurando aplicá-la à relação performática com o próprio corpo, a cidade, os territórios, ou seja, associar a totalização da língua à cultura, o que Campos (1997) no ensaio "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação, o poema pós-utópico", da obra O arco-íris branco, vincula como um balanço da descentralização cultural brasileira, por meio da relação periférica com a cultura europeia. A importância amparada por Campos não se classifica mais como a de uma futura libertação, mas a de "agoridade"271, considerando que não podemos validar todo o presente, pois a qualificação do agora é a maneira que selecionamos os acontecimentos passados.

Diante da sugestão de Campos a respeito de uma ideia submetida à poética da agoridade, é possível voltarmos nosso olhar para a abordagem de Umberto Eco na obra Lector in fabula (2002), com relação a questão da incompletude de um texto e as razões que norteiam essa referência. Eco apresenta a necessidade de existir primeiro, a referência de um código linguístico, seja este representado por "qualquer mensagem, inclusive frases e termos isolados" (ECO, 2002, p. 35) e segundo, o fato de que para um texto funcionar é necessária a cooperação consciente e ativa do leitor. Essa afirmação aponta para a necessidade de interpretação de uma produção textual com uma análise que faça parte da estrutura utilizada em sua criação. Sendo assim, a composição textual utiliza de uma concentração de enunciados constituídos de uma maneira que permita ao leitor a possibilidade de, ao mesmo tempo, analisar e transmitir uma mensagem, ou seja, a estruturação de um texto se forma por um aglomerado de signos que aguarda uma interpretação, conforme assegura Eco:

> Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. [...] Um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa. (ECO, 2002, p. 37)

A ideia de que o leitor se encontra em uma condição fundamental, não somente por sua competência de comunicação, mas também por sua habilidade significativa é afirmada por Eco no fragmento supracitado. Consequentemente, o autor elabora o texto e o doa ao leitor, para que este o complete de acordo com sua própria interpretação e análise. A ação de entrega do texto faz o autor se distanciar do processo interativo e concede que o leitor seja orientado apenas pelas impressões deixadas por ele e estas guiarão o leitor às possibilidades de formação de sentidos e, ainda, favorecerão a atualização do texto. O leitor será considerado cooperativo ao entrar neste jogo consciente e ativo, uma ação que concretiza a teoria de Eco, pois enquanto o leitor não interage com o texto, o último continua sem voz ativa, fraco, preguiçoso.

É importante ressaltar que a performance proporciona ao leitor uma relação que possibilita experienciar novas percepções do signo poético, uma vez que, sua visibilidade é considerada estética e não meramente conceitual. Partindo da teoria zumthoriana, é possível afirmar que o estudo da performance abrange um tempo e um espaço, uma palavra e um sentido, um local e uma situação de modo que quem interpreta o poema também o performatiza, não havendo barreiras que demarquem limites no momento da interpretação, considerando que "nenhum texto é lido independentemente da experiência que o leitor tem de

271 A POESIA DA AGORIDADE NÃO É ANTIFUTURO, MAS, COMO DIZ HAROLDO DE CAMPOS, É "CRÍTICA DO FUTURO E DE SEUS PARAÍSOS SISTEMÁTICOS" (CAMPOS, 1997, P. 266), QUE SE MOSTRARAM, POR MAIS QUE FOSSEM PENSADOS A PARTIR DO PRESENTE, IRREALIZÁVEIS. É NESSE SENTIDO QUE SE AFASTA DE BLOCH, QUE PENSA A UTOPIA EM UM MOMENTO EM QUE O FUTURO ERA MARCADO PELA AURA DE UM DEVIR IDEAL, AINDA QUE FOSSE CONSTRUÍDO OBJETIVAMENTE NO PRESENTE. A PÓS-UTOPIA CORRESPONDE A DESAURATIZAÇÃO DO FUTURO, NÃO À SUA NEGAÇÃO. (MARTHA-TONETO, 2017, P. 163).

ISBN 978-85-64124-60-8

outros textos" (ECO, 2002, p. 64). Neste caso, pode-se dizer que essas percepções conseguem modificar o conhecimento do sujeito, uma vez que,

> toda poesia atravessa e integra, mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto. [...] Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite preservar no seu ser. Por isso, a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo. Minha leitura poética me "coloca no mundo" no sentido mais literal da expressão. (ZUMTHOR, 2014, p. 79)

A partir desse enquadramento, percebe-se a importância de se compreender a concepção da ideia de performance, de maneira a não se limitar a pormenorizar ações individuais interpretativas, pois é sabido que existem movimentos e naturezas diferentes, nos quais é possível colocar o corpo como promotor de conhecimento, lembrando que, de acordo com a teoria zumthoriana, esta inter-relação estabelece relações entre corporeidade e apreensão do espaço – "os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo" (ZUMTHOR, 2014, p. 75). Portanto, acredita-se que as interpretações, as representações e as proposições estabelecidas no ato da leitura farão com que a performance estabeleça parâmetros que possibilitem fazer recortes da obra em momentos apropriados.

O PAPEL DO LEITOR NO PROCESSO DE VOCALIZAÇÃO POÉTICA

Levando em consideração a teoria de Paul Zumthor (1993), quando o autor apresenta a hipótese da existência, dentro do processo de recepção, de uma mistura simultânea de sentidos estabelecida por ações que permitirão ao leitor "captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar" (p. 219), é possível afirmar que o poema se performatiza a cada leitura, ou seja, na performance poética os movimentos não se repetem, mesmo que seja realizada a leitura dos mesmos versos várias vezes.

Em seus estudos, Zumthor apresenta a voz como uma expansão do corpo, a qual integrada à poética interpreta e projeta uma ação animadora na transmissão de ideia. O ato performático resultante desta ação estabelece uma ligação direta ente a oralidade e a vocalidade, conforme afirma o teórico:

> a *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUMTHOR, 2010, p. 31 – grifos do autor)

Analisando o segmento da obra, é possível perceber que nas relações entre a oralidade e a escrita situa seu território crítico e, ainda, que a performance da vocalização incentiva o leitor a rever alguns conceitos poéticos. A análise e/ou interpretação do poema coloca em jogo a competência do leitor. Espera-se uma performance do leitor para que a recepção do texto seja

ISBN 978-85-64124-60-8

satisfatória e possibilite que o mesmo consiga analisar as palavras e seus significados, as imagens sugeridas e apresentadas nos versos e as possibilidades de leitura expostas pelo eu lírico. O conceito de performance apresentado por Zumthor assegura a oposição das coisas e incentiva percepções de alteridade, promovendo uma experiência estética percebida na poesia de Lourenço e que se harmoniza com a afirmação zumthoriana:

> A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados [...]. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. (ZUMTHOR, 2014, p. 35)

Considerando a recepção, a poesia oral e o texto impresso, Zumthor apresenta a definição supracitada de maneira clara e acompanhada de intuição poética. Nesta, e em outras passagens de suas obras, ele expõe dimensões comunicativas, antropológicas, cognitivas e estéticas. De modo geral, Zumthor acredita na dimensão interna do texto e das forças que o movem, crença que deposita no leitor o papel de interferir na definição do texto e completar os pontos de indeterminação presentes nele.

É perceptível a ideia de que o leitor se encontra em uma condição imprescindível, não apenas pela sua competência de comunicação, mas também pelo seu talento significativo. Sendo assim, vale lembrar que o poeta ao doar seus versos transfere o direito de atualização para o leitor, oferecendo a este a possibilidade de compreensão de si mesmo, da realidade que o cerca e da construção da cena poética, proporcionando-lhe um embasamento capaz de mediar a construção da análise e da interpretação do poema. Quando o leitor entra neste jogo estabelece-se o vínculo da cooperação, uma vez que o ato de ler estimula o diálogo e promove a formação do leitor. Vale lembrar que esta formação acontece em um processo contínuo, no qual o leitor deve ser compreendido como o indivíduo que estabelece uma relação com a linguagem poética, com as significações dos versos e que neste processo poderá se instruir, aprender e se divertir, além disso, relações significativas entre a leitura e as situações comunicativas poderão se estabelecer.

O leitor de poesia deve ter um nível de interpretação que lhe permita, segundo Zumthor, entender “não apenas a repetição de uma certa ação visual” (2014, p. 36), mas um conjunto de ações que permitirão a análise e a interpretação do texto. Da mesma forma, Eco (2002) defende que durante a leitura/análise/interpretação de um texto uma nova realidade será criada, situação que oculta o autor, anuncia o subjetivismo lírico e permite que o destinatário tenha liberdade para utilizar possibilidades infinitas sobre o que é proposto pelo texto.

A VOZ DO OUTRO: REFLEXÕES DE EDIVAL LOURENÇO SOBRE A NATURALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

A partir de Pela Alvorada dos Nirvanas (2010), a preocupação social com a realidade do país movimentou a escrita lourenciana e fez com que o poeta goiano desenvolvesse um processo de participação ativa do leitor, por meio de uma reflexão poética com origem num sujeito que projeta seu olhar para fora, que vê para além de sua janela. Esse trajeto percorrido pelo sujeito lírico da obra de Lourenço serve para desagregar a elocução em vozes e subjetividades dramatizadas podendo, ainda, refletir as transformações sofridas pelo mesmo no percurso da contemporaneidade.

ISBN 978-85-64124-60-8

Considerando esse contexto multifacetado, apresentaremos reflexões que problematizam o "lugar de fala"272 da obra em questão, de modo a refletir sobre vozes que falam do cenário social brasileiro. Na tela poética de Lourenço está assinalada a desapropriação do sujeito e do território, através de uma visão amadurecida pelo contato com a tradição do novo, a relação da subjetividade com o tempo e a dimensão transformacional da contemporaneidade. Os versos a seguir podem assinalar as referidas reflexões:

> na cidade do Rio de Janeiro
> a dita Cidade Maravilhosa
> onde o redentor abre os braços
> como quem recebeu voz de assalto
> nas imediações de Copacabana
> e a favela da Rocinha
> o estanho é que mais exibe competência
> um balaço perdido
> traça nada menos que um cão
> uma mula do tráfico
> uma cabeça de abelhas
> uma vidraça
> e acaba por alojar-se no coração
> de uma adolescente
> ainda escarlate
> pelos fulgores da primeira paixão
> (LOURENÇO, 2014, pp. 87/88)

As palavras do poema nos levam à reflexão da hipótese levantada no início deste artigo. A representação da cena possibilita ao leitor concretizar a linguagem eficiente elaborada por Lourenço e disponibilizada de modo coerente nos versos, além disso, o eu lírico consegue defender de forma segura um descontentamento com relação à segurança pública do Rio de Janeiro evidenciando os discursos que habitam a voz poética e, ao mesmo tempo, demonstrando sensibilidade quando menciona a paixão juvenil que a vítima da bala perdida poderia vir a sentir e, ainda, expondo a naturalização da violência presente naquela cidade, isto é, a linguagem social falando através do poeta.

Por meio da linguagem e das imagens (re)apresentadas pelo poeta é possível que o leitor perceba manifestações da ordem social vivida, atual e passada, na Cidade Maravilhosa. Há, pois, uma grande analogia da cena poética com cenas cotidianas registradas nesta cidade, pode-se dizer que seria a concretização da "dupla dimensão" do belo defendida por Charles Baudelaire (1996, p. 10) e composta por dois elementos: o eterno e o relativo, ou seja, o título de Cidade Maravilhosa será eterno, outra cidade não poderá tê-lo, em contradição a essa materialização encontra-se a cena circunstancial, àquela que pode ser combinada com a época vivida pelos cariocas.

Pela noção de dialogismo, consideramos que em sua criação poética Lourenço problematiza seu lugar de fala quando resgata diferentes perspectivas sociais provenientes de variadas esferas, como por exemplo escola, igreja, ciência, etc. Em outras palavras, o poeta faz uso de um eu potencial, sujeito da criação literária, que escuta no discurso outras vozes do tecido social brasileiro e proporciona o soar das vozes que habitam a linguagem, compondo com

272 CRITERIO 2 APRESENTADO PELA PROPOSTA DO SIMPOSIO 11 - POESIA BRASILEIRA: VOZES SILENCIADAS, DO II CONGRESSO INTERNACIONAL: LINGUAS, CULTURAS E LITERATURAS EM DIALOGO: IDENTIDADES SILENCIADAS.

ISBN 978-85-64124-60-8

eficácia sentidos que mostram um dizer povoado da voz do outro e "estabelece vínculos entre essas diferentes vozes"273.

Como exemplo desta discussão, podemos analisar versos do poema em questão. Nestes ele discute bem o ponto de nosso interesse, ao contrapor seu lugar de fala e a voz do outro.

> em Brasília
> capital fede acima do bem do mal
> carrapatos circunspectos
> em becas embutidos
> exibem nourrau de sugar
> o sangue da pátria
> na cara
> dos *federau*[274]
> (EDIVAL LOURENÇO, 2014, p. 88)

Dominique Combe (2010) enfatiza que a questão do eu lírico está na relação com o autor. Embora não use diretamente o termo autoria, Combe supõe que a voz que fala no poema é a voz do eu lírico, a voz que enuncia, entretanto, essa voz precisa do poeta, de seu corpo, de suas experiências, de suas vivências, de sua materialidade, de sua expressão enquanto indivíduo, para criar o corpo textual e construir a voz que fala no poema. Nos versos supracitados a performance da subjetividade lírica se expõe pela problematização de questões político sociais ocorridas na Capital federal. A linguagem poética se coloca em cena e possibilita ao leitor diversas oportunidades de interpretação das representações sociais, de modo a enriquecer a experiência individual e coletiva atendendo várias subjetividades e incorporando o cotidiano do cenário político brasileiro.

Ao usar o vocábulo *nourrau,* Lourenço brinca com a escrita e se apropria do vocábulo inglês *know-how*, que está relacionado com as habilidades e competência para se executar algo. Neste caso o poeta deixa de utilizar a gramática normativa e faz uso das interferências da fala na escrita, todavia, elas não anulam a expressividade poética da imagem a ser transmitida. O mesmo acontece com *federau,* que de início se apresenta com grafia incorreta, mas ao interpretar os versos percebe-se o jogo utilizado pelo poeta para enfatizar a crítica social estabelecida no poema. De modo geral, vale mencionar que essa brincadeira adotada pelo poeta instiga e auxilia o leitor compor uma paisagem. O sentido pragmático das palavras do texto é esse, mas o objeto da enunciação do sujeito lírico é, por assim dizer, a descrição da cena. Os políticos representados por *carrapatos,* agindo da maneira que querem, indiferentes com relação à situação do restante do país, estas e outras tantas possibilidades interpretativas são lançadas em oito versos curtos em extensão, porém, grandiosos de significado.

As múltiplas possibilidades interpretativas presentes no poema instauram o valor de abertura significativa que o mesmo carrega. Os versos lourencianos apontam uma significação que os transcende. Se lemos o poema em sua totalidade percebemos que a linguagem enunciativa é priorizada (a alteridade da linguagem), apesar de ser clara a real situação política brasileira. Essa característica proporciona o desaparecimento da referencialidade ao objeto e enfatiza a opacidade com relação à referência ou ao objeto da enunciação. Lourenço proporciona, portanto, com a ambiguidade presente em seus versos, múltiplas possibilidades de interpretação, com uma abertura significativa que seu poema carrega. Uma maneira de

273 CRITÉRIO 2 APRESENTADO PELA PROPOSTA DO SIMPÓSIO 11 - POESIA BRASILEIRA: VOZES SILENCIADAS, DO II CONGRESSO INTERNACIONAL: LÍNGUAS, CULTURAS E LITERATURAS EM DIÁLOGO: IDENTIDADES SILENCIADAS.
274 GRIFOS DO AUTOR

ISBN 978-85-64124-60-8

explicar o movimento de balanço da poesia contemporânea entre dois extremos, dependendo do tipo de enunciação a que corresponde.

Quando o poeta utiliza os versos para construir liricamente uma imagem da cena política brasileira faz perceber uma intercomunicação na qual o eu lírico é uma exteriorização do sujeito empírico remanescente da experiência vivida que se revela e permite o aperfeiçoamento da fruição do leitor, concretizando a tese de Käte Hamburger (1975) a respeito do tipo e experiência de leitura que a poesia lírica proporciona. O eu que fala no poema não é o Lourenço, mas é possível perceber um deslocamento desse eu empírico empregado pelo eu lírico, remetendo a descrição de Combe (2010) a respeito da definição do momento em que o lírico encontra o empírico sem que ocorra confusão entre ambos.

A partir do momento que analisamos atuações, quando o foco do leitor é centrado nas representações de mundo, se instaura cada vez mais um deslocamento, para que isso aconteça a importância de se considerar que estas reproduções são produtos de mentes individuais se destaca e, mas especialmente, são também produtos de tradições culturais, que sustentarão a teoria de Baudelaire (1996, p. 10). Vale ressaltar que, para a leitura de uma obra o importante não é apenas a leitura formal ou a percepção estética, mas principalmente, o olhar cultural do leitor que rompe com a crença de que para se compreender uma obra a base de sustentação dessa compreensão situa-se e se finaliza na mesma, ou seja, para haver a subjetividade é necessário que haja seu oposto, a objetividade.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CAMPOS, Haroldo de**. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação, o poema pós-utópico**. In: O arco-íris branco. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-269.

_____. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 2ª reimpr. da 4. ed. de 1992. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COMBE, Dominique. **A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia**. In: Revista USP. Nº 84. Tradução Vagner Camilo e Isete Mesquita. São Paulo: fev. 2010.

HAMBURGER, Kate. **O gênero lírico**. In: _____. A lógica da criação literária. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 167-209.

ECO, Umberto**. Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução: Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Os limites da interpretação**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LOURENÇO, Edival. **Poesia Reunida (1983 – 2013).** / Apresentação de Iuri Pereira. São Paulo: Ex Machina, 2014.

MARTHA-TONETO, Diana Junkes. **Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos.** In: Estudos de literatura brasileira contemporânea, n 51, p. 155-181, mai/ago. 2017.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A "literatura" medieval.** Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ISBN 978-85-64124-60-8

_____. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral.** Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção e leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

CORA CORALINA E JOSÉ GODOY GARCIA: GEOPOESIA, LITERATURA DE CAMPO E OUTROS NIEMARES

Augusto Rodrigues da SILVA JUNIOR (UnB)

RESUMO

Desenhando um mapa do Cerrado, entre figuras e histórias, visitamos a geopoesia de Cora Coralina e José Godoy Garcia. Nosso guia será o poeta Anderson Braga Horta . O mapa é todo da geopoesia (Marques; Silva Junior, 2017). Com isso, invoca-se a leitura como um imenso arquivo literário de experiências invisíveis para o cânone nacional e sensíveis para os leitores centroestinos. Assim, perspectivas dos escritores de outros *niemares* aliam campos e metáforas plenos de *geo-graphias*, liminaridades e coletividades. Síntese de uma cartografia poética, que enforma a Literatura de Campo (Silva Junior, 2013), apresentamos criações e recriações que atravessam uma *era de silenciamentos*, mas que deseja abarcar uma era de *territorialidades poéticas inacabadas* – de uma literatura brasileira que continua em formação. A modalidade utópica, em Garcia e Coralina, indicia-se na opção por uma "poesia andando, poesia de janela, poesia de estrada, magma e cerrado (sem-mar)". *Passando* por locais *do* Goiás profundo, mítico, tropeiro e capital, inexistências presentes habitam ruas e becos, escritos menores e altiplanos nos "mistérios da alma do povo". De ações palavradas instaura-se a condição fabular coralina e garciana de uma geopoesia que desemboca nos devaneios do Rio Vermelho, nos sonhos de um Araguaia Mansidão. Tencionando imagens deambulantes, vinculadas à composição de poemas, sons e imagens, o objetivo deste trabalho é tensionar a furiosa relação da terra com o discurso que a define. Uma dinâmica territorial estilizando a *imagem mental* das "coisas e das águas" em poéticas de um brasil central quase desconhecida pelo Brasil Litoral.

***PALAVRAS-CHAVE**: GEOPOESIA; CORA CORALINA; GODOY GARCIA; NIEMARES.*

CORA CORALINA E JOSÉ GODOY GARCIA: GEOPOESIA, LITERATURA DE CAMPO E OUTROS NIEMARES

Os processos culturais brasileiros sempre se deram em deslocamentos. Pessoas, ideias e manifestações demigrantes deixaram a Ibéria/Europa e partiram em suas *jangadas de pedra* para *Terras incógnitas*. Mas a incógnita só estava no cogito eurocêntrico. Do lado de cá grupos e povos cultivavam sua própria terra, com outros nomes, com visões poéticas de um mundo nada carente de holocaustos coloniais. Todo o magma humano entre o ser e o nada (assim considerado) era tudo. Mas veio a compreensão ultramarina de mundo, com suas armas e barões assinalados que, ao longo de séculos, serviram de caminho (para as tais *índias*, para os *paus* e os *brasis*). Mencionamos as grandes colonizações, imensas demigrações escravagistas, diaspóricas e holocáusticas. Isso não se deu somente em 1492 e 1500, mas, também, no século XX em todo o continente latinoamericano, norte-americano (e africano) e, mais recentemente, como eco desses processos, tivemos tantas atrocidades em África e tantos regimes e golpes entre 1964 e 2016.

Muitos foram sacrificados, culturas dizimadas, *habitus* impostos violentamente. Em contrapartida, durante esses mesmos séculos, o Brasil, por sua grandeza territorial e habitacional, criou novas potencialidades culturais e não *unilitorais.* Há um país que se redescobre no interior do país. As próprias capitais, como as pessoas, migraram: Bahia, Rio de

ISBN 978-85-64124-60-8

Janeiro, Brasília. Nessa região, o Cerrado, área específica reinventada pela zona de influência de Brasília, e que vem sendo devastada pelos *commodities* da soja e do gado encontramos manifestações específicas da arte de um Brasil Central.

Nosso lugar na educação, como professores-leitores, como poetas-fazedores, enseja, justamente uma prática artística e a teórica – que denominamos geopoesia. Esse projeto de pensar o centro a partir de uma centroestinidade percorre *rizomas* poéticos desta localidade inventada por um longo período de barroco pobre e delineia processos inovadores de uma zona altiplana chamada de moderna. Zona reinventada justamente a partir da migração e instauração de uma terceira capital, Brasília. Localidade que encontra seu seu epicentro no paralelo 16 e que se implode no Estado de Goiás. O mesmo estado que foi dividido ao meio, para ser, também, Tocantins. Nesta implosão topograficamente de espírito modernista fez-gerado o quadrado brasiliário. *Locus* que já teve Uberlândia como cidade, nos tempos de Carlota Joaquina e Zona de influência que abarca, dentre outras localidades, João Pinheiro, Paracatu, Araxá, dentre outras paragens. Local final da rota de fuga dos escravos da Bahia e do ciclo do ouro mineiro – que aportaram onde hoje reside a maior Comunidade Quilombola brasileira: os Kalunga. Também dividida ao meio por um conjunto de implicações jurídicas, ligadas à posse da terra e à condição de herdeiros de quilombolas. Povo "partido ao meio" que inda hoje procura definir-se culturalmente.

Tudo isso para mostrar que a geopoesia elucida um fazer poético que consolida vocalidades, materialidades e corporalidades num mapa com extensas margens simbólicas e fronteiras dialógicas no campo de uma produção artística imigratória. É certo que índices e expressões aproximam ética e esteticamente os imaginários luso-católico, afro-brasileiro, indígena-sertanejo-*cerradeiro* numa tradição de escritores que peregrinaram por veredas e *niemares* para comporem suas obras. A geopoesia responde ao conceito de *Literatura de campo*. Trazemos esclarecimento detalhado dessa ideia promotora de uma centroestinidade em editorial de periódico acadêmico. A *Revista Cerrados* – do Programa de Pós-Graduação em Literatura, UnB, vol. 35, 2013), destinado integralmente à apresentação de trabalhos e à promoção de reflexões a respeito de um pensamento centro-oestino presenta-se como uma postura política e de provocação de uma pensamento não-litorâneo e não *sudestino*:

> Entrar num texto como quem entra num terreiro, numa capela, numa roda. Esta é a ideia primeva da literatura de campo: peregrinar e voltar para contar. Com isto, esta literatura, em campos plurais, com sua amplitude de temas e de significados, presenta-se e dissemina-se no âmbito da transdisciplinaridade. Esta vertente, instaurada numa dialógica da colonização, conjuga-se, neste novo milênio, com os estudos da cultura popular, da oralidade e da performance. Esta base integra o pilar de uma dinâmica intelectual que reverbera na prática de um pensamento por escrito. (...) De modo muito geral a Literatura de Campo é composta por vários autores: Padre Anchieta, Padre Vieira, Tomás António Gonzaga, Euclydes da Cunha, Hugo de Carvalho Ramos, Mário de Andrade, Erico Verissimo, José Godoy Garcia, Hermilo Borba Filho, Guimarães Rosa, Darcy Ribeiro, Ariano Suassuna, Milton Hatoum, dentre outros. Todos autores citados peregrinaram pelo país em busca da *língua certa do povo,* da língua errada do povo, para macaqueá-la, estilizá-la, imprimi-la (SILVA JR, 2013, p. 7-8).

Manifestações arraigadas do magma colonial, comunhões das veredas e entradas, entre desbravadores e bandeiras, desbravamentos e silenciamentos. Moveres que continuam e se reinventam na cultura e na literatura de uma região sem-mar que em presença demigra. Há vários escritores que compõem esse cenário geopoético. Apontamos de modo muito sucinto um

ISBN 978-85-64124-60-8

pequeno conjunto: Anderson Braga Horta, Joanyr de Oliveira, Carlos Rodrigues Brandão, Cassiano Nunes, Hermenegildo Bastos, Cassiano Nunes, dentre outros. Esses escritores seguem em diálogo teórico – mais ou menos consciente – com os estrangeiros Italo Calvino, Victor Turner, Paul Zumthor, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Bertrand Westphal, dentre outros. Teoricamente também há intercursos: Maria Zaira Turchi, Eudoro de Sousa, Emanuel Araújo, Paulo Bezerra, Antonio Candido, Alfredo Bosi e tantos outros nessa arena brasílica. Sobrepostas, as camadas geopoéticas transformam-se historicamente, reiteram tradições, constroem museus a céu aberto – um céu azul de sabão em pó (expressão popular em Brasília) para se referir ao domo do cerrado em tempos de seca.

Ao falar de localidades, estamos pensando em territorialidades. Neste sentido, apontamos também para uma ligação com o Norte do país, parte de dentro, que revela outras margens sob sua abundância de águas, topografias e vocalidades. A geopoesia busca obras literárias que contenham em suas páginas detalhes da condição humana:

> Dialéticos pequis
> de coração de ouro e farpas
> guardam-se verdes do grito áureo dos tucanos.
> Veados camuflados.
> Tatus embutidos.
> Arisca florifauna.
>
> Ásperos minerais irônicos,
> no fundo, sorriem
> e esperam.
> (HORTA, 1971, p. 11)

Sob a verve dialética dos pequis que seduzem pelo seu amarelo (de ouro de aluvião) aos espinhos embutidos a geopoesia surge asperamente mineral e irônica. Vozes e escritas que fazem do contexto, dentre os vários traços da vida, espaço para doses de memória, fatias de desejos, revelações de símbolos, porções de nomes, fronteiras não de cercar – mas de abrir.

O pequi é dialético no campo de uma geopoesia dialógica. Numa arena de escritores que vivem entre mundos paralelos, cada um à sua maneira, ao seu estilo, sempre buscando escrever regidos pela predominância de sentimentos humanos. Cerradeiros em trânsito, demigrados ou não, que tentam imitar (recriando) o mundo em movimento – mesmo que numa localidadezinha qualquer qualquer: “No planalto, lenta,/ se abre:/ rosa superfacturada/ em vidro-plano e concreto” (HORTA, 1971, p. 20). Nesse cenário altiplano a geopoesia instaura poéticas de um fazer pensamental, constituindo-se de pequenos detalhes existenciais transformados em vestígios, em pequenos traços impressos plenos de invenções:

> De tuas impurezas,
> de tuas asperezas,
> rosa queremos-te
> exata.
> No altiplano de nossas esperanças,
> rosa-dos-homens
> contruímos-te futura
> (HORTA, 1971, p. 20).

ISBN 978-85-64124-60-8

O local, revelador dos traços ocultos em cada *geo-graphia* com o passar do tempo, é lugar que habita a história, pela palavra. Cada *tropo*, cada tropelia edifica-se por palavras e passos. Casa de abrigar o ser histórico que, por um momento, é um átimo *liminar*. "Liminaridade" implica um profundo diálogo com Victor Turner, Mikhail Bakhtin e Richard Schechner (traduzido por nós). Um profundo pensamento do mundo na relação entre cultura popular, performance cultural e questões da contra-cultura. Movimento pensamental de períodos que também reverberam na construção e consolidação da capital brasiliária.

Passeamos por paragens que conhecemos, que existiram um dia, que talvez nunca tenham existido, que ainda nem foram sonhadas: contruídas em futuras palavras. Viver o não vivido, via linguagem poética, numa prática que convive com os antepassados nos leva a antepassagens e seres que "de tão longe vem vindo": magmas, cavernas, pinturas rupestres e símbolos que nos cercam nesse mapa altiplano. O *demasiado altiplano no humano* nunca é deixado de lado. O ser que se oferece à homogeneidade urbana comunga provas materiais acerca das geo-expressões e geo-expansões. Como *Pássaro no aquário* em busca, não do tempo perdido, mas do tempo no tempo das coisas:

> Sinto que algo ficou irrealizado em mim.
> Nota que vibraria o meu ser íntegro como um sino
> e que não se feriu.
> Adivinho-lhe a corda oxidando-me o peito.
> Tocá-la tornaria os veios de ferrugem
> nos rios mágicos do êxtase
> e então eu seria eu
> (HORTA, 1990, p. 43).

Pásssaro liberto, no voo em leveza, na filosofia do fio que divide a água do ar este eu centroestino busca afirmar-se: "então eu seria eu". Neste dizer reside o intuito de encontrar uma direção. De centroestinar entradas e bandeira poéticas. Desbravar não com arcabuzes e bateias, cercas de arame farpado, mas a ideia é utilizar uma bússola que sirva para *sulear* (em oposição ao hegemônico *nortear*). Essa trilha para a comunhão no centro invísvel do país é a poesia.

Poesia, bússola.

Guiam-nos mapas de vestígios imateriais, rotas que deixam artefatos espalhados, instrumentos que comunicam silenciosamente, domésticos e cotidianos, discursivos e memoradores. As antepassagens constituem-se, então, de espaços poéticos que nos chamam para fora de nós mesmos. Aventuramo-nos por estradas e varedas misteriosas e sedutoras, que nos fazem esquecer o medo do medo do desconhecido. No instante da leitura, permitimo-nos viajar com escritores em direção ao medo cósmico para a realização, corajosa e riobaldiana, da revelação.

Há uma centelha poética em cada ser que se desloca no espaço. Um geopoeta busca sempre o espaço poético da imagem, para ficar com Bachelard: "O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos" (1996, p. 13). Na geopoética, por exemplo, de Euclides da Cunha, estudada por Ronaldes de melo e Souza, observador e narrador se fundem para tornar a terra (...) "personagem privilegiada na representação literária e o consórcio da ciência e da arte como procedimento poético da composição" (2009, p. 129). A teoria de uma poesia demigrante dialoga, também, com a "geocrítica" de Bertand Westphal: "O texto antecipa o lugar, na medida em que parece, por vezes, adiantar-se à sua descoberta. (...) O lugar é então um texto que é um lugar, ou talvez seja o texto que é um lugar que é um texto" (2017, p. 177).

ISBN 978-85-64124-60-8

Nessa confluência de pensadores do mito, que é o espaço, todas as localidades levam ao *ser sendo humano*: "A história da civilização poderia ser resumida na aventura do *homo sapiens* que, entre contrastes e antinomia, penosamente e por tentativas, abre espaços à procura da verdade". Tudo é itinerário: "(...) as fronteiras do conhecimento e da descoberta parecem não ter fim: cada geração recoloca tudo em perspectiva de eterna dúvida de tal sorte que o prazer da descoberta não é tanto o produto final – é a aventura humana" (TURCHI, 2003, p. 13).

De modo mais específico, neste momento, volvemos o olhar para uma "aventura humana centroestina". Como guia, tomamos Anderson Braga Horta, poeta vivo e ainda produzindo o que de melhor encontramos no altiplano. Como caminho, rio, verdeas, o poeta e *fazedor* José Godoy Garcia e nossa avó espiritual Cora Coralina. Pilares da geopoesia e seres andantes das paragens dos niemares. O primeiro, nasceu em 1934, em Carangola – Minas gerais. Habitou o Planalto Central com sua poesia altiplana, tendo morado em Goiânia, ainda muito jovem e se mudado para Brasília antes "dela mesma" em 1959. "Zé Garcia", nascido em Jataí, em 1918, deambulou por cidades várias de Goiás, e escolheu viver seus últimos anos em Brasília (1999). Cora Coralina, nascida em Ana Lins dos Guimarães Peixoto, na antiga Vila Boa, proto-capital do Goyaz imenso (1889-1985). Andaram por paragens paulistanas e mineiras, goianas e tocantíneas. Todos compondo memórias de diversos cerrados, todos traçando mapas poéticos. Andaram por diferentes "goyazes": o Goyaz Profundo (Tocantins e Comunidade Kalunga), o Goyaz tropeiro (de Minas), o Goyaz capital (Goiânia), o Goyaz mítico e/ou do "quadradinho" (Brasília) e a terra dos Anhangueras e Jesuítas (São Paulo).

Não só com a pena, mas com uma enxada engajada, continuaram os caminhos das tropas, o tropeço das boiadas, seguindo as marcas de Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis, seus conterrâneos, seus vizinhos, seus iguais. Entre *tropos* e tropas, rios e veredas, compreenderam o fazer poético como ação social de inserção histórica, política e intelectual. Fazeres com palavras que facultaram movimentos num Centro-Oeste-Norte numa extensão, mesmo que limitada, um tanto quanto silenciada na cena cultural brasileira.

Nossa pesquisa recorre ao livro central dessa produção – *Araguaia Mansidão*, de 1972 – e percorre elementos do primeiro volume de Godoy Garcia, *Rio do Sono*, de 1944-1948, em livre contato cabralino, em vertentes vindouras de uma corrente *coralina* – lembrando que Cora passou a publicar, mesmo, a partir de 1965 e a ser lida e reconhecida a partir da década de 1980.

Para perscrutar elementos estéticos que anunciam uma opção ética e reveladora do que chamamos de poética popular do cerrado vejamos um pensamento sobre Godoy Garcia:

> Fora do cânone escrito pelo Sudeste, há o poeta goianobrasiliense, fazedor de versos quase desconhecidos e que poderia ser considerado um dos mais importantes autores da poesia no país. Mas, escrevendo do centro, sua poesia, cujo ponto nodal é Brasília e cuja margem contínua e ampliada é o cerrado, aos poucos, ficou esquecida. O autor de Rio do Sono, Araguaia Mansidão e Os Dinossauros dos Sete Mares, surpreende pela musicalidade (de cunho cabralino), pela recorrência à natureza (aos moldes de Manoel de Barros), pela aparição dos tipos humildes (que lembram os personagens bandeirianos) e universos com imagens tão tocantes quanto as variantes de uma poesia de sete faces (para ficar com a imagem de outro grande poeta brasileiro, Carlos Drummond). A poesia de Godoy Garcia é uma escrita da revelação, dos diálogos paratáticos em busca de brasilidades ou de um estilo inerente ao catolicismo carnavalizado – mais ou menos no esteio de Murilo Mendes (SILVA JR.; MEDEIROS, 2014, p. 60).

ISBN 978-85-64124-60-8

As comparações permitem, àquele que ainda não conhecem estas obras, ampliar horizontes de chegada. Na geopoesia de Cora Coralina encontramos sopros das mulheres simbolistas brasileiras, o intercurso com a voz caseira e achada de Adélia Prado e, com todo o cuidado comparativista, centelhas da tão ovacionada Carolina de Jesus (a ser extorquida pela crítica literária modista). Há, ainda, uma resistência feminina dos concretos e farpas de Hilda Hilst e até mesmo desdobramento dessa poeticidade na poética de Geórgia Marques:

> Uma coluna prestes a desabar
> um risco de sangue na terra
> caminhando é que se descobre
> o que a gente era, erra, ouro.
> o silêncio e os vão de prata
> minério, mineiros, goianos
> candangos, ser tão, belo.
> (...)
>
> Faltava livro, mas havia livramento
> havia carne e farinha, farinha, farinha
> nós nos olhos, olhos dilatados
> sofrimento deixado de lado
> de fora a violência cada vez mais aguada
> não pegaremos mais a enxada
> nossas mãos nunca deixarão de ser calejadas
> nem nossos pés cansarão de procurar estrada
> cada volta um desafeto, uma loucura
> pra tudo isso uma resposta...
> só o amor cura, mas o amor não cura só.
> Não estamos sós. Ela está entre nós.
> (MARQUES, 2018).

Geopoéticas certamente capazes de iluminarem o entendimento de nossa história, contada, como raramente acontece, do interior dos *ermos e gerais* do país. Araguaia Mansidão, Meu livro de Cordel revelam composições que engendra consciência autoral:

> Pelo amor que tenho a todas as estórias
> e poesia de Cordel, que este livro assim
> o seja, assim o quero numa ligação profunda
> e obstinada de todos os anônimos
> mesnestréis nordestinos, povo da minha
> casta, meus irmãos do nordeste rude,
> de onde um dia veio meu Pai para
> que eu nascesse e tivesse vida
> (CORALINA, 2001, p. 05).

O livro, nesse sentido, para a poeta, sempre se constrói à medida que reconstrói a beleza do mundo nas suas migrações. O pai migra para que ela nasça, o cordel existe para que ela poetize. Justamente dessa faceta poética colhemos uma rapsódia constante que atende à compreensão de que cada poema é uma parte-mundo que caminha:

ISBN 978-85-64124-60-8

e quando das águas separadas
aflorou Goyaz, há milênios,
ficou ali a Serra Dourada
em teorias imprevistas
de lava endurecida,
e a equação de equilíbrio
da pedra oscilante
(CORALINA, 2001, p. 31).

Neste mundo das águas separada e emendadas, desse Goyaz de milênios uma mansidão aparente está nos veios poéticos. No olha de poeta que observa tudo para tudo ser poesia. Tudo em Coralina e Garcia são motivos para tentativa em comunhão *(communitas*) de congregar e agregar mapas literários. Um campo imenso literário percorrido por eles, que com que eles conviveu, que de poeira e poesia respiraram, como saga a ser habitada por seres-de-palavras.

Arraguais Mansidão é indiciado por poema que define a obsessão da obra – "Tudo é belo". Anunciam-se índices e sinais que compõem a visada da simplicidade complexa e cerratense: a mulher, a água, o beijo, o rio, as terras verdes, "o peito largo como um tronco de árvore secular" (GARCIA, 1999, p. 209), as canções e a morte:

Tudo é belo.
Árvore de cedro e por exemplo um homem que está
preso injustamente, um homem que tem esperança
e que é mais forte que os risos e sevícias,
quando tentam matar nele a esperança...

Tudo é belo.
A cabeça fatigada de um homem.
As pernas solitárias. As mãos solidárias.
O peito largo como um tronco de árvore secular.

Tudo é belo.
Mulher e por exemplo, as canções.
O caminho do nascimento à morte de um homem
(GARCIA, 1999, p. 209).

Se a beleza é a tônica, a homenagem é para o Rio Araguaia que, nascido entre *Altiplanos* goiano-mato-grossenses (para ficar com imagem do poeta centro-oestino, Anderson Braga Horta), desembocamos nas páginas finais do livro de Garcia, em poema longo, um épico possível, um *livro de cordel sem cordel*, mas munido da mesma saga humilde, pobre e interiorana – que narra "Minha saga do Rio Araguaia". Elegemos o poema II como sintetizador da metáfora que intitula a obra:

O Araguaia desce as mil léguas de seu silêncio.
Às suas margens, o homem.
A ruína do homem, às suas margens.
É um rio silencioso. Rio solidário.
Um rio que se embebeu dos anos da vida humana,
às suas margens.

Água grande
Água pequena

ISBN 978-85-64124-60-8

> – Araguaia Mansidão
> (GARCIA, 1999, p. 277).

Os versos consolidam o que já vinha se gestando como traço poético em Godoy Garcia desde Rio do sono (1948): o profundo estreitamento entre ser humano e meio natural. O silencioso rio Araguaia comungando no desterro flagrado às suas margens, n'o homem em ruínas se reconstruindo (contrário à desconstrução importada!). A eleição lexical precisa ser ressaltada, pois não se trata de um homem qualquer, mas d'o homem – definido, em artigo, que pode abranger o próprio gênero humano, para além de um único indivíduo. É o ser declinado da condição colonizadora, do longo processo exploratório, para o encontro do/com o indivíduo parceiro poético das Águas Lindas do Brasil Central.

Poetas da liberdade buscando sempre o rio. João Cabral, tantas vezes, moveu rios como forma da seca-silêncio humano. O mesmo processo foi utilizado por Hermilo Borba Filho na novela Ambulantes de Deus, em 1978. Outrossim, o rio, em poéticas contra-golpe, apresenta uma fondo uma forma corrente de fazer correr ideias, pelos veios da intelligentsia engajada, na recuperação do homem humano, dos pequis dialéticos que, na vida pequena e solitária, por grande, deseja-se sempre solidária.

Assim, num conjunto específico de seres, cuja vida se embebeu da existência de um "Rio solidário", a palavra-rio discorre buscando enfrasar, águas-de-sintaxe, a semântica caudalosa de uma cheia em mansidão. O discurso-rio é a própria vida-palavra. Vida humana que, ao mesmo tempo, embriagou-se na existência do rio e se embebeu dos anos da vida passando por águas turvas.

E tudo corre para o "Rio das almas" – águas que cortam o Vão de Almas...

Dessa conjuntura tão coralina, erige-se uma tipologia hominídea essencial para a poesia goiano-brasiliária, tipologia esta de que Araguaia Mansidão e Vintém de cobre são testemunhas e partícipes. Livros-onde o ser cerratense é personagem de histórias e estórias. Seres que habitam as "mil léguas" de silêncio do Araguaia, de Mato Grosso a Goiás, das Minas e Gerais ao Goyaz profundo – que recebe nomes de outros rios que escorrem para dentro, posto que poéticos: o Tocantins, o Vermelho, o Meia Ponte, o João Leite.

À espreita, em margens de rios discursivos, numa existência de transformação secular, contínua e mútua entre ser e correnteza, as "Água grande / Água pequena" tornam-se cursos da vida humana. Construções e ruínas que conformam o existir no Centro-Oeste brasileiro: ser grande e ser pequeno, ser Araguaia em mansidão. Nesse sentido, os caminhos traçados por Godoy Garcia no Cerrado revelam retratos pictóricos do povo cingido a uma paisagem simultaneamente hostil e "solidária", que é a cena cerratense.

Tais imagens permitem-nos contar parte de um longo período de migração para o Centro-Oeste brasileiro, mais decisivo no período de vida e atuação do poeta de Rio do sono e da poeta do Rio Vermelho (no século XX). Essas foto-grafias de monóculo, quando reveladas, presentam um Brasil Central inda por ser contado e recontado pela palavra poética e pela crítica literária daqui despontada. Com os eixos de abertura e de fechamento, definimos as nascentes dessa aproximação: "Tudo é belo".

Diante dos poemas e dos processos apresentados, temos já matéria analítica suficiente para discussão de alguns aspectos conceituais importantes para o fechamento deste pensamento a respeito de uma geopoética. Pensamento de uma poesia andante – demigrante – que nos leva a arrazoar algumas facetas da busca centroestina pelos rios do povo, em diálogo com a margem teórica ocupada em tratar das relações entre a obra de arte e seu mundo próprio, espelho do mundo.

ISBN 978-85-64124-60-8

Se o belo poético independe da necessidade de refletir obrigatoriamente fenômenos de seu lugar histórico, é certo que alguns poetas, principalmente aqueles que vão a campo para escrever e comungar, encontram vazão intensa e intensiva no exercício de humanização.

A poética centroestina desenvolve-se do encontro das águas. As águas turvas do literário e as águas límpidas da literatura (livresca) definem bem essa trajetórias que vão rompendo. Ou melhor poetas-rio que "vão rompeno", dito exatamente assim, com o verbo dito sem complemento, para o qual a transitividade faz-se intransitiva. O rio "vai rompeno", o poeta "vai rompeno", a geopoesia "vai rompeno" (a expressão utilizada é dita na Comunidade Quilombola Kalunga – situada na fronteira entre os atuais estados de Goiás e Tocantins).

Tudo isso espraia-se num pensamento voltado para o povo, para uma dialógica da busca. Poesia centroestina é busca da compreensão do indivíduo brasileiro em sua condição tão desigual, à sombra de golpes que desejam tirar de nós aquilo que temos de mais profundo – um desejo de liberdade.

Esta outridade é a base do fazer literário que aqui discutimos. A literatura de Campo, "Cidades invisíveis cidades", e a geopoesia são variantes do mesmo amor à terra, à água, ao Cerrado. Amor à parceria e à comunhão (communitas). Essas ações perscrutam, o tempo todo, o encontro com outro – como em romaria. Como rio que escreve o livro, que recebe nome de rio do Brasil Central, sempre navegado por outros em diálogo, enfrentando desassossegos e correntes com certa "mansidão"...

Se "Poema de sete faces", "No meio do Caminho" e "A máquina do mundo" equivalem aos Lusíadas, Mensagem e Ano da morte de Ricardo Reis é certo que o melhor poema escrito em Língua Portuguesa foi escrito em Goiás:

> Uma casa de morar rio é casa de morar peixe,
> É casa de morar noite é casa de morar estrela.
> Uma casa de morar gente é casa de morar corpo.
> Corpo é casa de morar mundo, mundo é casa de estrada e mar.
> Uma casa de morar laranja é de morar pássaro,
> e o voo é a casa de morar pássaro e noite é casa de dormir.
>
> Manhã é casa de sol.
> Uma casa de morar vida é a mulher com seu corpo.
> Uma estrada é uma casa de morar sonho,
> e uma casa de guardar sonho é o corpo da mulher,
> e uma casa de reviver e recriar sonho é livro,
> e uma casa de amor é um livro e o corpo da mulher.
>
> A casa de Chaplin é uma rua
> e a casa de Chaplin é um chapéu,
> a casa da liberdade é a Terra,
> e a casa do tirano é a floresta.
> A casa do corpo é também a roupa
> e a casa do palhaço é o circo
> e a casa do fardado é a caserna
> e a casa do povo é a rua.
>
> E a casa do homem? Ah, é a Terra.
> (GARCIA, 1972, p. 61).

Música de morar vai rompeno. *Araguia Mansidão* é desses livros cerradeiros que corre para o centro, para o oeste. É nessa música, moradia de rio, que nasce a geopoesia fonte.

ISBN 978-85-64124-60-8

Percorrendo um Goyaz profundo, nos idos de 1972, transborda este que é um dos poemas mais bem realizados em língua portuguesa. Bem realizado e pouco conhecido, pois estamos sempre ocupados a citar os Andrades no país dos Andradas. Ao longo dos anos a geopoesia realiza essa ação crítica, humilde, de apresentar-se ao mundo – seja lá o que pensa o mundo do cerrado.

Aqui, em pequeno *esquicio*, livros e poemas voltados para a plenitude e para a comunhão: dos seres, dos solos, da vegetação, nos magmas humanos e sutis deixados pelas redes de drenagem do passado e do futuro.

Música de morar, item vastamente utilizado para a diegese da obra desse *poeta menor*, é sempre fonte do processo de entendimento de uma poesia do "altiplano" – o termo, lembremos é de Braga Horta, que colheu na língua viva de Brasília. Se, na desgastada história da literatura brasileira, "No meio do caminho" é o mais citado e conhecido poema nacional, destacamos esse poema ("Música de morar") como emblemático de Godoy Garcia e da literatura do interior do país. Poema que, aliás, é dedicado a um ícone (litorâneo) da música e da política popular brasileira – Chico Buarque. Livro-poema publicado em tempos urgentes, em tempo de *rexistência*.

Casa de morar geopoesia é a casa-poema de José Godoy Garcia. E a casa de poeta é mesmo um chapéu, uma rua, uma caserna. Casa de morar geopoeta é a floresta, a liberdade e a verdade. E casa de musicar a morada: "Ah, é a Terra" (cumpre ressaltar que, na edição de 1999, a palavra "terra" está grafada com letra minúscula – o que altera profundamente a semântica vital do pensamento do poeta; trabalhemos, então, com a versão original de 1972).

Assumindo um esforço didático e buscando empreender geocrítica por uma educação da geopoesia, podemos dizer que o primeiro verso decorre do título "Música de morar". Passa pela dedicatória do livro o performativo de uma posição política, desaguado no primeiro verso, que diz: "Uma casa de morar rio é casa de morar peixe"... Pela repetição do morar, à lembrança do músico e compositor Chico Buarque, entramos nessa música-poesia. O poema, nesse sentido, estrutura-se em imagens basilares: uma música de morar que comporta variantes aquáticas e aéreas; outra variante do feminino (da vida, da laranja); outra variável da/na escrita; a variável-desejo da possibilidade de revolução pela mudança (metamorfose); e a figura sempre metamorfoseante de Chaplin – que também é palhaço. Sem esquecer (um poeta de liberdade jamais o esqueceria!) da presença sutil (tanto quanto responsável) do tirano e do fardado – até mesmo com suas parcelas de humanidade, mesmo em tempos de *totalitarismo*. Até alcançar a síntese, que leva à casa-mundo, a Terra. Tudo isso, porém, dito de uma forma musical enlevada – como quem suspira ou lembra que ainda persiste a possibilidade *cerradeira* de *humanização* no Planeta (num planeta chamado Terra).

O lirismo funda-se na casa-música de morar rio, que abarca peixe, noite e estrela. O reflexo do belo emoldura-se nas margens de mansidões. Mansidão de cantiga que movimenta redes de drenagem do presente e de uma memória (saudade) do futuro. Rio que converge para o corpo-mundo, que corre, que é estrada e mar. Nessas andanças, as margens trazem laranjeiras para pousos-e-voos de pássaros (nota melancólica de rememoração a Cassiano Nunes). Este *geo-rio* segue uma longa viagem – duração da vida que cabe no belo da imensidão da noite veloz. Um rio noturno não é apenas um rio, é mais: é oceano. Todas as águas da Terra ligadas pela noite... A grande noite do Planalto Central. Depois, prenunciam-se luzes. Luzes que se deixam colorir de laranjas e asas de pássaro. O rio dormente, o corpo acordando: movem-se. E o poema-movimento é convite para seguir músicas de *demorar* (na desaporia):

> Os olhos da alma de José Godoy Garcia buscam sempre uma janela aberta. Revelam estradas e seguir de rios: geo-graphias de morar. Deambulante do cerrado, construiu uma poesia do mundo para estar no meio de uma mansidão tumultuada. Seus versos discutem a matéria do universo escrito e

ISBN 978-85-64124-60-8

> tecem motivos para cenas coletadas – *repentemente*. Para romper com o peso da existência, que sopesa diante de agruras mundanas e que pode ser leve como mãos de criança acenando na tarde, laranjas, laranjadas, rompem paisagens, páginas de livro, corpo do poeta deitado sobre o corpo deitado da mulher (SILVA JR; MARQUES, 2015, p. 233).

A geopoesia, pensada na prática poética e na construção da crítica literária, alia-se à questão da educação. A escola é, ainda, o melhor lugar para se estar. Nesse espaço de encontro pensamental, é possível, abrirmos a discussão do que estamos fazendo e vivendo em tempos de seca. A liberdade, razão de ser da política, logo, da poesia, não pode restringir-se à segurança ou à ideia de felicidade, mas na possibilidade incessante de ação plena. As condições políticas, hoje, facultam a persistência de uma classe de anseios totalitários e neoliberais – é contra tal suspeita que a palavra artística viva se coloca em arena – "Da terra a poesia":

> tocar a terra, penetrá-la
> pisar o chão, terra cor:
> pisá-la: abrir buracos:
> cavá-la, chã, cultivá-la
> disseminar sementes:
> plnatá-la, terra-vala:
>
> quando a palma da mão, enxada, roça a terra um fio
> de tarde, arde, de tento terno e tanto: soneta a frio
> quando ave-maria, elísia, o fim de dia a noite anuncia
> a alma atenta parte preta parte prata tão perto alivosia
>
> quando a palma branca do pé toca o pó, água, que
> de vermelha cozia, amassa barro de marrom que de
> parede a casa terra, entrar e bater, chã batida romaria
> desterrar o frio, porfia, que do lado de fora fica e fia
> (NIEMAR, 2015, p. 50).

A literatura de campo ordena, então, pela fatura, um conjunto de imagens que suscitam no leitor uma impressão de mansidão, ladeada pelo desassossego constante de uma era. Aquilo que os manuais de história literária silenciam, a crítica centroestina responsável faz chover. Águas contra a seca, nas terras da Terra – que é a casa da liberdade. Na expressão da experiência profunda da geopoesia, um abrir e preservar de espaços ainda resiste diante de golpes. No momento em que a soja invade o cerrado e a atual conjuntura vende a água do país, a relativização semântica da palavra-rio funda, então, um mundo novo – não exatamente um Novo Mundo. Independente do mundo, por vasto, e da vida, por mínima, concretiza-se, crítica dialógica, no mundo e na vida dos seres a leveza – na sustentabilidade do ser. Sempre pronta a ouvir uma nova palavra, pois neste mundo vasto mundo, ninguém ainda disse a última palavra, a geopoesia colhe vozes e sementes, fozes e semânticas.

A visão polimorfa de niemares correntes e magmas caminhados agrega o geopoeta e o geocrítico-literário. Ativistas da palavra que vieram do povo e que se fizeram-gerar intelectuais *famigerados* – para ficar com expressão de Guimarães Rosa. Intelectuais em organicidade com as gentes, com a terra e com a Terra. No curso de estradas e afluentes, a palavra urgente do dia, a poesia-margem: discorre. Sempre pronta a realizar atentados contra aqueles que desejam dizer a última palavra. Poética que segue seu curso "saudando o povo que vive às suas bordas", casa de sentimento, rua sem nome de pensamento.

ISBN 978-85-64124-60-8

O espetáculo do mundo é colhido em rios-páginas da geopoesia. Na terra planta-se, cultiva, colhe a poesia. O direito ao literário habita um espetáculo no palco sempre plural, sempre diverso e sempre passível de colher e oferecer alumbramentos. As demigrações literárias, naquilo que elas abarcam dos discursos e localidades, dependem da organização interna das referências ao mundo exterior e se edificam nos elementos estruturantes de uma história ainda a ser contada. Busca em plenitude e sabedoria na palavra-rio viva que não se cala (que não se para) diante do que não tem juízo, nem nunca terá, do que não tem governo nem nunca terá, do que não tem remédio e nem nunca terá. A literatura brasileira continua em formação. A consciência de que é preciso estar atento e forte e de que não temos tempo de temer a morte, continua urgente.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios – transgressão e transigência na sociedade urbana colonial.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. A. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BEAL, Sophia. **Making Space in Brasília**: Cultural Texts from 2009 to 2014. Elipsis (American Portuguese Studies Association). N. 13. 2015. p. 55-77. In: http://apsa.us/ellipsis/13/beal.pdf

BEAL, Sophia. **A arte de andar nas ruas de Brasília**. Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília. N. 45. jan/jun 2015. p. 65-83. In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182015000100065

BERLIM, T. S (heterômimo). **Cem sonetos gaúches**? 100a Página. Lisboa: Chiado, 2015. (Quarta Capa). Também disponível em: https://www.chiadoeditora.com/livraria/100-pagina

CORA, Coralina. **Estórias da casa velha da ponte**. São Paulo: Global, 1985.

CORA, Coralina. **Meu livro de cordel.** São Paulo: Global, 1996.

CORA, Coralina. **Vintém de cobre – meias confissões de Aninha**. Goiânia: EdUFG, 1984.

GANDARA, Lemuel C. **Da folha branca à espera: tela de Niemar**. 100a Página. Lisboa: Chiado Editora, 2015. p. 115-121.

GARCIA, José Godoy. **Araguaia Mansidão**. Goiânia: Editora Oriente, 1972.

GARCIA, José Godoy. **Poesias.** Brasília: Thesaurus, 1999. p. 207-284.

HORTA, Anderson Braga. **Altiplano e outros poemas**. Brasília: Editora de Brasília S. A., 1971.

HORTA, Anderson Braga. **O pássaro no aquário. Brasília**: André Quicé Editor, 1990.

HORTA, Anderson Braga. **Do que é feito o poeta**. Brasília: Thesaurus, 2016.

MARQUES, Geórgia. **A Catadora de Arraias**. Brasília: Selo editorial retratos de poetas quando jovens, 2018 (no prelo).

MEDEIROS, Ana C. **Do soneto a plenitude: centelhas críticas para o realismo poetizado de Niemar**. 100a Página. Lisboa: Chiado Editora, 2015. p. 105-113.

ISBN 978-85-64124-60-8

NIEMAR, A. **100a Página**. Lisboa: Chiado Editora, 2015.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Trad. Augusto R. Silva Junior et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SERRA, Tânia. **A intimidade com o universo do mito. Onde as ruas não têm nome**. Brasília: Thesaurus, 2010 (Orelha de Livro).

SILVA JR., A. R. **Performance do fogo: ensaio sobre a procissão do fogaréu na cidade barroca de Goiás**. TEIXEIRA, João G. L. C.; VIANNA, Letícia C. R. As artes populares no Brasil Central: performance e patrimônio. Brasília: Idade da Pedra, 2012, p. 209-227.

SILVA JR., A. R. Editorial. **Cultura popular, oralidade e performance**. Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB). V. 22, n. 35, 2013. p. 7-10. Disponível em:

http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf_2

Acesso em: 30 nov 2017.

SILVA JR., A. R. **Geopoesia e Literatura de Campo: José Godoy Garcia e outros niemares**. SENA et al (orgs.) Dinâmicas territoriais e políticas sociais no Brasil contemporâneo. Goiânia: Kelps, 2018.

SILVA JR, A. R.; A. C. M. MEDEIROS. **José Godoy Garcia e a poética preta-e-branca: imagens cotidianas de um realismo afro-goiano**. Guavira Letras – Revista do programa de mestrado e doutorado em Letras da UFMS/Três Lagoas. n. 18, jan.-jul. 2014. p. 53-69. Disponível em: http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/52/37 Acesso em: 30 novembro 2017.

SILVA JR, A.R. MARQUES, Geórgia. C. **Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino**. ECOS – Estudos Contemporâneos da Subjetividade. Vol. 5. n. 2, p. 232-248. Disponível em:

http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/ecos/article/viewFile/1699/1209. Acesso em: 30 novembro 2017.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. **A geopoética de Euclides da Cunha**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e Antropologia do imaginário**. Brasília: EdUnB, 2003.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas – ação simbólica na sociedade humana**. trad. Fabiano Moraes. Niterói: EdUFF, 2008.

VALADARES, Napoleão. **Dicionário de escritores de Brasília**. Brasília: André Quicé Editor, 2012.

WESTPHAL, Bertrand. **A geocrítica: real, ficção, espaço**. Porto: Edições Afrontamento, 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

O RISO É LEVADO A SÉRIO? – A RECEPÇÃO DA POESIA DE ZUCA SARDAN

Sergio BENTO (UFU)
E-mail: sergiobento@ufu.br

RESUMO

O processo de definição do cânone literário depende de aproximações limitadoras – porém necessárias – em órbitas comuns que circunscrevem obras em determinados campos conceituais. Nessa complexa formação, apagamentos e silenciamentos são inevitáveis, pela impossibilidade de abarcar, esquematicamente, cada escritor relevante. Uma dessas operações pode ser chamada de "exotização", que é a aderência, por parte de estudiosos, a um enclausuramento de certo autor dentro de uma tendência estética generalizadora, ou ainda a uma sobrevalorização de apenas uma característica que emane de seus escritos. A brevíssima fortuna crítica de Zuca Sardan, por exemplo, escancara uma flagrante dissonância entre o grau de exposição de sua poesia e a atenção que a pesquisa especializada lhe dedica. Comumente associado à poesia marginal por figurar na célebre antologia 26 poetas hoje, Zuca tem uma vasta obra, tendo sido publicado vinte vezes na prestigiada revista Inimigo Rumor, além de ter lançado um de seus livros mais recentes, Ximerix (2013), por uma editora de destaque (Cosac Naify). Ainda assim, o sistema CAPES registra apenas uma dissertação sobre sua escrita. Destaca-se, também, o prefácio de Alcides Villaça a Ás de Colete. O objetivo dessa fala será, portanto, analisar as poucas recensões existentes e, a partir delas, propor um eixo interpretativo de abordagem da obra de Sardan, cujos procedimentos frequentes – a visualidade, o labor musical, a paródia fabular, a zombaria e o nonsense – apontam para uma leitura crítica de mundo, apostando no poder corretivo do riso e da dramaturgia como forma de desequilíbrio da percepção embotada que a razão pode proporcionar.

PALAVRAS-CHAVE: *ZUCA SARDAN; HUMOR; CÂNONE; POESIA MARGINAL*

Zuca Sardan tem produzido uma peculiar poesia há mais de sessenta anos, de considerável repercussão editorial e entre seus pares, mas que tem, por parte da crítica, poucos estudos e recensões, quando comparada à obra de outros autores igualmente influentes. O presente trabalho pretende refletir um pouco acerca do fenômeno, partindo dos principais textos que analisam tal poética e procurando aproximar-se de uma mínima compreensão do lugar que ela ocupa na literatura brasileira recente.

Primeiramente, há que se destacar que Zuca, já na década de 50, produzia livretos artesanais copiados em mimeógrafo, prática que se difundiria especialmente no Rio de Janeiro na década de 70, marcando toda uma geração de poetas dita "marginal". Essa natureza precursora do procedimento de Sardan e sua inclusão na famosa antologia *26 poetas hoje*, de 1976, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, acarretariam o rótulo de "poeta marginal" desde então, sendo que sua poética claramente destoa do cerne estético daquela produção, a saber, a "incorporação poética do coloquial" (HOLLANDA, 2007, p. 11). Os anacronismos e a ficcionalização que o poeta empreende parecem não se encaixar com a descrição que a crítica cunha a respeito da criação da época:

> O flash cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência

ISBN 978-85-64124-60-8

> direta ou da transcrição de sentimentos comuns freqüentemente traduz um dramático sentimento do mundo. Do mesmo modo, a poetização do relato, das técnicas cinematográficas e jornalísticas resulta em expressiva singularização crítica do real. Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político. (*idem*, p. 11)

Este prefácio original já foi amplamente rediscutido pela autora, inclusive em um posfácio da reedição de 1998, em que ela admite a heterogeneidade da coletânea, mais difícil de ser apreendida no calor da hora. Afirma, porém, que apesar dos riscos inerentes a qualquer periodização literária, aquela antologia, em sua diversidade, constrói um "cluster político-literário" (idem, p. 263) da época, fato impossível de ser negado diante da sua incalculável importância histórica.

Retornando-se a Zuca, uma análise de seus poemas que integram o livro mostrará que sua linguagem e seu estilo parecem distantes da tônica da obra, a começar da exploração dos desenhos, que estão longe de apenas "ilustrar" o texto, mas mantêm um fundamental diálogo com ele. Em "O poeta pras cadeiras" (idem, p. 25), por exemplo, uma caricatura de John Lennon aclara o intertexto que o nome "João Limão" estabelece com o músico, ironia do contraste entre o sucesso deste e a ausência de público para a poesia. O traço de Zuca, muito próximo da charge, retrata o violão e os óculos que marcavam a aparência do vocalista dos Beatles, além dos cabelos longos. Esse uso da imagem vai perpassar toda a obra do poeta em tela, o que enriquece a caracterização dos diversos personagens que se proliferam em seus textos.

Talvez "Pesquisa utilitária" e "Paisagem com movimentação" sejam aqueles que mais se aproximem da estética da geração marginal. Além de não conterem nenhum complemento visual, exploram vocabulário cotidiano e um humor leve e provocador. O último, ainda, ironiza a chamada "grande arte":

> **PAISAGEM COM MOVIMENTAÇÃO**
>
> Um pato deslizando
> em lago oval e roxo
> Ao crepúsculo
> onde meninas
> dançam Chopin
>
> Ou era só um carimbo?
> (*idem*, p. 26)

Referenciais tipicamente associados à alta produção artística, como paisagens e música clássica, postas dentro do maior símbolo da burocracia institucional, relegando esse tipo de produção a um lugar tedioso e "oficial", reforçando a mensagem posta no poemeto que abre a seção de Zuca na antologia: "*Coessarte* tradicional!... / Mas qual..." (*idem*, p. 25).

Já nas demais peças de Sardan presentes em *26 poetas hoje*, vê-se uma mostra do que marca grande parte de sua produção: anacronismos (como o uso de diminutivos e aumentativos em "De binóculo", compondo versos de recepção truncada e artificial); narrativas com personagens (como o insólito diálogo entre o Valete de Espadas e Saturno em "Sapencial Saturno", ou diversos poemas com a figura de Malaquias); menções históricas (como a Napoleão e o "Tsar das Rússias", em "Invocação"); e um vocabulário forçosamente contrastando gírias

ISBN 978-85-64124-60-8

(como “duca”, em “Duhkha e a interpretação Zum”) e termos sofisticados (“enfulijar”, “socapa”, “obliterar”). Em fala de 1976, Sebastião Uchoa Leite é talvez o primeiro a notar a dissonância:

> Eu confesso que da antologia esse é o traço [influência da poesia beat] que me agrada menos. Nunca consegui ler um texto inteiro do Ginsberg. Quando a poesia tende a ficar palavrosa demais, como é o caso de alguns textos aqui, com um excesso de informação, eu não consigo ir até o fim. Tenho muito maior atração por outro traço que é um certo anarquismo, mas que se resolve através do humor. Carlos Saldanha, por exemplo, é um poeta que acho inteiramente à parte na antologia. Rigorosamente marginal seria ele. Está realmente à margem do processo literário. Ele criou um idioleto poético. É um grande humorista. Isso a gente pode dizer sem medo. (*apud* HOLLANDA *et al*, 1976, p. 5)

Além de sua peculiaridade estilística, a obra de Zuca não pertence ao mesmo fenômeno histórico-literário de autores como Chacal ou Eudoro Augusto. Quando alguns integrantes da antologia estavam nascendo (como Ana Cristina Cesar, de 1952), ele já escrevia explorando as características citadas. Não por acaso, é o segundo mais velho da coletânea, atrás apenas de Zulmira Ribeiro Tavares. Entretanto, seus escritos ficaram, por muitos anos, ligados àquela geração,[275] tanto que o único trabalho que consta no catálogo de teses e dissertações da Capes é o texto de mestrado de Deise Bazanella, que se propõe a analisar justamente *Ás de colete*, de 1979, livro artesanal que reúne poemas da década de 70, e cuja repercussão foi relativamente alta devido ao impacto da antologia de Heloísa Buarque de Hollanda.

Pode-se dizer que ele é um dos maiores antecessores da “geração mimeógrafo” no sentido de buscar uma confecção manual que retirasse a poesia do sistema editorial *mainstream*, devolvendo ao poeta os seus próprios meios de produção. Isso fica claro, por exemplo, no catálogo da exposição “Poesia Marginal: poesia e livro” do Instituto Moreira Salles em 2013, organizado por Eucanaã Ferraz, em que há uma cronologia de todo o movimento marginal proposta por Elizama Almeida, cujo primeiro marco temporal é 1957, com a seguinte legenda:

> Carlos Felipe Saldanha publica seu primeiro livro, *Cadeira de bronze*, em edição mimeografada. Suas outras publicações seguiriam a mesma linha da primeira, uma espécie de gibi, mesclando poesia e desenhos. (In: FERRAZ, 2013, p. 104)

É bom registrar que desde 1953 o poeta já construía livretos[276], geralmente com apenas um poema, que enviava por correio a amigos, mas em *Cadeira de Bronze* faz, pela primeira vez, um projeto maior. No mesmo catálogo acima mencionado, há a transcrição de uma roda de conversa com Eucanaã Ferraz, Chacal, Charles, Francisco Alvim e Heloísa Buarque de Hollanda. Logo no começo, a partir de uma pergunta de Ferraz acerca do início da geração, Chacal afirma: “O Zuca, por exemplo, já publicava em mimeógrafo havia muitos anos. Mas, aqui, de certa

[275] O próprio Sardan (2013) admite isso, em entrevista: “Eles me adotaram e fiquei sendo também um marginal, mas a poesia deles era, geralmente, algo pessoal, com muitos sentimentos, influenciada pelo romantismo. Na minha poesia é o contrário, não existe o eu. É o poeta olhando o mundo, enquanto dez mil personagens vão aparecendo e dialogando”.

276 Afirma Zuca, ao dar uma entrevista por e-mail a Marcelo Pen, em sua ortografia peculiar: “Comecei por volta de 1953, com um mimeógrafo a álcool que tirava copias roxas... de dez a quinze exemplares [...] Décadas depois surgiu o xerox, que foi pra mim uma abenzzoada panacéia. Sempre impliquei com a empolazzão de peru-de-roda, na poesia e na vida, mas sobretudo em mim mesmo, que minhas Gralhas vão incansavelmente flagrando ao longo da minha vida” (SARDAN, 2005)

ISBN 978-85-64124-60-8

forma, começou com o *Muito prazer, Ricardo* e o *Travessa Bertalha 11*, em 1971" (*idem*, p. 151). Os livros citados, respectivamente, de Chacal e Charles, considerados um marco para essa produção dos anos 70, distam quase duas décadas das primeiras aventuras de Sardan, o que evidencia o seu caráter inovador. Entretanto, aparentemente suas encadernações não eram conhecidas por todos os principais expoentes da poesia à época. No mesmo debate no IMS, Chacal comenta a ausência de Zuca na coleção Frenesi, liderada por Cacaso, que em 1974 publicou cinco livros: além do próprio Cacaso, Francisco Alvim, Roberto Schwarz, João Carlos Pádua e Geraldo Eduardo Carneiro, ao que se segue a interessante resposta de Chico Alvim:

> O Zuca é minha culpa. O Zuca é amigo meu da vida inteira, eu sabia perfeitamente quem era, mas eu estava muito inseguro, estava chegando, tinha trazido um livro do Roberto, não conhecia o Cacaso, não sabia como estavam as coisas, então achei que não era o momento. Aí eu fui apresentando aos pouquinhos o Zuca. E o Cacaso... Isso é um dos maiores arrenpendimentos que eu tenho pela vida afora, porque o Cacaso caiu de paixão pelo Zuca, mas já tinha corrido a Frenesi, então ele esperou a Vida de Artista, aí o Zuca entra, depois entra na Capricho, entrou em todas. (*idem*, p. 158-9)

Assim, embora Sardan tenha sido o primeiro poeta brasileiro que se sabe a ter explorado os recursos artesanais, afirmar que há uma influência direta dele em relação àqueles autores vinte anos mais jovens é arriscado, pela falta de divulgação de seus escritos. Pode-se dizer, porém, que ele intuiu as possibilidades da marginalidade editorial, e por conta disso, foi tão bem aceito naquele grupo de escritores, mesmo com uma poética de características tão dissonantes.

Nas décadas seguintes, sua reverbaração entre seus pares fica clara, por exemplo, no empréstimo que Carlito Azevedo faz do nome "Ás de Colete" ao assim nomear uma importante coleção de livros de poesia elaborados pelas editoras Cosac & Naify e 7 Letras277. O mesmo Carlito lançaria, nas vinte edições de sua prestigiada revista Inimigo Rumor, ao todo, vinte poemas de Zuca, além de uma entrevista, sendo um dos mais frequentes autores na publicação. Há ainda a menção que Ricardo Domeneck lhe faz, juntamente com Sebastião Nunes e outros, como um dos poucos poetas brasileiros contemporâneos a conjugar veios líricos e satíricos a partir de uma concomitante consciência do signo linguístico e exploração da oralidade, dialogando assim com uma linhagem universal de escritores como Lewis Carroll e Edward Lear.

Outra importante poeta a "homenagear" Sardan é Marília Garcia, que em Um teste de resistores lhe dedica todo um poema, cujo nome é justamente uma onomatopeia que Zuca usa amiude em Ximerix: "ztaratztaratztaratztaratztaratztaratztaratztaratz". Escrito a partir do convite que a autora recebe para participar da exposição no Instituto Moreira Salles já citada, o texto brinca com as críticas sofridas pela geração de 70 ao ter, a partir dos anos 80, sido reeditada por meio das grandes editoras, inclusive citando a coleção "Ás de Colete": "aliás a coleção é batizada com o título de um livro/ do zuca sardan reforçando os argumentos dessa crítica", citando, em seguida, a reunião da obra de Paulo Leminski, Toda Poesia, sucesso editorial no mesmo ano: "pensei também no leminski/ alvo mais recente/ no caso dele o ataque tem sido mais pesado/ talvez pelos 80 mil vendidos" (GARCIA, 2016, p. 72). Além do anacronismo dos ataques à suposta "cooptação" dos ditos "marginais", a poeta fala da leitura que fará na noite de abertura do evento, justamente trechos de Ximerix:

> [...]
> queria trazer o zuca para perto lendo um texto de agora

277 CF. REZENDE, 2002.

ISBN 978-85-64124-60-8

> que incorporava a margem do texto ao texto
> transformando essa margem
> **ztaratztaratztaratztaratztaratztaratztaratztaratz** era possível amar
> os marginais lendo um livro com tiragem comercial
> feito por uma editora de circulação
> e que deste modo faria o zuca ser lido hoje
> fazia o zuca existir entre gente que nunca tinha lido o zuca
> [...]
> (*idem*, p. 76)

Percebe-se, além da percepção de que Zuca era pouco divulgado, uma associação imediata entre o seu nome e os escritores da geração dos 70, fato inconteste na recepção do autor. Além disso, o fato de ele ser publicado por editoras, algo realmente recente se pensarmos no todo de sua trajetória: apenas na década de 90 é que sua obra teria essa "institucionalização", por meio da Editora da Unicamp, que lançou *Ossos do Coração* em 1993 e reeditou *Ás de Colete* em 1994, com prefácio inédito de Alcides Villaça. Depois disso, Sardan ainda estrearia obras por grandes editoras: *Babylon: mistérios de Ishtar*, em 2004, pela Companhia das Letras, e *Ximerix*, em 2013, pela Cosac Naify, além de *Vinhetas*, que assina com Alice Sant´Anna, pela Luna Parque, de 2018.

Portanto, sua obra tem tido, especialmente nas três últimas décadas, uma movimentação editorial e uma repercussão entre outros poetas que não parece ser compatível com os poucos trabalhos críticos que tem recebido. Autores também comumente associados à geração marginal, como Nicolas Behr e Chacal, possuem fortuna crítica mais densa, de forma que a questão não parece ser temporal ou discriminatória com aquelas manifestações dos anos 70. Poetas que também exploram o humor, como Sebastião Nunes e Glauco Mattoso, possuem diversos estudos e teses. Parece haver outro obstáculo, desse modo, ao aprofundamento da obra aqui em tela.

Talvez pensar as linhas estéticas prevalentes na poesia brasileira das últimas décadas ajude a compreender o estranhamento causado por seu estilo. O fato é que, desde o Modernismo, há uma clara valorização de uma escrita que tanto "matasse a eloquência" como que mantivesse, na fala cotidiana, o seu principal substrato. Isso se evidencia, por exemplo, no silenciamento que poetas como Rilke, Fernando Pessoa ou T.S. Eliot sofreriam até a sua retomada pela geração de 45, ou mesmo pelo escanteamento que as obras de autores brasileiros como Mário Faustino e Lêdo Ivo sofreriam pela elevação do tom que marca seus textos. Já na segunda metade do século XX, especialmente a partir da década de 60, uma dupla recuperação da poesia de Oswald de Andrade definiria a régua formal da época: enquanto escritores de cunho construtivista e autorreferente sorveriam a "estética redutora" de Oswald, nas palavras de Haroldo de Campos (1974, p. 18) – ou seja, sua concisão refletida, em uma sintaxe que "nasce não do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas" (*idem*, p. 22) –, os poetas ditos marginais aproveitariam, do autor de *Pau-Brasil*, o seu despojamento humorístico, transvestido, nos mais jovens, em um desbunde anárquico. Silviano Santiago foi um dos primeiros a captar esse aparentemente contraditório resgate da obra oswaldiana:

> Enquanto os concretos punham todo o peso numa certa máquina do poema em Oswald de Andrade, num poema que deixava de ser mais e mais um produto fabricado pelo homem para ser quase que um produto cibernético, os poetas da geração mimeógrafo, creio, em vez de ver Oswald de Andrade como aquele autor que faz versos quase que com a perfeição de uma máquina [...]. Os marginais retomam de Oswald de Andrade o coloquialismo, a grande

ISBN 978-85-64124-60-8

> liberdade na construção do verso, do poema, e retomam dele, também, a ideia de que você não precisa necessariamente, para fazer um grande poema, fazer um poema longo. (SANTIAGO, 1989, p. 120)

Se pensarmos em um autor como Francisco Alvim, também geralmente associado à geração marginal e a características poéticas cômicas, e levarmos em conta que sua obra possui larga fortuna crítica, poderíamos chegar a um impasse. Afinal, o que o diferiria de Zuca? A definição de Antonio Miranda pode ser uma pista: "Francisco Alvim é mais oswaldiano do que o próprio Oswald de Andrade. Coloquial, radical, desconcertante... Humor e nonsense" (MIRANDA, 2009). Ora, a inserção do autor de *Elefante* na confecção de uma linguagem oralizada, que remeta ao cotidiano, faz com que ele pertença à lógica estruturante do cânone poético brasileiro das últimas décadas, derivado basicamente da poesia concreta e da poesia marginal, ainda que estilos pessoais sejam tão diversos e heterogêneos. Os fragmentos de Alvim remontam a uma tradição de poesia dessacralizadora que tem, em sua força conceitual e anedótica, um claro viés político, que está presente, de forma diferente, também em autores como José Paulo Paes e Cacaso. Embora distantes do "poema-piada" original, mantém com este um óbvio parentesco, e, por isso, apresentam-se "palatáveis" para a crítica como um todo, dentro da lógica prevalente do "baixo tom" e da concisão de que temos aqui falado. Paulo Franchetti, por exemplo, ataca de forma contundente tal cultura crítica, citando Mario de Andrade e acusando uma suposta "inteligência incapaz e fatigada" a mover esses "cocteils" – já identificada nos anos 30 pelo autor de *Macunaíma* – que ratificam, ainda segundo Franchetti, uma perspectiva cultural hegemônica nascida no Modernismo paulista e reforçada pelo trabalho acadêmico da Universidade de São Paulo, e que se baseiam em três pilares fundamentais (que, para o crítico, estão profundamente abalados): a "afirmação do internacionalismo progressista" da geração de 22; "a crença na ilustração cultural como forma de superação do atraso brasileiro"; e, finalmente, a "oposição entre 'esteticismo' e 'participação'".

Não se coaduna, aqui, com as fortes críticas de Franchetti, primeiramente porque o autor parece carregar na tinta ao agrupar os nacos discursivos de Alvim, os chistes de José Paulo Paes e as piadas oswaldianas, para ficarmos apenas em três exemplos, desconsiderando as profundas diferenças estruturais e variações políticas que brotam de tais manifestações. Além disso, parece haver um curto-circuito na lógica da crítica à Universidade de São Paulo a partir de uma frase de Mario de Andrade, já que, como bem salienta Luis Augusto Fischer (2009), foi a partir da ideia nacionalista deste – em detrimento de outras visões possíveis – que Antonio Candido constrói aquela que seria a narrativa prevalente do modernismo brasileiro. Além disso, as retomadas de Oswald de Andrade, tanto pelos concretos (de cujo contato, por exemplo, surge José Paulo Paes) como pelos marginais (como Cacaso) nada têm a ver com a universidade em questão. Pelo contrário, ambas sofreram, em momentos diferentes, certa rejeição da USP. Desse modo, a excessiva generalização parece enfraquecer os argumentos do acadêmico da UNICAMP, embora ele toque em pontos importantes, como essa óbvia prevalência, no país, de um tipo de poesia que mantenha diálogo ininterrupto com os modernos e que exija o que o crítico bem define como "cumplicidade de expectativas literárias" (*idem*). É nesse sentido que podemos compreender como uma obra como a de Francisco Alvim concilie os anseios de recepção, e como os poemas de Zuca Sardan ensejem um estranhamento.

Falar em um "silenciamento" do poeta aqui em tela talvez seja um termo inadequado, pois sugeriria um abafamento intencional, o que não parece ser o caso. O que parece haver é uma dificuldade de acesso, pela peculiaridade estética que foge às expectativas da crítica e ao caldo cultural em que se está inserido. Assim, Zuca parece ter se tornado um "poeta de nicho", fenômeno que se repete, por exemplo, em Dora Ferreira da Silva e sua recorrente busca pelo sagrado, ou Manoel de Barros e seu regionalismo impresso a partir do contato com a natureza. Embora ambos sejam muito mais repercutidos e estudados que Zuca, todos eles acabaram

ISBN 978-85-64124-60-8

encaixotados em um rótulo que os transforma em *outsiders* algo deslocados da historiografia literária recente no Brasil.

São basicamente três os textos críticos de mais fôlego sobre Sardan: a dissertação de Deise Bazanella, o já citado prefácio de Alcides Villaça (ambos falando sobre *Ás de Colete*) e um texto de Flora Sussekind sobre *Ximerix*. No primeiro, de 2011, a crítica busca uma aproximação do livro de 1979 com teorias de "antipoesia", especialmente as de Michel Hamburger, e afirma que o humor, em Sardan, configura-se como "postura antipoética" (BAZANELLA, 2011, p. 80), corroendo hierarquias culturais e suscitando efeitos de estranhamento ao receptor. Parece curioso que a obra de Zuca pareça não ser "poética" mesmo lançando mão de recursos como imagens, paródias, contraste de tons e arcaísmos. "Antilírica" talvez fosse uma definição mais palatável, embora ainda discutível. O "estranhamento" a que Bazanella alude parece ser não um dado de recusa ao poético, como ela entende, mas uma quebra daquela "cumplicidade de expectativas" de que fala Franchetti, ou seja, o autor estudado destoa dos procedimentos mais usuais tanto da tradição literária recente como dos escritores a ele contemporâneos. Outro tema trazido na dissertação é a tentativa do poeta de "atrair leitores não-especializados, isto é, indivíduos não necessariamente talhados nos códigos da decifração lírica" (*idem*, p. 85), embora, ainda segundo a crítica, isso seja dificultado pela ampla rede intertextual convocada pelos versos de Zuca. Aqui, mais uma vez, a conclusão da pesquisadora parece ser um sintoma do que se tem tentado mostrar: a obra como que exige um outro leitor, mas não um outro público: ela demanda uma postura crítica desautomatizada, que reconheça seus procedimentos raros na tradição brasileira.

É o que de fato acontece nos outros dois textos citados. Alcides Villaça afasta o autor de seus coetâneos e o aproxima a um insólito grupo de referências:

> A provocação, como se vê, é divertida e sofisticada, e parece ter lastro num deboche brasileiro com acesso a Rabelais, Swift, Maquiavel, Machado de Assis e Oswald de Andrade, e que não deixa de se deliciar com antigos almanaques, cartuns e seções do *Reader´s Digest* (VILLAÇA, 1994, p. VI)

É no contraste absoluto de formas, que fundem uma retórica elevada com um prosaísmo bruto, a história oficializada com parábolas nonsense, que brota o sentido de desvario nas palavras de Sardan. Porém, como adverte o crítico: "Loucura aparente, aliás: esta poesia se expande en toute lucidité" (idem, p. V), vingança do homem sensato diante da matéria absurda do real, desvirtuando-a naquilo que ela mais tenta manter: a coerência e a lógica. Assim, sua poética finca o pé em um "meio-termo cediço" entre "o humour, caminho da melancolia" e a "gratuidade do piadismo avulso" (idem, p. VII).

Mesmo resenhando um livro lançado 34 anos depois de Ás de Colete, Flora Sussekind usa metáfora semelhante à "loucura", de Villaça, ao chamar Sardan de "poeta delirante", em texto na Folha de São Paulo quando do lançamento de Ximerix, feito na FLIP de 2013. Esse talvez tenha sido o ano de maior repercussão de sua obra, compondo mesa no evento com Nicolas Behr e Francisco Alvim, além da já citada exposição no IMS. O poeta, ainda, deu algumas entrevistas sobre o livro, que foi notícia em diferentes veículos de mídia, ainda que em reportagens mais genéricas.

Na Folha de São Paulo, porém, Flora aprofunda a análise e aponta o "irônico não lugar" que o poeta se coloca desde os anos 50, com seu "potencial anárquico" e "grau de vitalidade" que são "quase impensáveis em certos circuitos culturais" (SüSSEKIND, 2013). A ironia da crítica reforça esse não pertencimento de Sardan à estética de sua geração. Depois, ressalta a estruturação que existe por trás da aparente colagem aleatória, especialmente com o uso de

ISBN 978-85-64124-60-8

vozes poéticas, personagens que garantem o ataque verbal a alvos específicos, especialmente lugares-comuns. Em entrevista na mesma época, aliás, Zuca fala sobre os entes que habitam seus textos: “Esses seres simplesmente aparecem. Eles existem em mim, são sentimentos, tendências minhas que assumem figuras de personagens. Eles vêm, fazem suas confusões, mas sou eu quem monto o espetáculo” (SARDAN, 2013).

No livro em questão, figuras como o Conde Lotrax, os cataplasmas scaravelhos e os morcegos sparadrapos são procedimentos que adicionam o elemento do fantástico à narrativa poética, aumentando a multiplicidade semântica que emerge desses escritos. Diante dessa estética tão peculiar é que se acredita que a obra de Zuca seja pouco repercutida pela falta de uma aparelhagem teórica e de um hábito da crítica especializada em lidar com textos poéticos humorísticos desse tipo, o que significa que há um vasto trabalho a ser feito na análise dessa insólita obra.

REFERÊNCIAS

BAZANELLA, Deise. **A poesia sem estrela de Zuca Sardan: uma leitura de Ás de Colete**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria.

CAMPOS, Haroldo de. **Uma poética da radicalidade**. In: ANDRADE, Oswald de. Obras completas - VII. 4.ed., p. 09 – 59, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Poesia marginal: palavra e livro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

FISCHER, Luís Augusto. **Formação hoje: uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor**. Literatura e Sociedade, v. 1, n. 11, São Paulo/USP, p. 164-184, 2009.

FRANCHETTI, Paulo. **O "poema-cocteil" a inteligência fatigada**. Germina: revista de literatura & arte. Disponível em <https://goo.gl/BR7L4k>, 2007, acesso em 24 de julho de 2018.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. 2.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **26 poetas hoje**. 6.ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque et al. **Poesia hoje.** José, n. 2, 1976.

MIRANDA, Antonio. **Francisco Alvim**. Disponível em <https://goo.gl/j3DmnK>, 2009, acesso em 24 de julho de 2018.

REZENDE, MArcelo. **"Ás de Colete resgata poetas inédito e ausentes"**. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 de outubro de 2002, disponível em <https://goo.gl/mYqjWY>, acesso em 13 de julho de 2018.

SANTIAGO, Silviano (1989). **A permanência do discurso da tradição no modernismo**. In: _____. Nas malhas da letra: ensaios. São Paulo, p. 94 – 123.

SARDAN, Zuca. **Mistérios de Zuca Sardan**. [08 de junho de 2013]. Blog "Prosa", O Globo. Entrevista concedida a Pedro Sprejer. Disponível em <https://goo.gl/j677Ci>, acesso em 17 de julho de 2018.

_____. **Teatro Morpheo apresenta as estripulias de Zuca Sardan.** [08 de fevereiro de 2005]. São Paulo: Trópico. Entrevista concedida a Marcelo Pen. Disponível em <https://goo.gl/xcjckM>, acesso em 12 de julho de 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

SüSSEKIND, Flora. **A volta de Zuca Sardan, o poeta delirante**. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 de junho de 2013. Disponível em <https://goo.gl/wnYN29>, acesso em 13 de julho de 2018.

VILLAÇA, Alcides. **Marcas no baralho**. In: SARDAN, Zuca. Ás de Colete. 2.ed., p. V a VIII, Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

ISBN 978-85-64124-60-8

POESIA AFROBRASILEIRA FEMININA CONTEMPORÂNEA

Maristella PETTI (Università degli Studi di Perugia)
E-mail: maristella.petti@gmail.com

RIASSUNTO

Questo lavoro di ricerca vuole individuare una linea d'azione comune nella produzione poetica di scrittrici afrobrasiliane contemporanee e attualmente attive, con base nel principio di identità-ma-non-identicità. Tale movimento letterario nasce come controletteratura tra gli anni Settanta e Ottanta del XX secolo, in risposta alla secolare oppressione esercitata dal canone istituito, ovvero la letteratura europea ed eurocentrica. La poesia afrobrasiliana femminile risulta un genere tipicamente nazionale, che rientra nell'intersezione tra la letteratura afrobrasiliana e la letteratura di genere, rappresentando tra i metodi più efficaci per esprimere la resistenza socioculturale della minoranza dalla quale è prodotta.

***PAROLE CHIAVE**: POESIA, LETTERATURA AFROBRASILIANA, LETTERATURA DI GENERE, CANONE, EUROCENTRISMO.*

RESUMO

Este trabalho de pesquisa visa individuar uma linha de ação comum na produção poética de escritoras afro-brasileiras contemporâneas e atualmente ativas, com base no princípio de identidade-mas-não-identicidade. O movimento literário nasce como contraliteratura entre as décadas de 1970-1980, em resposta à opressão secular exercida pelo cânone instituído, ou seja, a literatura europeia e eurocêntrica. A poesia afro-brasileira feminina resulta num gênero literário tipicamente nacional, que se encaixa na intersecção entre a literatura afro-brasileira e a literatura de gênero, representando uma entre as formas mais eficazes de resistência sociocultural da minoria pela qual é produzida.

***PALAVRAS-CHAVE**: POESIA, LITERATURA AFRO-BRASILEIRA, LITERATURA DE GÊNERO, CÂNONE, EUROCENTRISMO.*

I

L'aggettivo "minore" attribuito alla letteratura non serve a darne giudizi peggiorativi riguardo il valore, ma fa semplicemente riferimento alla logica che considera la letteratura come un'istituzione. Tale raziocinio permette di comprendere più facilmente le cause per cui, in un dato momento storico, alcuni testi incontrano condizioni di leggibilità favorevoli mentre altri no. Non si può ignorare, infatti, che i testi letterari soffrano manipolazioni, determinate da precisi interessi, che ne determinano il successo o l'oblio:

> nossa hipótese é a de que, em determinados contextos, as obras onde emerge a Voz dos Vencidos, representando a sua visão da História, não

ISBN 978-85-64124-60-8

> interessam à literatura enquanto instituição sendo, portanto, ignoradas. (BERND, 1988: 17)

Effettivamente, esistono diverse istanze che, esercitando l'ammissione o l'esclusione di una data opera nella storia letteraria, istituzionalizzano un certo tipo di produzione letteraria rispetto a un altro. Alcune di queste istanze legittimatrici fanno sì, per esempio, che l'opera emerga dall'oscurità grazie a una pubblicità diretta o indiretta, come quella operata da editrici, librerie, giornali e riviste; altre istanze le conferiscono la notorietà, come la critica o la storiografia letteraria; altre ancora ne sanciscono la consacrazione, come nel caso di premi letterari e accademici; una volta sacralizzata, le biblioteche ne assicurano la conservazione, consegnando l'opera alla memoria futura *(*ivi: 40). Questa catena di passaggi che incanala l'iter dell'opera scritta dalla produzione alla fruizione potenzialmente eterna dimostra come il valore estetico non sia l'unica determinante della sua fortuna.

Si comprende ora più facilmente il perché della sfortuna della letteratura afrobrasiliana: in quest'ottica, non si considera più la letteratura nera brasiliana come una letteratura scadente, ma piuttosto come qualcosa che si riconosce e si dichiara come altro rispetto alla letteratura stabilita. Può essere etichettata, quindi, come una *letteratura minore* o *marginale*, così definita poiché occupa uno spazio esiguo nel panorama letterario nazionale.

Caratteristiche predominanti delle letterature minori sono: la mancanza di territorio inteso come insieme di progetti e rappresentazioni degli individui (con la conseguente urgenza di riterritorializzazione); la predominanza dell'elemento politico; l'emergenza dell'enunciazione collettiva e rivoluzionaria (ivi: 42).

Bernd nota come, ancor più che letteratura minore, sia adeguata l'esplicitazione della letteratura nera brasiliana come *controletteratura* (teorizzata da Bernard Mouralis nel 1975), ovvero una contestazione sistematica dei valori rappresentati dalla cultura dominante, mossa all'interno stesso del campo letterario istituito; la controletteratura, in quanto contraddizione della retorica della letteratura istituzionalizzata, apre una breccia su temi e forme oscurati, permettendo allo stesso tempo il riscatto dell'immagine reale dell'uomo e l'emergenza di un discorso di resistenza all'oppressione.

Ricapitolando, l'occupazione degli spazi di luce e ombra non è vincolata esclusivamente dal valore estetico della produzione letteraria, ma soprattutto dalle contingenze storiche, cioè dalla capacità che possiede la società, in un determinato momento, di mettersi faccia a faccia con la propria realtà. Nello specifico della società brasiliana, è a partire dal XX secolo, e soprattutto dopo la fine del regime militare, che dimostra di essere pronta ad affrontare e riconoscere la propria identità e a sanare le contraddizioni generate dall'imposizione di istituzioni estranee. All'interno dell'ambito letterario, lo scrittore nero ricopre quasi un ruolo di leader ideologico capace di dirompere nell'intero panorama culturale. Infatti, mentre vige il mito della democrazia razziale, la letteratura occulta la voce del nero tanto come personaggio quanto come autore, svelandoci la verità sul preconcetto etnico nella società brasiliana.

II

La mutazione storica che ci accingiamo a conoscere riguarda livelli molteplici: a evolvere fino a portare all'affermazione della letteratura nera è il nero in quanto autore, personaggio e lettore. Vedremo, infatti, come l'interazione dinamica di quelli che Eduardo de Assis Duarte (2011) identifica come i cinque grandi fattori della letteratura afrobrasiliana, ovvero **tematica**, **paternità**, **punto di vista**, **linguaggio** e **pubblico**, è l'unica che può constatare l'esistenza di questa specifica letteratura, che si consacra a partire dagli anni Settanta. Fino ad allora, tutti questi fattori si manifesteranno sporadicamente, e perlopiù slegati l'uno dall'altro: la mancanza

ISBN 978-85-64124-60-8

di coesione dipende dall'imposizione delle regole della letteratura dominante, che relega i generi minori allo statuto di scadenti e indegni. Così, ripercorrendo i progressi di questa espressione artistica, assisteremo a una continua tensione di alcuni autori neri verso la definizione di un'identità che tuttavia non si risolverà finché i tempi non saranno maturi. Concettualmente, la storiografia della letteratura afrobrasiliana si può suddividere in tre sezioni (PETTI, 2018):

- rinnegazione (XVIII secolo e *Romantismo*);
- ricerca di identità (Modernismo);
- affermazione (anni Settanta del XX secolo).

Per quanto riguarda la fase iniziale della rinnegazione, questa si estende da Henrique Dias, primo afrobrasiliano autore di un documento scritto attestato (una lettera di denuncia indirizzata a El Rey de Portugal), fino ai primi decenni del Novecento. Le attestazioni di produzione letteraria di questo momento sono fragili e diluite in un ampio lasso di tempo. Nonostante le loro produzioni abbiano poco a che vedere con quella che oggi è riconosciuta come letteratura afrobrasiliana, autori come Domingos Caldas Barbosa (1739-1800) e Manuel da Silva Alvarenga (1749-1814) provano che verso la fine del XVIII secolo l'afrodiscendente come autore può ottenere un posto nel panorama letterario brasiliano. Non c'è ancora spazio, invece, per la tematica etnica, inadeguata alla centralità poetica.

L'avvento del Romantismo, convenzionalmente arginato dagli anni 1836 e 1881, sembra portare una nuova ventata di progresso, nonostante si presenti a un'analisi postmoderna come un movimento fortemente controverso: respinge le influenze portoghesi, ma è dall'Europa che viene importato; vuole redimere l'índio, ma lo fa basandosi sulle interpretazioni di americanisti e brasilianisti europei, un punto di vista inutilmente estraneo; cerca di affermare l'unicità del popolo brasiliano, ma nel farlo tralascia completamente la componente nera. Tutti questi motivi sono alla base della crocifissione del pensiero romantico che sarà operata in ambito modernista nel secolo seguente; nonostante successivamente i progressi in questo senso sarebbero stati certamente più notevoli, è necessario riconoscere che il Romanticismo è a suo modo pioniere nel tentativo di distruggere quel ponte che obbliga i letterati brasiliani a fare un continuo riferimento a temi e forme estranei. Appartiene al contesto romantico, infatti, un primato ascrivibile all'etnia afrobrasiliana: l'insegnante Maria Firmina dos Reis (1825-1917), figlia di madre nera e padre "ignoto", scrive nel 1859 Ursula, primo romanzo abolizionista, di paternità nera e femminile, incentrato tra l'altro su una protagonista femminile. In quanto autrice di una simile primazia, Maria Firmina è assolutamente rivoluzionaria, ma rimane nei limiti culturali della sua era: la protagonista del suo romanzo è la fragile eroina dalla pelle candida imposta dal Romanticismo europeo; ci sono comunque personaggi neri, anche abbastanza rotondi, ma questi ricoprono esclusivamente ruoli sociali e narrativi secondari (Santos, 2016: 184-190). Inoltre, rientrano in questa epoca autori come Luís Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882), Antônio Cândido Gonçalves Crespo (1846-1883) e lo stesso Joaquim Machado de Assis (1839-1908), accusato da studiosi come Camargo di non essersi mai convertito a temi neri. Come lui, effettivamente, vi sono diversi nomi di autori afrobrasiliani che raggiungono la fama non trattando la tematica nera, o trattandola per mezzo di stereotipi. Il XIX secolo, infatti, rappresenta l'affermazione letteraria del nero oggetto, ovvero della presenza di personaggi neri, perlopiù secondari, specialmente in racconti e romanzi. Il trattamento dell'afrobrasiliano come oggetto nei componimenti in prosa non configura, tuttavia, una letteratura nera, tutt'altro. Infatti, la narrativa fittiva presenta la tendenza a riportare una pseudo-realtà, un mondo verosimile e plausibile; per questo, così come avviene nella società brasiliana dell'Ottocento,

ISBN 978-85-64124-60-8

anche nei romanzi sono presenti individui afrobrasiliani, e questi sono relegati a ruoli marginali, come lo schiavo mansueto, quello invece demoniaco, il nero vittima, il nero pervertito e l'oggetto sessuale, tanto maschile quanto femminile (Proença Filho, 2004). L'uso di simili stereotipi sembra rafforzare la visione pregiudiziale sul nero, e non certo rafforzarne la dignità umana ed etnica. Visto e descritto da un punto di vista estraneo alla causa afrobrasiliana, il nero imprigionato nei cliché rimane un oggetto letterario.

A partire dalla valorizzazione etnica esercitata dal Modernismo, considerato ampiamente tra il 1922 e il 1975, si abbandona finalmente la rinnegazione e si abbraccia quel lento processo che sarà la ricerca di un'identità. Questo principio di valorizzazione della propria reale identità stimola la più ampia accettazione di nuove tematiche (non più solo quelle consacrate dalla tradizione), ma anche di nuove forme che, unendo ritmi ed espressioni effettivamente usati in Brasile, diano vita a una lingua finalmente distanziata dal modello lusofono. Tutto ciò sembra un presupposto più che valido alla fioritura di una letteratura nuova, che possa finalmente permettere all'intellettuale nero di cantarsi nero. A partire da questo decennio e durante tutto il XX secolo, con simili presupposti, la coscienza nera ha modo di schiudersi e di ispirare una nuova letteratura, sebbene questa non rispetti necessariamente i canoni istituiti:

> […] o interesse crescente pelo homem comum, pelos problemas sociais e um afã de redescobrir o Brasil com todas as suas caraterísticas de uma sociedade mestiça, que teve origem no Modernismo, permitiu uma abertura maior para a afirmação de setores marginais, dentre os quais se colocava a poesia negra. […] O Modernismo trouxe uma maior liberdade para o autor. Isto […] acrescenta novas chances à introdução da temática negra, cuja lógica, porque de outra cultura, pode não estar de acordo com os padrões habituais. (DAMASCENO, 1988: 55)

Al contesto modernista appartengono nomi di autori neri riconosciuti come tali anche dalle generazioni successive: Solano Trindade (1908-1974), Oswaldo de Camargo (1936), Eduardo de Oliveira (1926-2012), nonché Carolina Maria de Jesus (1914-1977), precorritrice delle moderne scrittrici nere. Le ragioni della sua estromissione dal mondo erudito sono dovute alla sua bassa estrazione sociale: frutto di un tradimento, cresce con i genitori analfabeti, ma riesce ad accedere agli studi, anche se per poco tempo, grazie all'intercessione economica della moglie di un *fazendeiro*. A scuola ha modo di apprendere a leggere, a scrivere e ad amare la letteratura, sebbene sia costretta a mettere presto da parte qualsiasi aspirazione: mortale la madre, si trasferisce da Minas Gerais a São Paulo capitale, dove finisce in una favela. Prende così a raccontare il quotidiano sociale e politico della comunità in un diario che, scoperto dal giornalista Audálio Dantas, viene pubblicato nel 1960 col nome di *Quarto de Despejo*. La pubblicazione le permette il trasferimento insieme ai suoi tre figli, che fino ad allora aveva mantenuto collettando carta.

A partire poi dalla seconda metà del Novecento, complice la diffusione di movimenti ispirati alla *negritude*, la letteratura nera comincia a definirsi anche in Brasile. La ricerca d'identità, non ancora conseguita durante il Modernismo nonostante la tensione continua verso il bisogno di caratterizzazione, viene raggiunta con l'adozione di tale concetto mondialmente diffuso: è il sentimento di *negritude* quanto manca a battezzare la razionalizzazione del problema quotidiano di essere nero e a liberarlo dalla paura e dalla vergogna di proclamare la sua condizione etnica (CAMARGO, 1987: 98).

Tutti gli autori nati a partire dalla metà del secolo scorso sono così consapevoli di appartenere a un'identità tracciabile, che li accomuna in un'unica realtà. La *negritude*, tuttavia,

ISBN 978-85-64124-60-8

è un concetto di risonanza globale che va rielaborato e particolarizzato nel contesto brasiliano. Soltanto negli anni Settanta avviene un ulteriore passo in avanti in direzione dell'*afro-brasilitude* (ivi: 99).

Complice dell'affermazione della letteratura afrobrasiliana è senz'altro la rinascita generale della poesia brasiliana che avviene nel decennio dei Settanta: i parametri culturali del periodo originano avvenimenti politico-culturali che vengono immancabilmente riflessi dalla cultura. Si struttura così il movimento tropicalista che, recuperando le dinamiche antropofagiche del Modernismo, favorisce l'ingestione di culture aliene alla ricerca di una nuova sintesi brasiliana (NETO, 2009: 9).

Un clima tutto nuovo permette la prolificazione in Brasile di organizzazioni nere che servono da centro di agglutinazione per quegli individui che si sentono socialmente affini contro un ambiente che li inferiorizza. Le organizzazioni hanno mutue finalità sociali e culturali: si esprimono culturalmente per avere un riscontro nel sociale, e si espongono socialmente per rivendicare la propria cultura. Sono gli incentivi e i finanziamenti concessi in campo educazionale dalle organizzazioni di afrodiscendenti che permettono la nascita di una generazione intellettuale che cambi le sorti della letteratura afrobrasiliana, rendendola a sua volta mezzo di resistenza culturale. Infatti, quelle che sono le manifestazioni culturali organizzate dai gruppi neri passano presto ad assumere le fazioni di vero e proprio movimento letterario (ALVES, 2010: 7), tanto da costituirne presto la corrispondenza quasi univoca: la scrittura diventa una delle maggiori armi d'espressione dell'intellettuale afrobrasiliano che, silenziato per secoli, può ora far valere il suo genio e la sua identità in tesi, saggi e libri accademici, ma anche in poesie e monografie di espressione artistica. Il nero ora scrive di sé stesso, delle sue tradizioni, del suo ruolo nella nazione; esprimere la sua identità attraverso le lettere ha un risvolto sociale, poiché è volto a compiere una resistenza politica che permetta di riabilitarne la figura.

In un simile ambiente, nel 1978 viene pubblicato, in formato tascabile, il primo volume dei *Cadernos Negros*, contenente i versi di poeti neri, anche editori, che pubblicano e distribuiscono il tomo a proprie spese. Nella prefazione, che funge quasi da manifesto, si legge:

> Estamos no limiar de um novo tempo. Tempo de África, vida nova, mais justa e mais livre e, inspirados por ela, renascemos arrancando as máscaras brancas, pondo fim à imitação. Descobrimos a lavagem cerebral que nos poluía e estamos assumindo a nossa negrura bela e forte. Estamos limpando nosso espírito das ideias que nos enfraquecem e que só servem aos que querem nos dominar e explorar. [...] Aqui se trata da legítima defesa dos valores do povo negro, para levar adiante as sementes da verdadeira democracia racial. (QUILOMBHOJE, 1978: 2-3)

Tali termini, impiegati dagli otto scrittori che si firmano all'unanimità Quilombhoje, non contengono più i toni sommessi e rammaricati dei primi autori neri, ma dimostrano anzi una notevole grinta, incoraggiata dagli avvenimenti mondiali e nazionali che si susseguono in quegli anni.

Le produzioni scritte di autori neri assumono un carattere collettivo, il che permette che gli scrittori non rimangano più isolati. È per questo che, in un certo senso, si può sancire con la prima edizione dei Cadernos Negros la nascita della letteratura nera. Il carattere collettivo della produzione afrobrasiliana permette, tra l'altro, la maggior risonanza di tale genere, che fino ad allora non era stato neanche considerato come tale per l'eccessiva frammentazione delle sue opere. A riprova del fatto che l'unione è fondamentale per la resistenza, si organizzano tre specifici Encontros de Escritores Poetas e Ficcionistas Negros Brasileiros, realizzati in tre anni a partire dal 1985 (a São Paulo, Rio de Janeiro e Petrópolis) con la volontà di condividere opinioni

ISBN 978-85-64124-60-8

ed esperienze per fissare lo statuto della letteratura afrobrasiliana e divulgarla. Quando gli scrittori si riconoscono esponenti di un tipo nuovo di letteratura, questa irrompe nello scenario letterario brasiliano:

> Aos poucos, a literatura nacional se vê obrigada a abrir um espaço de inserção e de discussão do produto desta manifestação literária, fruto de anos de persistência, lutando entre a visibilidade e o menosprezo dos cânones da literatura. (ALVES, 2010: 56)

Questo passaggio, che comprende l'analisi, la critica e il riconoscimento di attenzioni accademiche a una data manifestazione artistica, può essere etichettato come consacrazione letteraria. I tempi sono finalmente maturi: si compie così l'esplicitazione della letteratura nera o afrobrasiliana, costituita da testi che presentano temi, autori, una lingua ma, soprattutto, un punto di vista culturalmente identificato con l'afrodiscendenza brasiliana; tale letteratura va oltre la comunicazione artistica, poiché si conferma come una pratica esistenziale fondamentale per i suoi autori.

La letteratura afrobrasiliana costituisce una grande cornice che racchiude tutte le espressioni di emozioni e percezioni personali degli autori che la producono; ciò non significa che l'individualità degli scrittori neri sia nulla, ma piuttosto che esistono dei temi costanti che fanno da sfondo a queste espressioni, motivando sensazioni specifiche dell'afrodiscendenza: come affermato dal poeta Cuti *«Só a um negro é dado sentir e entender o que é ser um negro»* (apud ALVES, 2010: 43).

III

Al di là di Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus, nessun'altra donna è stata annoverata nella veloce carrellata delle fasi che hanno portato alla nascita della letteratura afrobrasiliana. Questo deriva dal riflesso di presupposti sociali all'interno delle dinamiche culturali e letterarie. Le donne afrobrasiliane, e quindi le scrittrici nere, sono vittime di un doppio pregiudizio che le opprime cumulativamente; discriminate innanzitutto dalla società perché nere, sono vittime del pregiudizio di genere anche all'interno della loro stessa minoranza, motivo per cui, nel contesto degli studi di femminismo intersezionale in Brasile, il sessismo viene considerato aggravante del razzismo alla brasiliana.

Riguardo la letteratura nera femminile brasiliana contemporanea, questa rappresenta un fenomeno ancor più recente della nascita della letteratura afrobrasiliana in generale (fatta risalire, ricordiamo, al 1978 con la prima edizione dei Cadernos Negros): l'emergenza di tracciare i contorni di una letteratura propria è stata percepita soltanto da una ventina d'anni, il che implica che si trovi oggi nel pieno della sua attività, così come le sue rappresentanti, ad oggi tutte in vita e in attività.

Tutto ha inizio nel 1986: durante il sentito II Encontro de Escritores Poetas e Ficcionistas Negros Brasileiros, a Rio de Janeiro, uno dei congressisti muove la proposta di eleggere una sola scrittrice che parli a nome di tutte, per risparmiare tempo come se una sola donna potesse esprimere quello che ognuna ha da dire; questo atteggiamento «veio demonstrar a concepção paternalista obscurantista que pauteia nossa sociedade» (Alves, 1995: 11-12). Si pensi a questo evento ogni volta che si fa riferimento al doppio pregiudizio subito in maniera cumulativa dalla donna nera, o al fatto che il maschilismo è lo spazio di solidarietà tra diverse etnie: all'interno

ISBN 978-85-64124-60-8

delle difficoltà cui si trovano a dover resistere gli scrittori neri in Brasile, le donne passano per lo stesso grado di difficoltà, dovendo affrontare il doppio degli ostacoli:

> A constatação desta realidade não justifica a despreocupação de encarar nossa escrita seriamente. Temos uma produção feminina negra esparsa, que passa pelas mesmas dificuldades de publicação do coletivo de escritores negros. (ivi: 12)

Per questo, la definizione della produzione letteraria delle donne afrobrasiliane come specifica femminile è necessaria, non a scopo riduttivo, ma anzi in nome del principio di identità, quell'identità silenziata innanzitutto dai bianchi, ma anche dai neri. È per questo che la loro attività è inquadrata nella consapevolezza della comune appartenenza a un genere specifico; le scrittrici nere vogliono essere riconosciute come tali, come appartenenti a una stessa linea:

> Se é como negras que nos apresentamos, esta palavra designa não a cor da pele, mas a identidade étnica. Uma identidade escamoteada pelo seu poder de reunir e transformar uma chamada minoria em maioria. (ESTANISLAU, 2000: 218)

Il principio di identità, si osservi, non è da confondere con quello di identicità: formulando uno specifico movimento di letteratura nera femminile, le scrittrici non asseriscono alla proposta dello scrittore loro collega di parlare una per tutte, ma piuttosto riconoscono la loro particolarità rispetto al gruppo in cui sono inserite per discendenza etnica.

L'impellenza di un movimento specifico ha una gestazione di diversi anni: soltanto nel 1995 Miriam Alves riesce a pubblicare un'antologia bilingue che raggruppa i componimenti poetici di sole donne nere brasiliane; la miscellanea sancisce l'urgenza della nascita di un movimento specifico (un'urgenza che è dimostrata dal bilinguismo del florilegio: il portoghese e l'inglese, rappresentativi della dimensione nazionale e internazionale, sono dichiarazioni implicite della necessità di risonanza del movimento). In quegli anni infatti, mentre «negros escrevendo não é novidade no panorama da literatura nacional» (Alves, 1995: 5), non si è ancora affermata la scrittura nera femminile, il che rappresenta un'impellenza considerato che, in realtà, la percentuale di autori neri dei due sessi sin dalla pubblicazione dei primi Cadernos Negros quasi si equivale. Quello che manca è lo studio della specificità dell'atto e dei frutti di una nera che scrive:

> A já sabida e decantada diferença de oportunidades entre os sexos talvez seja em parte responsável pela falta de constância e persistência desta escrita salvo exceções, se comparada com os colegas escritores. A referida especificidade é algo a ser estudado, visto que, até agora, não se teve a preocupação em agrupar a produção feminina para perceber o que estas vozes estão dizendo. (ivi: 9)

L'apposizione di etichette potrebbe apparentemente limitare il valore di una certa scrittura, inscatolando la libertà dell'espressione artistica; eppure, in questo caso si rivela necessario identificare questa scrittura come femminile, per registrare una condizione storica e di vita che è peculiare. L'emblema della prerogativa dell'esistenza della scrittrice afrobrasiliana, compressa dal maschilismo anche all'interno della sua stessa minoranza etnica, è rintracciabile in un fatto realmente accaduto.

ISBN 978-85-64124-60-8

Il fatto che le donne nere oggi non rivendichino appena la possibilità di prendere la parola, ma piuttosto quella di veder riconosciuto il valore e la dignità della loro produzione è vincolato dalla stessa forma d'espressione: la scrittura. Questa

> tornou-se ferramenta de transgressão dos espaços, dos limites, por muito tempo imposto às mulheres e, com isso, um processo gradativo de conquista de autonomia e de quebra do silenciamento, permitindo, ao mesmo tempo, o empoderamento destas, especialmente por meio da literatura. (SOUZA, 2013)

La letteratura nera femminile, quindi, rientra nel merito di una letteratura aulica, che va affrontata seriamente (Alves, 1995: 12), ovvero che non va sottovalutata solo perché relegata ai margini della letteratura istituita. Le scrittrici afrobrasiliane oggi non si limitano a far sentire la loro voce, ma contestano a un livello successivo, dimostrando che la loro erudizione, di cui spesso si dubita per il doppio pregiudizio ancestrale più volte citato, può generare una forma artistica unica, che merita uno spazio di riconoscimento nel contesto letterario nazionale (e internazionale).

Si aggiunge che l'atto di scrivere diventa immediata raffigurazione della resistenza delle donne nere qualora si prendono in analisi quelle statistiche che riportavano una popolazione nera femminile per il 50% analfabeta e per il 90% con massimo quattro anni di istruzione appena tre decenni fa. In una dimensione metaletteraria, la letteratura di autorità nera femminile diventa essa stessa campo di decostruzione di stereotipi e preconcetti (Souza, 2013), poiché non rispetta il canone dello scrittore bianco come unico possibile autore di testi scritti, siano essi critici o artistici.

Da qui si intende il valore letterario di questa letteratura: la donna nera diviene finalmente soggetto sia nella realtà, in quanto colei che compie l'azione di scrivere, sia a livello diegetico e poetico, in quanto è il fulcro del componimento narrativo o lirico. La soggettività riconquistata esprime un'affermazione identitaria che sovverte le normative iscritte da poteri imposti e distrugge così lo stereotipo dell'afrodiscendente immorale, impudica, indolente e lasciva, per secoli vista come oggetto definito dalla visione eurocentrica patriarcale che riconosceva nella donna bianca il matrimonio, nella nera il lavoro e nella mulatta lo sfogo del piacere carnale. Le proposte del soggetto femminile nero puntano alla distruzione dei modelli stabiliti, siano questi estetici, morali, sociali o letterari. La conquista di questa soggettività è resa possibile da una rivendicazione metodica volta alla riconquista di uno spazio proprio, che le viene negato sia dal maschilismo all'interno del movimento nero, sia dal razzismo all'interno del movimento femminista. È così, quindi, che la donna nera erige il suo spazio nella letteratura, e vi diventa soggetto. La scrittrice nera, in quanto soggetto scrivente, crea nella sua opera soggetti femminili (che siano personaggi narrativi o entità liriche) che sono decentralizzati rispetto ai modelli dominanti ma completamente centrali rispetto al loro proprio mondo di valori.

Proprio grazie a questa fortissima soggettività, la scrittura femminile afrodiscendente diventa rilevante per conoscere e capire la condizione della stessa donna nera (ivi). In questo caso più che mai, è valido quanto affermato per la letteratura afrobrasiliana in generale: il soggettivo ha risvolti collettivi. Infatti, la decostruzione del sistema imposto e ricostruzione di un proprio apparato di valori da parte del soggetto femminile nero è volto a stimolare la coscienza collettiva di tutte quelle donne nere che ancora si sentono brutte, inette e valide solo quando riescono a compiacere come possono l'uomo. La scrittrice mette a disposizione del suo gruppo di appartenenza il mondo di valori che essa stessa ha creato, con la prospettiva futura di ricavare lo spazio che le spetta in relazione all'intero Paese. Ecco perché la letteratura nera femminile è il frutto e la rappresentazione di una resistenza culturale, sociale e politica che ha come scopo immediato quello di destare la coscienza di dignità di tutte le afrodiscendenti

ISBN 978-85-64124-60-8

brasiliane e, in seconda istanza poiché successiva, quella di perseguire il miglioramento dell'intera società brasiliana.

IV

In questo quadro, l'importanza del genere della poesia all'interno della letteratura afrobrasiliana femminile è tale da diventarne metonimia. Questo per diversi motivi: la letteratura nera femminile rientra nell'iperonimo della letteratura nera brasiliana prima ancora che in quello della letteratura di genere. È per questo che, innanzitutto, vale la proprietà transitiva per cui, anche in tale sottogruppo femminile, la poesia è il genere che meglio rappresenta la produzione scritta del movimento nero brasiliano. C'è da ammettere che le scrittrici afrobrasiliane di questo XXI secolo non si limitano solo ed esclusivamente alla produzione in versi, ma sottoscrivono anche numerosi componimenti in prosa. Tuttavia, si continua qui a ritenere il genere poetico il più indicato a condensare i principi di resistenza culturale collettiva che le loro autrici esercitano, e questo per via della dimensione dell'io lirico: esso rappresenta la soggettività estrinsecata dalla scrittrice per comunicare alle sue simili; in altre parole, di forse maggior impatto visivo: l'io lirico rappresenta la donna che si fa soggetto all'interno dello spazio di valori che ha istituito, rappresentato a sua volta dal componimento poetico.

Tra l'altro, abbiamo definito la pubblicazione di *Enfim… nós* come il momento che sancisce la necessità di affermazione dell'unione delle scrittrici nere brasiliane sotto un vessillo comune; guarda caso, l'antologia è un insieme di poesie (molto probabilmente per una sorta di "proprietà transitiva"). Per questo, il presente articolo si fonda sulla convinzione che lo stesso movimento si sia definito dagli albori seguendo la direttrice della poesia.

Inoltre, si ritiene qui il genere poetico il più adatto, da una parte, a dimostrare il principio di identità che percorre tutte le produzioni scritte appartenenti allo stesso movimento e, dall'altra, a confutare quello di identicità. Come notato da Fusini e Gramaglia, infatti, la poesia, espressione naturale del femminismo, «fonde il momento esistenziale-affettivo-emozionale con tutte le sue sfumature» (FUSINI, GRAMAGLIA, 1974: 8), facendo sì che, pur rispondendo all'esigenza d'azione di una linea comune, ogni poetessa possa esprimere la propria soggettività, in una maniera che diventa inconfondibilmente identificabile con l'autrice. Se l'appartenenza alla comunità delle scrittrici nere brasiliane implica l'adozione di temi comunemente condivisi, la dimensione della poesia fa sì che l'unicità di ogni mano che impugna la penna sia riscontrabile nel modo che ha ognuna di esse di concepire tali temi. In questo senso, l'autrice afrodiscendente è «autrice/protagonista collettiva, ma non anonima» (ivi: 9).

In ultimo, la poesia ci permette di vedere da vicino il successo ottenuto dalle scrittrici nere nella duplice dimensione che le riguarda: quella reale e quella letteraria. Se nel censo del 1980 il 50% delle donne afrodiscendenti in Brasile era analfabeta e il 90% raggiungeva al massimo quattro anni di istruzione, l'affermazione della poesia afrobrasiliana femminile a discapito dei canoni imposti permette di individuare i frutti tangibili della resistenza socioculturale delle donne nere.

Per cercare di creare un compendio di questo genere assestante, supplendo alla scarsità di bibliografia critica al riguardo, nell'elaborato di ricerca *La resistenza nella poesia nera femminile brasiliana contemporanea* (Sensibili alle foglie, 2018) ho riportato il risultato di un'intervista sottoposta a quattro esponenti del poesia afrobrasiliana: Miriam Alves, Ana Cruz, Cristiane Sobral ed Elizandra Souza, prese ciascuna come campione della propria generazione, per stabilire una coerenza diacronica del movimento. Le risposte all'intervista permettono di tracciare un profilo strutturale di quello che è un genere letterario coeso, altisonante e degno

ISBN 978-85-64124-60-8

sebbene non riconosciuto dal canone vigente. Le domande poste in occasione della stesura della monografia riguardavano diverse vertenti della vita personale e artistica delle scrittrici. Il fuoco verrà ridotto, in quest'occasione, agli aspetti più strettamente letterari, dando per assodati i presupposti sociali.

LA DISCRIMINAZIONE NELLA COMUNITÀ LETTERARIA

Il doppio pregiudizio che tutte le autrici hanno ammesso di aver subito – e di continuare a subire – ha avuto i suoi risvolti nel mondo letterario, contesto in cui si è resa urgente una resistenza di respiro artistico e intellettuale. Ho chiesto loro, nello specifico, se la loro opera fosse mai stata discriminata nell'ambito letterario, a qualsiasi livello (cioè tra editori, scrittori e lettori).

Miriam Alves ha rievocato una certa discriminazione di genere soprattutto all'inizio del suo operato come scrittrice, nell'ambito dei *Cadernos Negros*. Le sue parole hanno delimitato il pregiudizio sessuale a *«lá no começo»*, lasciando trapelare un miglioramento temporale, come se ormai la difficoltà di essere accettata dalla comunità letteraria nera come donna che scrive fosse superata. Ciò è senz'altro vero se consideriamo la stessa Miriam Alves come l'antesignana di quello scisma che ha riconosciuto la specificità della letteratura nera femminile rispetto al macrocontesto della letteratura afrobrasiliana: possiamo così constatare, grazie a una considerazione dell'autrice, i progressi ottenuti da lei e dalle scrittrici che hanno poi aderito al suo progetto, grazie ai loro propri sforzi di resistenza letteraria. Sebbene più facilmente accettata dagli altri scrittori, però, Alves riconosce che la sua scrittura, a causa di tematiche e forme peculiari, causa ancora impatto, poiché nasce da un punto di vista di donna nera brasiliana in una società razzista, maschilista e misogina.

Per quanto riguarda la risposta data da Ana Cruz, l'autrice ha riversato in campo letterario quanto già osservato in ambito sociale nelle due precedenti domande, ovvero la prevalenza della discriminazione di razza rispetto all'imparzialità della critica artistica. Addirittura, Cruz ha diluito le esperienze vissute in prima persona neutralizzandole all'interno della cornice della letteratura afrobrasiliana generica, e affermando che quest'ultima tutta, in linea comune, soffre di un'inferiorizzazione valutativa a causa della visione eurocentrica dei canoni letterari.

Cristiane Sobral ha ricordato, nello specifico, la difficoltà di pubblicare *Não vou mais lavar os pratos*, considerato per dieci lunghi anni troppo coinvolto nella tematica nera e femminile, finché non fu pubblicato nella prima edizione in maniera indipendente. In maniera opposta rispetto al giudizio delle editrici che l'avevano rifiutato, il pubblico si dimostrò invece fondamentale nell'apprezzamento e nella divulgazione dello stesso libro, che nei primi sei mesi dalla tiratura vendette 1000 esemplari. Riguardo l'universo dei colleghi scrittori, Sobral riconosce la persistenza di un pregiudizio razziale che scredita la produzione scritta nera. Rielaborando quanto riportato dalla scrittrice, è come se la resistenza alle istituzioni imposte sia una forza che opera dal basso verso l'alto: la sensibilizzazione della massa contribuisce al rovesciamento dell'ordine statuito.

Elizandra Souza ha marcato anch'essa una differenziazione tra editori, colleghi e lettori, e nel farlo ha preso a campione l'iter della poesia *"Em legítima defesa"*. Riguardo gli editori, quasi non si può parlare di critiche, poiché la scrittrice mai ha ricevuto un invito a pubblicare in una data casa editrice, riscuotendo piuttosto numerosi rifiuti. Parlando degli altri scrittori, essi si possono inserire in quell'universo socio-lavorativo ostile rievocato anche da Sobral, poiché hanno spesso disapprovato la poesia dicendo che, con la sua pubblicazione, Souza non avrebbe mai trovato un fidanzato. In ultimo, i lettori, o meglio le lettrici, sono gli unici che hanno

ISBN 978-85-64124-60-8

incoraggiato l'autrice a pubblicare autonomamente la poesia, poiché il passaparola tra di loro ha consentito una certa popolarità dell'opera.

Le riflessioni delle poetesse sull'emarginazione della loro produzione artistica ha delineato un parallelo tra la situazione sociale e quella letteraria da loro esperita: esse sono donne e scrittrici che resistono alle forze contrarie determinate da razzismo e maschilismo. Tale resistenza è resa possibile grazie alla solidarietà ritrovata tra le donne, primo vero strappo alle regole patriarcali, che tendono a stabilire una necessità di competizione tra di esse. Questa solidarietà, strategia fondamentale di lotta, è ben rappresentata sia dalla linea comune adottata dalle scrittrici in ambito letterario (una sorta di tacita appartenenza alla stessa causa), sia dalla risonanza ottenuta da esse proprio nel pubblico femminile, così ricettivo e entusiasta da essere il primo promotore della poesia nera femminile.

LA POESIA COME MEZZO DI COMUNICAZIONE

Alla domanda "perché usare la poesia come mezzo di comunicazione?", ogni autrice ha risposto con sfumature diverse.

Miriam Alves riconosce che la poesia è insita nell'atto stesso di essere vivo, riprodotto nell'intervista con una serie di dualità le cui componenti sono in opposizione tra di loro, ma che nasce qualora viene percepita e concepita in parole.

Similmente, Ana Cruz ha risposto che la poesia nasce da un modo personale di vedere il mondo; quest'ultimo, una volta tramutato in parole, si trasforma in una forma di comunicazione che, autonomamente dalla volontà della scrittrice, riesce a coinvolgere il lettore quando si verifica l'identificazione della voce narrativa con il punto di vista del fruitore.

Cristiane Sobral ritiene che la poesia corrisponda all'azione, in quanto connubio di parole, suoni, ritmi e significati; secondo la sua opinione, la poesia offre ai lettori un'esperienza estetica dell'esperienza umana, pur trascendendo il mondo delle cose palpabili.

Elizandra Souza ha ammesso che la poesia è in assoluto il genere che meglio la rappresenta. Le poesie, praticamente già complete, giungono alla sua penna attraverso l'ispirazione, senza che essa si preoccupi di costruirle artificiosamente. La poesia è come una compagna per lei.

La varietà delle interpretazioni espresse dalle autrici rispetto alla poesia trova una certa affinità con l'ipotesi già formulata, ovvero che il concetto di identità nel quale si riconoscono non combacia con quello di identicità: ognuna, infatti, ha il suo proprio rapporto con l'esperienza poetica. Si ritiene questa varietà di esposizioni come la rappresentazione della propria espressione personale, che contribuisce ad arricchire il genere di cui si occupano, anziché indebolirlo.

LA DONNA NERA: SOGGETTO AUTOBIOGRAFICO, IO LIRICO, LETTRICE

Interrogate se la donna nera fosse, rispetto alle loro poesie, un io autobiografico, un io lirico o il pubblico lettore, tutte le scrittrici hanno risposto all'unanimità che queste tre condizioni sono presenti nella loro poetica, per citare le parole esatte di Cristiane Sobral. Al di là di questa ferma constatazione, le stesse autrici hanno aggiunto dei particolari interessanti per un'analisi più approfondita.

ISBN 978-85-64124-60-8

Miriam Alves ha specificato che nella sua poesia esiste ogni pronome personale soggetto, singolare e plurale, femminile ma anche maschile: ciò suggerisce la possibilità d'interazione da parte di una letteratura specifica con ogni contesto sociale. Nello specifico, deduciamo che la poesia nera femminile parla anche di uomini e anche a essi si rivolge, affinché la sensibilizzazione sull'importanza del rispetto della donna riesca a operare su vasta scala sociale.

Anche Ana Cruz ha approfondito la questione, passando a citare le sue fonti di ispirazione poetica: tra queste, oltre a molte scrittrici di qualunque discendenza etnica, Cruz ha annoverato Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, e le contemporanee – sebbene più anziane – Conceição Evaristo e Geni Guimarães, che potremmo tranquillamente definire sue colleghe.

Elizandra Souza ha risposto che la donna nera delle sue poesie è lei stessa, che comprende però entità plurime tra cui si ascrivono il soggetto autobiografico, l'io lirico e il pubblico. In questa prospettiva, la poesia è la mappatura dei sentimenti nei confronti di tutte queste donne nere che la compongono.

Rielaborando quindi i dati in nostro possesso, deduciamo quanto già supposto, ovvero che l'io lirico rappresenta l'estrinsecazione soggettiva della realtà effettivamente esperita dalle scrittrici in quanto donne nere e si rivolge innanzitutto ad altre donne nere, per attivare o smuovere in esse la loro personale presa di coscienza, pur senza prevedere limitazioni di target, ma riproponendosi anzi di esercitare una sensibilizzazione contagiosa che sia davvero in grado di cambiare l'intera società.

LA COSTRUZIONE IDENTITARIA

La costruzione identitaria, tanto individuale quanto collettiva, è un processo reso possibile anche grazie alla poesia, a detta delle scrittici interpellate a riguardo. Ognuna ha spiegato la propria interpretazione di tale processo.

Miriam Alves, dal canto suo, ha riconosciuto la letteratura come un mezzo con cui dall'alba dei tempi si delinea una visione del mondo che corrobora o distrugge la visione in vigore; essa ci riesce non perché sia qualcosa di magico, in grado di dettare leggi, ma semplicemente perché è un mezzo che rafforza il processo di formazione di un'identità grazie alla complementarietà tra scrittore e lettore. In quest'ottica, la letteratura non è da considerarsi solo come atto di scrittura, ma anzi si completa solo laddove interviene una lettura consapevole e attiva, che permette al lettore di creare un mondo a partire dalla costruzione messa in scena dell'autore. Secondo Alves, in sintesi, la costruzione di un'identificazione può passare per la materia letteraria grazie al carattere di opera aperta del libro, che si completa in ogni lettore, schiudendo quel processo di presa di coscienza fondamentale all'affermazione identitaria.

Ana Cruz ha definito il registro letterario come il mezzo per eccellenza attraverso cui passa il riscatto della memoria necessario alla costruzione del sentimento di appartenenza di qualunque popolo. Restringendo il campo all'identità nera brasiliana, Cruz ha sottolineato che questa è ereditiera di una cultura orale, tratto che riconduce alla prevalenza del mezzo poetico: ricordiamo, a riprova di quanto affermato dalla scrittrice, l'emergenza comunicativa della poesia, riscontrabile nella sua caratteristica discorsività (HAMBURGER, 2015: 240).

Cristiane Sobral ha definito l'identità come un concetto fluido, in continuo divenire, che può essere costruito tramite letteratura; quest'ultima, infatti, consiste in uno spazio affermativo ricavato dalla comune volontà degli scrittori afrodiscendenti di riconoscersi ed essere

ISBN 978-85-64124-60-8

riconosciuti come tali, e che conduce così, in un trasferimento di valori dal piano collettivo a quello individuale, a un potenziamento dell'identità personale.

Infine, Elizandra Souza ha esposto come la letteratura sia sostanziale nella costruzione dell'identità della donna nera. La letteratura canonica, infatti, ha sempre riportato personaggi femminili neri, ma sempre stereotipati, marginalizzati, disumanizzati e profondamente erotizzati. Quando la letteratura è fatta dalle donne nere, questa stessa condizione passa dall'essere descritta a descriversi, divenendo soggetto e riprendendosi l'umanità che i canoni letterari (e sociali) non sono pronti a riconoscerle. La letteratura, quindi, è la prima dimensione che illustra l'individuo afrodiscendente come persona complessa, poiché rende innanzitutto il personaggio complesso, dotato di famiglia, sentimenti, carriera e ambizioni, come elargito dalla sua condizione umana.

LA POESIA COME RESISTENZA

È stato poi chiesto alle scrittrici se si potesse identificare la loro poesia come una personale forma di resistenza sociale e culturale, una sorta di lotta, contro l'oppressione dei modelli di comportamento razzisti e sessisti che tuttora vigono in Brasile.

Miriam Alves, nel rispondere alla domanda, ha utilizzato metafore che rimandano visivamente a una vera e propria lotta contro una presa di possesso violenta, in cui visualizziamo una vittima privata di una casa, di uno spazio, dei beni materiali e delle memorie; il recupero e la risignificazione di tutto ciò è resistenza e lotta. Tramite la metafora della violenza, quindi, possiamo immaginare la poesia di resistenza come il superamento dell'evento negativo e lo sforzo di rimpossessarsi di ciò che si era prima, grazie a un rinnovato sistema di forze. Ovviamente, la resistenza della donna nera brasiliana parte dal XVI secolo e attraversa i tempi fino a giungere a noi: ora ci troviamo, senz'altro, nella fase di recupero, risignificazione e divulgazione di tutto ciò che l'afrobrasilianità femminile comporta: siamo all'auge della lotta – e la proliferazione della poesia esaminata lo dimostra.

Ana Cruz ha confermato la corrispondenza tra la sua poesia e la resistenza socioculturale della donna afrobrasiliana per un motivo innanzitutto extradiegetico: in quanto donna nera, dal momento in cui prende la parola la scrittrice sovverte lo spazio a cui il razzismo la relega; tuttavia, Cruz ricorda l'importanza di assicurare una coerenza estetica al testo. Riassume, infine, spiegando che la resistenza attraverso la poesia nasce dall'unione dell'etica, a cui appartengono le denunce sociali e politiche che la poesia afrobrasiliana femminile effettivamente esprime, e l'estetica, che assicura al componimento scritto lo statuto di creazione artistica. Nell'affermare quanto appena riportato, l'autrice appare perfettamente in linea con quanto considerato da Duarte (2011: 394) riguardo alla duplice finalità, estetica e di denuncia, contenute dalla scrittura afrobrasiliana.

Anche Cristiane Sobral ha ammesso che la sua scrittura rappresenta esattamente una lotta estetica e politica contro i modelli di richiamo europeo operanti in Brasile: è inaccettabile continuare a classificare come esotica la cultura nera quando più del 50% della popolazione del Paese è afrodiscendente. Tramite la penna, Sobral vuole annunciare l'avvento di tempi nuovi in cui saranno distrutte le asimmetrie di genere, razza e classe, disarmonie universali che vengono demolite a poco a poco a partire dalla sua specifica resistenza di donna nera, brasiliana, attrice, scrittrice, professoressa e madre.

In ultima, Elizandra Souza ha collegato l'estetica poetica nera alla propria forma di resistenza, che tuttavia risulta incompiuta se non congiunta a una necessaria conoscenza. Al fine di tale conoscenza nell'ambito del proprio Paese, ha sottolineato come la rivendicazione della dignità della donna nera brasiliana abbia bisogno di valicare i limiti della letteratura per poter

ISBN 978-85-64124-60-8

accedere a tutti gli ambiti della società. Dal canto suo, Souza ritiene la poesia la sua personale forma di resistenza, un mezzo con cui rispondere alla discriminazione e con cui esprimere i propri desideri, irrealizzabili nella società in cui vive: la poesia le consente, in breve, di «sopravvivere al razzismo», che tutti i giorni miete vittime afrobrasiliane per invisibilità, uccisione o omissione.

IL RISVOLTO INTERNAZIONALE

Alla domanda se fosse possibile denunciare tramite la loro poesia le contraddizioni della società brasiliana all'estero, le poetesse si sono trovate abbastanza d'accordo.

Miriam Alves ha risposto lasciando trapelare una grande modestia: sebbene effettivamente la scrittura possa denunciare le contraddizioni della società brasiliana, probabilmente questo ruolo si addice meglio alle reti sociali, piattaforme di denuncia e dibattito rapido che riescono a raggiungere in brevissimo tempo un numero di persone che lei, come artista, forse non potrebbe mai raggiungere. Eppure, le sue produzioni artistiche contengono la pretesa di essere tutto ciò che un'opera d'arte può rappresentare, tra cui anche denuncia, insieme a diletto d'animo, intrattenimento, ecc.

Ana Cruz ha affermato che la sua poesia, sicuramente, riflette la realtà in cui è inserita, ma che il suo valore di denuncia dipende dal livello di coinvolgimento del lettore. Anche nel caso di Cruz, quindi, la scrittrice si dimostra consapevole dell'apertura dell'opera scritta e della complementarietà tra autore e lettore; tuttavia, se Miriam Alves ne aveva parlato (rispondendo alla questione sulla costruzione identitaria in letteratura) in termini di predisposizione personale del lettore, Ana Cruz ha rimesso le condizioni di sintonia tra autore e lettore esattamente alla conoscenza. Ciò ci permette di intuire che, secondo Cruz, un'adeguata conoscenza dei presupposti storici che hanno determinato i mali del sessismo e del razzismo sfocia naturalmente nell'ammissione dell'ingiustizia di certe attitudini sociali e culturali istituzionalizzate.

Cristiane Sobral, dal canto suo, ha esposto una riflessione secondo cui il suo punto di vista di donna nera (materializzato attraverso i libri immessi nel mercato), che intende decostruire gli stereotipi di razza e di genere già all'interno della società brasiliana, contribuisce a sfatare lo stereotipo del Brasile tutto come Paese della democrazia razziale, dando così visibilità e soggettività al sostrato verace della nazione.

Elizandra Souza è stata forse l'unica a captare l'urgenza di un risvolto internazionale, rimarcando la visione distorta e stereotipata che si ha all'estero del Brasile. La scrittrice si augura che la sua letteratura, in quanto espressione della letteratura afrodiscendente, possa denunciare il razzismo alla brasiliana nella speranza di risignificare gli spazi occupati da ogni estrazione etnica: il Brasile potrebbe essere ancor più prospero se valorizzasse tutti i componenti della sua società, soprattutto considerando che le sue minoranze sono in realtà le forze motrici di quell'economia che ne ha permesso l'emancipazione e l'ascesa mondiale.

Dopo aver letto delle diverse ponderazioni riguardo alla divulgazione fuori dal Brasile, sarà probabilmente percezione comune che raggiungere l'estero non è tra le priorità delle scrittrici. Poter essere tradotti in altre lingue, raggiungendo così un pubblico che vive a chilometri e chilometri di distanza, può sembrare l'ambizione di qualunque scrittore, e plausibilmente lo è anche per loro, o per lo meno per l'artista professionista che alloggia in ognuna. Tuttavia, esse sembrano innanzitutto voltate all'interno, concentrate sulla possibilità di risolvere i problemi della propria società. Non possono certo essere biasimate dal momento che nei tempi moderni, per la prima volta dopo secoli di colonizzazione, i brasiliani stanno approfittando della possibilità di modellare la loro nazione. Da una panoramica generale, possiamo immaginare il Brasile contemporaneo come una società in grandissima agitazione

ISBN 978-85-64124-60-8

poiché composta per la stragrande maggioranza da gruppi che una cultura esterna ha un giorno decretato come minoranze; queste minoranze stanno ora prendendo coscienza del proprio valore rispetto alla norma imposta, e stanno sovvertendo lo *status quo*. La minoranza studiata in quest'occasione è quella delle donne nere, ora impegnate ad affiancarsi per far fronte comune e così abolire le imposizioni che le discriminano: è esattamente questa la finalità preponderante della poetica delle scrittrici intervistate. Soltanto in un secondo momento esse si preoccupano di ambire alla fama internazionale.

D'altro canto, dalla prospettiva opposta urge la necessità di condividere questa resistenza, sebbene apparentemente estranea a qualunque altra nazione proprio perché tanto specifica del Brasile, per conoscere a tutti gli effetti la realtà verace di una cultura che è oggetto di studio di molti, oggigiorno. Sarà quindi compito dei ricercatori stranieri implicare una simile tematica nelle loro ricerche, remando contro il canone imposto, mentre queste poetesse afrobrasiliane portano avanti, in casa propria, la loro lotta.

REFERÊNCIAS

ALVES, Miriam. **BrasilAfro autorrevelado:** Literatura Brasileira contemporânea. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CAMARGO, Oswaldo. **O Negro Escrito.** São Paulo: IMESP, 1987.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo**. Em Grupo Takano (org.). Racismos contemporâneos. Rio de Janeiro: Takano, 2003, pp. 49-58.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia negra no modernismo brasileiro**. Campinas: Pontes Editores, 1988.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma Literatura Menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DUARTE, Eduardo de Assis. "**Por um conceito de literatura afro-brasileira**". In DUARTE, Eduardo de Assis, FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, vol. 4, pp. 375-403.

ESTANISLAU, Lídia Avelar. **Feminino plural.** In FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). 2000. Brasil Afro-brasileiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000, pp. 211-228.

FUSINI, Nadia, GRAMAGLIA, Mariella. **"Femminismo: tra denuncia e progettazione".** Introduzione a FUSINI, Nadia, GRAMAGLIA, Mariella (a cura di). **La poesia femminista**. Roma: Savelli Editore, 1974, pp. 7-31.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal.** São Paulo: Brasiliense, 1981.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro.** São Paulo: Editora Ática, 1988.

NETO, Afonso Henrique (org.). **Roteiro da poesia brasileira – anos 70**. São Paulo: Global Editora, 2009.

PETTI, Maristella. **La resistenza nella poesia nera femminile brasiliana contemporanea.** Roma: Sensibili alle foglie, 2018.

PROENÇA FILHO, Domício**. A trajetória do negro na literatura brasileira**. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01034014200400010 0017 (acesso em 15/10/2017).

ISBN 978-85-64124-60-8

QUILOMBHOJE (org.). «**Cadernos negros**». São Paulo: Quilombhoje, 1978.

SANTOS, José Benedito dos. **A literatura afrodescendente de Maria Firmina dos Santos**. In «Literartes», n. 5, 2016, pp. 184-208.

SOUZA, Taise Campos dos Santos Pinheiro. **Poesia feminina subalterna negra: uma voz de resistência.** In «Nau Literária», v. 9, n. 1, jan/jun 2013. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/43393 (acesso em 06/12/2017).

TOLEDO, Cecília. Gênero e classe. São Paulo: Sundermann, 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

YACALA E O GÊNIO MELANCÓLICO

Rafael Tahan[278] (Universidade de São Paulo - USP)
E-mail: rafael.tahan@hotmail.com

RESUMO

Poeta de dicção construtivista, membro-fundador da geração de 65, pernambucana, assim nomeada pelo historiador Tadeu Rocha, poeta associado a nomes como Augusto dos Anjos, Carlos Pena Filho e João Cabral de Melo Neto, pelo crítico literário Alfredo Bosi, Alberto da Cunha Melo (Jaboatão dos Guararapes, PE - 1942-2007) possui uma obra cuja recente publicação de sua poesia completa (Ed. Record, 2017) reúne 33 livros, entre obra inédita e consolidada. Apesar da extensão e reconhecimento, a obra de Cunha Melo ainda tem pouca visibilidade no meio acadêmico, uma vez que, conforme Claudia Cordeiro, autora do primeiro longo ensaio sobre o poeta, o "zelo pela palavra", aliado a "contingências históricas" teriam impedido sua circulação em âmbito nacional. Sendo assim, esta comunicação pretende explorar, à luz dessas contingências históricas, alguns aspectos residuais do sentimento de desagregação produzido pelo isolamento do autor, a partir de uma leitura do poema Yacala (1999). O longo poema narrativo reúne, a partir de reflexões de ordem filosófica, um eixo temático duplo que tange ora a lírica de feição metalinguística, ora a social, cujo contraste nos revela uma espécie de cosmovisão fatalista a partir do olhar melancólico da personagem diante de uma sociedade pós-utópica na qual não encontra acolhimento.

***PALAVRAS-CHAVE**: LÍRICA CONTEMPORÂNEA; YACALA; MELANCOLIA; ALBERTO DA CUNHA MELO.*

"Canis prorogativa ut is a venatoribus maxime expetatur, qui faciem magis , ut vulgo ajunt , melancholicam pro fe ferat279"
Ioannes Pierius Valerianus Bellunensis (Belluno, Itália 1477 -1558 d.c)

Alberto da Cunha Melo, natural de Jaboatão dos Guararapes (1942 -2007). Foi poeta, cronista, sociólogo e jornalista. Teve 12 livros de poesia publicados em vida, além da obra completa em 2017, que reúne mais 4 livros inéditos e 17 livros entre a obra dita consolidada e último garimpo, somando um total de 33 livros.

A escassa fortuna crítica do autor conta com dois estudos gerais mais panorâmicos sobre obra do poeta: 1. O ensaio *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo* de 2003 2. Tese de doutorado defendida aqui mesmo na USP em 2008: *Imagens, reverberações na poesia de Alberto da Cunha Melo*, há também uma dissertação de mestrado com estudo específico sobre o poema *Yacala*: Ressonancias *épicas em Yacala*, de Alberto da Cunha Melo, defendida na UFMS (Três Lagoas), em 2015.

Além disso, o poeta foi membro-fundador da Geração de 65 (nome dado ao grupo pelo historiador Tadeu Rocha). Denominado inicialmente como grupo de Jaboatão, a geração reunia nomes como Jaci Bezerra, Marcus Accioly e Ângelo Monteiro, entre outros; a partir da década

278 MESTRANDO EM LITERATURA BRASILEIRA NO DLCV FFLCH-USP

279 O MELHOR CÃO A FAREJAR E A CORRER É AQUELE QUE APRESENTA UMA FACE MELANCÓLICA. TRAD. JOÃO BARRENTO IN: BENJAMIN, W. ORIGEM DO DRAMA TRÁGICO ALEMÃO.

ISBN 978-85-64124-60-8

de 70 seus fundadores criaram o selo Edições Pirata, em torno do qual se reuniram mais de 300 autores, posteriormente associados à geração.

Cunha Melo foi um dos escritores mais engajados de seu grupo, trabalhando sempre no entroncamento entre a estética a política e a moral. No decorrer de sua obra o autor desenvolve uma poética ambivalente, muitas vezes retórica, devido à ordem de reflexão proposta, que, entretanto, se opõe ao hermetismo filosófico. O vocabulário é, via de regra, acessível bem como o ritmo prosaico.

Sua poética percorre simultaneamente o alto e o baixo, o social e o metafísico, o formalismo e a liberdade, o *pathos* e o *logos,* o nostálgico e o utópico, o apolíneo e o dionisíaco. A este processo o crítico Alfredo Bosi lega o índice de resistência de sua obra. E ela não surge apenas do trânsito entre todas essas esferas, mas principalmente da fusão delas. Apesar da intensa produção e ativismo cultural do autor, o seu reconhecimento na academia ainda se restringe a três ou quatro intelectuais, dentre os quais o já citado crítico Alfredo Bosi.

O motivo do qual partiremos à discussão tem origem no estudo de Claudia Cordeiro[280]. A ensaísta pernambucana comenta, a propósito do ostracismo em que caiu toda a geração do autor, que contingências históricas unidas ao zelo pela palavra teriam sido alguns dos motivos responsáveis pela pouca circulação da obra.

O ZELO PELA PALAVRA

Ao examinar a *Antologia da Nova Poesia Brasileira* de Fernando Ferreira de Loanda e *História concisa da literatura* de Alfredo Bosi, observa-se o que o crítico chama por tendências formalistas e neo-simbolistas “difusas a partir de 45”. As tendências neoclassicizantes no Brasil convergem com a segunda onda simbolista a exemplo de autores como Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima entre outros.

A retradicionalização da literatura no pós-guerra parece surgir como reação ao final dos eventos que marcaram a primeira metade do século XX, podendo ser vista ainda como expressão de um sentimento geral diante da perda de um horizonte utópico.

O grupo pernambucano estava cercado de um lado pela geração de 45, ao qual parecem se alinhar a propósito do “zelo pela palavra” ou, conforme Sergio Milliet “a volta ao equilíbrio das construções que resistem ao tempo” e de outro pelo movimento concretista, tributário, em certa medida, dos autores do modernismo de 22.

Ainda diante da iminência do surgimento da literatura marginal na década de 70 (todos movimentos culturais com base em Rio/São Paulo) a geração 65 permanece à sombra dos grandes eventos e periódicos literários do país, cuja circulação se dava, em grande parte, no eixo sul/sudeste.

Contudo, mesmo diante dessa tendência neoclássica, seja por evocação à memória (ressonetização) de uma sociedade pós-holocausto, seja pela decepção com a malsucedida revolução modernista (nostalgia), ainda na década de 50, parte substancial da crítica no Brasil, opta por não dar visibilidade a autores de feição neoclássica.

A exemplo disso, a obra de Alberto da Cunha Melo, que, ao menos em sua primeira fase (1960-70), parece ter sido ora apagada ora suprimida, da qual temos notícias apenas com sua primeira publicação nacional, a coletânea Dois caminhos uma oração (2012), reunião que inclui Oração pelo poema, Yacala e Meditação sob os lajedos.

280 CORDEIRO, CLÁUDIA. FACES DA RESISTÊNCIA NA POESIA DE ALBERTO DA CUNHA MELO. RECIFE: BAGAÇO, 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

Entre os polos do esteticismo e participação, a retradicionalização do verso em Cunha Melo não arrefece o alcance social da sua obra, diferente das obras de alguns poetas das gerações que o circundam ou mesmo dentro da própria geração, a exemplo de Marcus Accioly e Jaci Bezerra. Nas mãos de Melo, a reposição do verso clássico soa menos como uma contingência mais como uma reinauguração.

Isso nos dá a exata medida da feição heteróclita da geração 65 que, devido a falta de uma fisionomia mais coesa e um projeto estético unívoco, acaba contribuindo mais individual que coletivamente à discussão estética e política do se tempo. O grupo se reúne, posteriormente, em torno das Edições Pirata, selo criado pelos fundadores da geração para escoar a produção literária local, solução encontrada mediante o momento histórico em que viviam.

AS CONTINGÊNCIAS HISTÓRICAS

Localizado na segunda metade década de 60 do século xx, o grupo literário do qual fazia parte, principal responsável pelo escoamento da produção literária de Pernambuco, surgia no bojo da revolução tecnológica que data do início da segunda metade do século XX, que se desdobra na instauração de uma indústria cultural hegemônica, termo cunhado por Adorno e Horkheimer. Vemos nascer, concomitantemente neste período o conceito de comunicação de massa com advento das mídias que hoje conhecemos como tradicionais.

O quadro político complexo da época tem como pano de fundo uma intensa clivagem ideológica no plano internacional, com a bipolarização provocada pela Guerra Fria, que garante condições para o recrudescimento dos regimes autoritários na América Latina, além da consolidação, em plano nacional, da ideologia do progresso – encarnada no projeto nacional desenvolvimentista instaurado no Brasil com a fundação do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico em 1952.

O país, à época, dividia-se entre duas correntes de pensamento no que concerne a política econômica de estado: por um lado a corrente liberal cujas afinidades oligárquicas partem do seu incentivo à vocação agrária do país, por outro a desenvolvimentista, vista como corrente mais progressista em sua proposta de uma industrialização por vias do Estado.

O isolamento do eixo norte-nordeste durante o período da ditadura militar acaba sendo um reflexo da política econômica praticada entre as décadas de 60-80, com a desnacionalização da economia, a entrega da concessão de exploração de minérios estratégicos para a iniciativa privada estrangeira e a desatualização salarial vinculada a política de achatamento, acabam sendo a estratégia do estado para manter a competitividade no mercado de exportação de comódites (produtos de origem primária), para cumprir os acordos econômicos internacionais firmados pelo regime.

Neste interim, ainda sob o furor das novas tecnologias de comunicação, a partir das concessões feitas a iniciativa privada, a indústria cultural se acomoda no Sudeste, em especial no eixo Rio-São Paulo. Junto disso, a promulgação do ato institucional número 5 (AI-5) tronou o cenário ainda menos favorável para livre circulação de manifestações artísticas e intelectuais.

ISBN 978-85-64124-60-8

O GÊNIO MELANCÓLICO

De todos os aspectos elencados, e levando em consideração a relação que se estabelece entre literatura e sociedade, diante da falta de interlocução e possibilidade de circulação, distanciamento dos pares e da academia, a voz angustiada de toda uma geração parece encontrar, em certa medida, expressão no longo poema *Yacala*.

Yacala foi uma das últimas obras publicadas pelo autor e tem sua primeira edição datada de 1999, ocasião em que poeta faz um modesto lançamento com apenas 200 exemplares na galeria Futuro 25, em Olinda. Apenas em 2001 o auto recebe algum reconhecimento a propósito de seu primeiro lançamento internacional, em Évora. Um ano depois o autor recebe o terceiro lugar do antigo prêmio Portugal telecom–oceanos-.

O poema chama a atenção pela sua estranha composição formal. Em linhas gerais, *Yacala* é um poema narrativo monocórdico em terceira pessoa, composto por 140 retrancas[281] – mais de 1500 versos – isométricos: octossílabos rimados em ABCB DED com dísticos também rimados.

Yacala[282] Cosmo, ou como quis Alfredo Bosi, o Galileu negro, é um homem "malnascido" que foi abandonado à porta de um mosteiro cristão localizado próximo à região do mangue, no subúrbio de Recife.

O próprio autor conta em entrevista dada à *Revista Cronos* que usou como referência o cenário da Praia de Maria Farinha, no distrito de Paulista – PE, região que se divide entre litoral turístico e mangue, zona de transição entre o ambiente terrestre e marinho.

Acolhido por um abade na infância, cresce entre os membros do convento onde aprende a dura disciplina da erudição. Fanático pelos números, o personagem submete-se ao serviço de faxineiro na casa de um matemático de onde segue para o curso de ciências exatas.

Lá passa a estagiar com os doutores da área, até encontrar, em um lixo hospitalar, um papel com dados astronômicos que o intrigam, com base nos quais passa a mapear o universo à procura de uma estrela cuja busca será sua obsessão até o fim.

005
Numa "noite obscura da alma"
mas de gala para as estrelas
deixa um Salmo pela metade
e sai do claustro para vê-las

diante do mosteiro o mar
o convidava a se afogar;

nessa noite, já um noviço,
das profundezas foi içado
por um cruzador infinito:

a morte as vezes, por desfeita,
não toma posse, quando eleita. P.173

281 Forma idealizada pelo autor: um quarteto, um dístico, um terceto e um dístico que variam no decorrer de sua obra quando da combinação de outros procedimentos formais como rimas e metro fixo.
282 Em nota dedicada ao livro o poeta conta que Yacala é um vocábulo oriundo de uma variante dialetal da língua falada pelos cabindas, quicongo – língua mãe do grupo – chamada vili, pela qual se apaixonou devido a sua beleza "eufônica". In: Melo, A. C. 2003, Op. Cit. p.166.

ISBN 978-85-64124-60-8

Desde a infância o jovem órfão negro, educado pelos abades, flerta com a morte. A retranca acima marca o momento em que Yacala se depara com o destino pela primeira vez. As noites obscuras da alma parecem fazer menção à tópica cristã elaborada por São João da Cruz: a noite da escura alma. Poema escrito durante o exílio do sacerdote e reformador da Ordem Carmelita, tornou-se, para o cristão símbolo da crise do espírito na busca pelo metafísico (Deus).

091
Expulso o sono, seus vazios
enchiam-se de alucinações
ou pesadelos de vigília,
que lhe chegavam em frações

de luz, de altíssima voltagem
abrindo as portas dessas vagem

de onde saltam grãos de demência
ou seus profanos replicantes,
visões de alternada frequência,

a inaugurar outro episódio
da luz, dando tréguas ao ódio. P.257

Conforme cresce a obsessão cosmológica de Yacala na busca pelo corpo celeste, aumenta sua abstração e decai sua vitalidade - primeiro quarteto da retranca 091 -. A estrela pantaguélica torna-se, a este ponto, uma metáfora explícita para o próprio câncer que devora o personagem por dentro, confundindo a busca pelo corpo celeste ao processo de decadência do corpo material, busca esta que só se encerra no desfecho funesto.

O percurso de Yacala, assemelha-se às solitárias peregrinações à terra santa (*peregrinatio ad locta sancta)*, de modo que o seu destino, igualmente inalcançável, é simbolizado na narrativa pela busca da estrela autofágica cujos cálculos de suas coordenadas passam a ser o único fim possível para Galileu negro e, neste sentido, todo o poema parece aludir ao mesmo tempo o estado de ruína da lírica e o sentimento geral de uma parcela da intelectualidade com a possibilidade revolucionária da arte.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Jaci (org.). **Geração 65: o livro dos trinta anos**. Recife: FUNDARPE, 1997.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **A ordem fatal das coisas vivas**. In: Dois Caminhos e uma oração. São Paulo: A Girafa, 2003.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. **Prefácio da edição do livro Yacala** in: Dois caminhos e uma oração. São Paulo: A Girafa, 2003.

CORDEIRO, Cláudia. **Faces da Resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo**. Recife: Bagaço, 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

DOURADO, Erica Roberto. **Ressonâncias épicas em Yacala de Alberto da Cunha Melo**. . Dissertação de mestrado. Três Lagoas, MS: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), 2015.

HORKHEIMER, Marx. **Eclipse da razão.** Trad. Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

MELO, Alberto da Cunha. **Dois caminhos e uma oração.** São Paulo: A Girafa, 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

"FALO SOMENTE COM O QUE FALO": VOZ E SILÊNCIO SERTANEJOS NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Renan NUERNBERGER (doutorando – USP)
E-mail: renannuernberger@gmail.com

RESUMO

Desde a década de 1950, a partir de *O cão sem plumas* (1951), a poesia de João Cabral de Melo Neto se impôs o desafio de representar a realidade social do Nordeste brasileiro de maneira consistente e, ao mesmo tempo, manter o rigor de sua reflexão metalinguística, baseado na consciência construtiva desenvolvida nos livros imediatamente anteriores, *O engenheiro* (1945) e *Psicologia da composição* (1947). A tensão entre a referência à realidade objetiva – cuja ambição, no limite, era participar ativamente de certo processo de transformação social – e a construção metalinguística – sinalizando uma poesia autocentrada em seus próprios procedimentos estilísticos –, problema já bem localizado pela crítica cabralina, é um ponto fundamental para a compreensão da obra madura de João Cabral, sendo o cerne da poética de um livro como *A educação pela pedra* (1966). Nossa proposta é analisar essa tensão a partir das estratégias de formalização da voz do sertanejo na poesia de Cabral, analisando os movimentos de aproximação e afastamento entre o ponto de vista do poema e essa voz.

***PALAVRAS-CHAVE**: JOÃO CABRAL DE MELO NETO; POESIA MODERNA; METALINGUAGEM; REFERENCIALIDADE*

No final da década de 1940, em seus primeiros anos como embaixador brasileiro na Europa, João Cabral de Melo Neto foi surpreendido por um artigo jornalístico que mencionava os números alarmantes da baixa expectativa de vida no Recife. A terra natal que, até então, nunca aparecera de maneira clara na já relativamente extensa obra do poeta, surgiria em seu imaginário, *à distância*, por meio desse dado incômodo. Tanto assim que, nos anos seguintes, entre os postos de Barcelona e de Londres[283], o autor se dedicaria a um novo poema-livro, *O cão sem plumas*, que inauguraria a presença ostensiva de Pernambuco como motivo de sua obra.

É claro que já havia a defesa de um projeto político-social em *O engenheiro*, de 1945, no qual os ideais poéticos de clareza e cálculo coadunavam-se ao anseio por um "mundo justo". Todavia, esse projeto – ainda que nutrido pelas realizações objetivas da arquitetura moderna brasileira[284] – não aterrissava no solo histórico, ignorando os dilemas reais que a construção desse novo mundo enfrentaria. A promessa abstrata de justiça social ganharia concretude com a lama da experiência local, descoberta de longe pelo poeta em *O cão sem plumas*.

A insistência em marcar essa distância entre a composição do poema e sua matéria social não é leviana, uma vez que o próprio livro tematiza, em plano metalinguístico, a dificuldade de aproximação entre o olhar do poema e seu objeto. *O cão sem plumas* estrutura-se por uma complexa cadeia de imagens – "A cidade é passada pelo rio/ como uma rua/ é

283 Essas informações biográficas foram retiradas de entrevistas do poeta, reunidas em Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto (cf. ATHAYDE, 1998, p. 104), e de sua correspondência com Manuel Bandeira (cf. SÜSSEKIND, 2001, p. 114).

284 Uma análise cuidadosa sobre a relação de João Cabral com a arquitetura moderna brasileira nos anos 1940 pode ser encontrada no ensaio de Vagner Camilo, "De poetas, funcionários e engenheiros" (cf. 2006).

ISBN 978-85-64124-60-8

passada por um cachorro (…)" (MELO NETO, 1956, p. 63) – que procura *traduzir* as contradições encontradas em torno do rio Capibaribe. A relação, portanto, entre o olhar do leitor e a contundência da matéria é mediada por essa cadeia de imagens – i. e., a linguagem poética –, cujo intuito não é apenas descrever as condições precárias de vida dos ribeirinhos, mas dar uma forma artística que alcance a dimensão de sua espessura[285].

É assim que a realidade adentra a poesia de João Cabral de Melo Neto na década de 1950, marcando uma fase de profunda preocupação social do autor, sempre articulada à sua reflexão consistente sobre o próprio fazer poético. É dessa época, por exemplo, suas proposições em favor de uma poesia de maior alcance comunicativo, apresentadas na tese "Da função moderna da poesia", no Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954. Para Cabral, naquele momento, o abismo que separava poetas e leitores era resultado do desajuste entre a criação poética e as novas condições de vida em sociedade:

> Como a necessidade de comunicação foi desprezada e não entra para nada em consideração no momento em que o poeta registra sua expressão, é lógico que as pesquisas formais do poeta contemporâneo não tenham podido chegar até os problemas de ajustamento do poema à sua possível função. As conveniências do leitor, as limitações que lhe foram impostas pela vida moderna e as possibilidades de receber poesia, que esta lhe forneceu, embora de maneira não convencional não foram jamais consideradas questões a resolver. A poesia moderna – captação da realidade objetiva moderna e dos estados de espírito do homem moderno – continuou a ser servida em invólucros perfeitamente anacrônicos, e em geral imprestáveis, nas novas condições que se impuseram (MELO NETO, 2006, p. 768-769).

Essa preocupação comunicativa trouxe consequências imediatas à obra de Cabral, evidentes na chamada de trilogia do Capibaribe: O cão sem plumas, de 1951, O rio, de 1954, e Morte e vida severina, de 1955. Como observa Thaís Toshimitsu, os três livros, embora abordem a mesma matéria, se diferenciam pela progressiva "diminuição da distância entre a voz poética que enuncia o poema e a matéria histórica de que ele se faz" (2009, p. 60): O cão sem plumas – como apontamos acima – é escrito em terceira pessoa e apresenta a paisagem por meio de uma intrincada cadeia de imagens, O rio cede a voz ao próprio Capibaribe, que descreve seu percurso numa linguagem mais direta e, por fim, Morte e vida severina possui uma estrutura dramática que dá voz a Severino, o retirante, cuja viagem é o fio condutor da peça.

O anseio por maior comunicabilidade, desse modo, converte-se num esquema de escrita deliberadamente mais prosaico, adequado tanto à ampliação de público quanto ao tratamento mais direto da temática social. Todavia, relendo a contrapelo, é preciso frisar que essa redução progressiva entre voz e matéria encontra um êxito apenas relativo, mantendo no conjunto a dificuldade do poeta em estabelecer uma forma na representação daquela realidade. Quer dizer, cada um dos poemas enfrenta o mesmo percurso, a mesma ideia fixa, assinalando a impossibilidade de captar a realidade objetiva numa única perspectiva. Considerar que o esforço de aproximação entre o ponto de vista do poema e a matéria social resolve, em absoluto, a crise sinalizada pelo próprio Cabral em "Da função moderna da poesia" seria justamente retirar a complexidade desse processo, no qual cada uma das etapas condensa uma unidade independente – o poema em si – e, ao mesmo tempo, participa da construção global da obra.

285 Uma passagem célebre da última parte do poema exemplifica bem esse processo: "Espessa/ como uma maçã é espessa./ Como uma maçã/ é muito mais espessa/ se um homem a come/ do que se um homem a vê./ Como é ainda mais espessa/ se a fome a come./ Como é ainda muito mais espessa/ se não a pode comer/ a fome que a vê" (MELO NETO, 1956, p. 77-78).

ISBN 978-85-64124-60-8

Em outras palavras, a representação da pobreza às margens no rio Capibaribe se torna mais consistente na conjugação dos três livros, num jogo de confluências e contrastes.

Nesse sentido, é bom lembrar que, paralelamente a Morte e vida severina, João Cabral elaborou Uma faca só lâmina, poema que radicaliza a densa reflexão – presente em O cão sem plumas – sobre os limites entre linguagem, imagem e realidade, como uma espécie de ressalva diante da impossibilidade de uma articulação harmoniosa entre essas três instâncias. Afinal, como lemos na última parte, após desdobrar a imagem da "faca" em outras duas, a do "relógio" e a da "bala", o poema volta "à lembrança/ que vestiu tais imagens/ e é muito mais intensa/ do que pode a linguagem" e "por fim à realidade,/ prima e tão violenta/ que ao tentar apreendê-la/ toda imagem rebenta" (MELO NETO, 1956, p. 24).

Em linhas gerais, Uma faca só lâmina encena a insuficiência da linguagem na construção da imagem, "muito mais intensa" do que o instrumento do poeta é capaz de mostrar. Por outro lado, o verbo "rebentar" no verso final possui um sentido ambíguo, que pode tanto indicar o despedaçamento quanto o surgimento da imagem, em sua tentativa de apreender a realidade "prima e tão violenta". Há, assim, uma relação desigual entre essas três instâncias, que sinaliza uma contradição que ganharia cada vez mais importância na poesia cabralina, sobretudo em A educação pela pedra, de 1966: não é possível transfigurar com precisão a realidade concreta em imagem por meio da linguagem poética, todavia é apenas por meio do trabalho rigoroso com essa linguagem que tal impossibilidade se revela – e, mais do que isso, a explicitação desses desníveis permite ao poeta elaborar uma outra forma, ainda que frágil, de apreensão da realidade.

Voltando ao contraste entre Morte e vida severina e Uma faca só lâmina, livros do mesmo ano, pode se dizer que a tensão entre ambos fundamenta a dualidade da poesia de João Cabral nos anos 1950, sintetizada no volume Duas águas. Na reunião dos livros anteriores, a reflexão teórica do autor no supracitado "Da função moderna da poesia" determina a reorganização dos poemas, conforme assinala o texto da orelha:

> *Duas águas* querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. Noutros termos, o poeta alterna o esforço de uma melhor expressão com o de melhor comunicação (MELO NETO, 1956, s/p).

A divisão entre "poemas para serem lidos em silêncio" e "poemas para auditório" repõe a preocupação de João Cabral quanto ao problema da comunicação, marcando duas atitudes diferentes: na primeira parte, as composições de "melhor expressão" – Uma faca só lâmina, Paisagens com figuras, O cão sem plumas, Psicologia da composição, O engenheiro e Pedra do sono –; na segunda, as de "comunicação múltipla" – Morte e vida severina, O rio e Os três mal-amados. Num poeta obcecado pela ordenação geométrica, é evidente o desequilíbrio entre as duas águas – seis livros na parte I e apenas três na parte II. Assim, há uma clara predileção de Cabral pela construção de poemas que exigem "mais do que leitura, releitura", apesar de suas investidas no outro polo. Não custa frisar, aliás, que os poemas da segunda água são textos dramáticos – se pensarmos em O rio como um monólogo –, cuja realização plena pressupõe, em alguma medida, um trabalho cênico que saiba encontrar a dicção adequada para apresentá-los ao público.

ISBN 978-85-64124-60-8

Independentemente disso, a segunda seção de Duas águas revela uma das estratégias do poeta para dissociar sua voz a de um eu-lírico "singular". Quer dizer, ao enfatizar a vocação dramática de sua poesia, João Cabral impede que a voz do poema se encerre num sujeito específico, fazendo-a ecoar de uma maneira potencialmente coletiva. Há uma espécie de coro silencioso que acompanha a voz enunciadora286, cuja presença relativiza a particularidade de quem fala. Afinal, como afirma Severino no auto de natal pernambucano:

> Somos muitos Severinos
> iguais em tudo na vida:
> na mesma cabeça grande
> que a custo é que se equilibra,
> no mesmo ventre crescido
> sobre as mesmas pernas finas
> e iguais também porque o sangue
> que usamos tem pouca tinta.
>
> (MELO NETO, 1956, p. 172)

Essa coletivização da voz do sertanejo define a condição do personagem como um fenômeno social facilmente identificável no Brasil dos anos 1950, dentro do amplo fluxo de migração para os grandes centros urbanos. Generalizando o drama de Severino antes de iniciar sua jornada até o Recife, o poema impede uma leitura que particularize a trajetória do personagem. É bom frisar, aliás, que é o próprio Severino que se apresenta ao público por meio da equiparação entre seus iguais – "[nós] somos" –, de modo que sua voz individual mantenha sempre o espectro desse coro silencioso. Somente no final de sua apresentação, já devidamente coletivizado, Severino retoma a primeira pessoa do singular:

> Somos muitos Severinos
> (…)
> Mas para que *me* conheçam
> melhor Vossas Senhorias
> e melhor possam seguir
> a história de *minha* vida,
> passo a ser *o Severino*
> que em vossa presença emigra
>
> (Op. cit., p. 173, grifos meus).

Por outro lado, a introdução do personagem revela certo distanciamento entre si mesmo e os interlocutores a quem se dirige, chamados de "Vossas Senhorias". Quer dizer, a identificação entre os Severinos não se projeta no público, que se mantém apartado da situação coletiva, observando à distância a viagem do retirante. Em outras palavras, a despeito das intenções de Cabral, o poema incorpora *formalmente* a separação entre seu objeto – o sertanejo de "pouca tinta" – e seu destinatário – o indivíduo cultivado, frequentador de teatros ou leitor de poesia –, gerando à revelia um estranho movimento: o esforço do poema em incorporar a

286 NO POEMA DE ABERTURA DE A EDUCAÇÃO PELA PEDRA, "O MAR E O CANAVIAL", DESTACA ESSE ESQUEMA: "A ELOCUÇÃO HORIZONTAL DE SEU VERSO; / A GEÓRGICA DE CORDEL, ININTERRUPTA,/ NARRADA EM VOZ E SILÊNCIO PARALELOS." (MELO NETO, 1966, P.)

ISBN 978-85-64124-60-8

voz do outro não consegue fazer com que a comunicação almejada se dê plenamente fora de seus limites de classe.

Esse problema, obviamente, não passou despercebido por João Cabral. Depois do êxito da montagem de *Morte e vida severina*, em 1966, com a celebrada montagem do TUCA, vencedora do prêmio do 4º Festival Mundial de Teatro Universitário em Nancy, o poeta acusaria seu auto de natal de não ter realizado ainda sua verdadeira função:

> Eu tenho a impressão de que [*Morte e vida severina*] é um poema fracassado. Escrevi para esse leitor ou auditor do romanceiro de cordel, para esse Brasil de pouca cultura, e esse Brasil nunca manifestou nenhum interesse por ele. Quem manifestou interesse por ele foi o Brasil das capitais, o Brasil que vai aos teatros. Foi um grande mal-entendido. Quem gosta dele é a gente para quem eu não escrevi. E a gente para quem eu escrevi nunca tomou conhecimento dele (*apud* ATHAYDE, 1998, p. 110).

Essa percepção desencantada servirá de base para a construção de *A educação pela pedra*, publicado no mesmo ano. Aqui o sertão torna-se o *motivo* que atravessa o livro, concentrando-se na imagem contundente da pedra, como podemos ler no poema homônimo:

> Uma educação pela pedra: por lições;
> para aprender da pedra, frequentá-la;
> captar sua voz inenfática, impessoal
> (pela de dicção ela começa as aulas).
> A lição de moral, sua resistência fria
> ao que flui e a fluir, a ser maleada;
> a de poética, sua carnadura concreta;
> a de economia, seu adensar-se compacta:
> lições da pedra (de fora para dentro,
> cartilha muda), para quem soletrá-la.
>
> *
> Outra educação pela pedra: no Sertão
> (de dentro para fora, e pré-didática).
> No Sertão a pedra não sabe lecionar,
> e se lecionasse, não ensinaria nada;
> lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
> uma pedra de nascença, entranha a alma.
>
> (MELO NETO, 1966, p. 20-21)

Na primeira estrofe, visualmente maior, o poema apresenta as lições de poesia aprendidas da pedra. Essa "cartilha muda", dividida em quatro disciplinas – "dicção", "moral", "poética" e "economia" –, não se mostra de maneira dócil. Ao contrário, aquele que pretende aprender essas lições precisa esforçar-se para captar esses ensinamentos. Não custa ressaltar, aliás, que a escolha da preposição – "aprender *de*" no lugar de "aprender *com*" – também enfatiza o esforço necessário nesse contato. Por isso mesmo, esse aprendizado ocorre "de fora para dentro": o poema adquirirá uma linguagem própria à medida que incorporar as características da pedra.

Sabendo disso, é preciso destacar que "A educação pela pedra", conquanto evite a expressão subjetiva de um indivíduo, tampouco se pretende a exposição imediata da voz da

ISBN 978-85-64124-60-8

pedra. Se esse tipo de enunciação funciona num poema-livro como *O rio*, de 1954 – no qual o próprio Capibaribe narra, em primeira pessoa, seu percurso da nascente à foz –, aqui, ao contrário, não se ouve a voz da pedra, mas uma outra, que a toma como modelo: *a voz do poema*.

Caberia, talvez, questionar se essa voz impessoal, aprendida por meio da pedra, pode ser entendida como a de um "sujeito lírico fora de si", nos termos em que Michel Collot compreende a poesia de Francis Ponge. Em linhas gerais, Cabral e Ponge partem da mesma percepção, de longo alcance na poesia moderna, sobre a crise da expressão lírica, resolvendo-a numa desconfiança com relação às inquietudes subjetivas, em favor da apreensão da concretude das coisas. Para Collot, todavia, esse processo na poesia de Ponge mantém-se como uma "tomada de posição subjetiva", uma vez que o "sujeito que não pode se expressar busca se escrever através dos objetos que ele descreve" (2004, p. 171). Ocorre que, em "A educação pela pedra", o que se quer apreender é justamente a *impessoalidade* do objeto, o que nos faria girar em falso na busca por uma subjetividade deslocada: a força da pedra como símile do poema cabralino está, pois, em sua irredutibilidade à projeção de um sujeito que, em contato direto com as coisas, revelaria a si mesmo.

Assim, não há aqui, como vê Collot em Ponge, um lirismo na "terceira pessoa do singular"[287], mas um antilirismo *tout court*, que suprime a expressão do eu mas, ao mesmo tempo, não mostra uma suposta interioridade do objeto-pedra. Ainda que essa posição radicalmente dessubjetivada seja relativizada em outros momentos de *A educação pela pedra*, o poema que dá título ao livro constitui sua voz a partir desse duplo deslocamento, no qual o enunciador não pode ser claramente identificado, sendo, na verdade, a exposição objetiva de sua linguagem mineralizada.

O que lemos na primeira estrofe de "A educação pela pedra", afinal, é um programa poético, em quatro lições, por meio da descrição acurada das características do mineral, cujos valores são replicados tanto na reflexão metalinguística quanto na própria composição do texto: a abundância de consoantes oclusivas (/p/, /d/, /k/, /t/), em combinação com vibrantes (/r/), engendra aquela sonoridade antimelódica, sempre ressaltada pela crítica cabralina ("aPRenDeR Da PeDRA", "CaRnaDuRA ConCReTa", "aDensaR-se ComPaCTa"), enquanto o excesso de sinais gráficos (dois pontos, ponto-e-vírgula e parênteses) e a falta de conectivos entre os sintagmas reiteram as dificuldades anunciadas pelo poema, exigindo a atenção do leitor para frequentar também essa "cartilha".

Em suma, essa pedra, cuja voz não se revela, é a mesma que aparece em "Catar feijão" (MELO NETO, 1966, p. 52-53) como um necessário obstáculo contra o discurso fluente. Nesse sentido, o "grão imastigável", núcleo duro da poética cabralina, é um princípio regulador que, como observa Benedito Nunes (cf. 1971, p. 133), fere o ouvido com a inflexão sonora dessa pedra "de quebrar dente".

Sem descartar esse plano metalinguístico, entretanto, é preciso explorar a segunda parte do poema, visualmente menor, em sua apresentação de uma "outra educação", "de dentro pra fora e pré-didática". Se o primeiro bloco se restringe à frequentação da pedra por lições metódicas, o segundo contextualiza geograficamente o elemento mineral, "no Sertão". Nesse ambiente específico, assim informa o poema, a "pedra não sabe lecionar,/ e se lecionasse não ensinaria nada". Há, portanto, uma evidente contradição entre a proposta de uma "outra

287 "A AFETIVIDADE DO SUJEITO É INSEPARÁVEL DOS OBJETOS QUE AFETAM SEU CORPO. ELA É O 'RESULTADO DE UMA LENTA E PROFUNDA IMPREGNAÇÃO (...) PELA QUAL O MUNDO EXTERIOR E O MUNDO INTERIOR SE TORNAM INDISTINTOS'. DE CADA OBJETO NÓS POSSUÍMOS TODA 'UMA IDEIA PROFUNDA' FORMADA PELA 'SEDIMENTAÇÃO INCESSANTE' DE 'IMPRESSÕES' QUE 'RECEBEMOS' 'DESDE A INFÂNCIA'. PARA PONGE, POESIA É ISSO: 'EXTRAIR' ESSA 'IDEIA PROFUNDA'. (...) DESVIANDO-SE DE SI, O SUJEITO SE DESCOBRE (...). PONGE EXPRESSA SUA SINGULARIDADE ATRAVÉS DOS OBJETOS MAIS SIMPLES; TRATA-SE DE UM LIRISMO NA 'TERCEIRA PESSOA DO SINGULAR'" (COLLOT, 2004, P. 173).

ISBN 978-85-64124-60-8

educação", no primeiro verso, e sua impossibilidade de realização nos versos seguintes: como não pode captar nada dessa outra pedra, o poema apenas constata sua existência contundente, entranhada na alma do sertanejo desde o nascimento.

Essa segunda pedra aparece também no poema "O sertanejo falando" (MELO NETO, 1966, p. 10-11), no qual a dificuldade de expressão é figurada num processo "doloroso", já que as "palavras de pedra ulceram a boca" e, para serem emitidas, exigem o árduo trabalho de "confeitá-las na língua". Disso surge uma distinção entre a aparência da fala do sertanejo, que possui uma "entonação lisa, de adocicada", e o "caroço", que o torna "incapaz de não se expressar em pedra". Aqui, portanto, não há a conquista de uma linguagem adequada à poesia, como na primeira estrofe de "A educação pela pedra", mas uma reflexão, conscientemente limitada, sobre as dificuldades da vida sertaneja, metonimizadas na dicção dos habitantes do Sertão.

A limitação consciente diante da matéria social, da qual o poema não retira nenhuma lição para si, produz uma forma de pedagogia negativa: "outra educação", na verdade, ainda se dirige ao próprio poema e, de certo modo, a nós, leitores: a operação atenciosa da primeira estrofe, imprescindível para a aquisição do idioma-pedra no universo da poesia, torna-se desnecessária no contexto sertanejo, no qual essa forma de expressão não é uma conquista racional, mas um dado objetivo, resultado das carências que assolam a região.

É preciso observar, com isso, que o aspecto mineral realçado na primeira estrofe de "A educação pela pedra" é, basicamente, o mesmo encontrado em "O sertanejo falando" com sinal invertido: a "cartilha muda", apresentada no primeiro como um método privilegiado de construção poética, torna-se uma experiência danosa no segundo, relacionada às condições materiais da vida no Sertão. Para dizer de um modo mais claro: o que tem um valor positivo no plano metalinguístico, como configuração de uma linguagem especializada, é revestido pela violência simbólica na situação concreta da fala sertaneja. Entre uma e outra pedra, portanto, há a distância entre a poética de João Cabral e a "morte e vida severina", que o autor incorpora como tema e como princípio (o "falar pouco", o "idioma pedra", o "pegar as palavras com cuidado"). Mas é a partir dessa distância, explicitada na "outra educação", que o poeta desenvolve uma forma mais complexa e, por assim dizer, realista de organizar a matéria social na elaboração de seus poemas.

Temos, assim, a arquitetura completa que organiza A educação pela pedra: de um lado, a realidade concreta, em seu atordoante dinamismo, é irredutível ao espaço exíguo do poema ("lá não se aprende a pedra"); de outro, o próprio poema repele a referência direta à realidade, garantindo sua autonomia por meio de uma linguagem árida ("sua resistência fria/ ao que flui a fluir"), que desconfia dos vínculos imediatos entre a palavra e a coisa designada. Todavia, é patente no livro o ímpeto de representação dessa realidade, ao mesmo tempo que o poeta não se entrega a um trabalho meramente discursivo, cuja facilidade de comunicação não ultrapassaria a superfície aparente de seu suposto conteúdo, produzindo sua obra sob uma fratura irreconciliável.

Mas é justamente nessa fratura, seu ponto cego, que a "imitação da forma" de Cabral alcança seu maior rendimento: na impossibilidade de incorporar a matéria social como lição de linguagem, o poeta reduz deliberadamente a complexidade dessa matéria a um dado específico (a fala do sertanejo, por exemplo), a partir do qual poderá melhor traduzi-la dentro de seu universo poético (a dureza do idioma-pedra). Mais que isso, no próprio processo de tradução, o poeta sinaliza as semelhanças e as diferenças entre a matéria reduzida e sua reconfiguração como elemento estético (no caso, a pedra em dois contextos diversos), desenvolvendo uma forma que, embora estruturalmente fechada, repõe a fratura em novos termos (a distinção entre as duas educações).

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim, a imobilidade da pedra – símile de uma atitude poética firme diante de um todo marcado pela maleabilidade – é o método que permitirá ao poeta, via linguagem, dar a ver todo o dinamismo da vida social em suas contradições, fazendo de seus próprios limites estéticos os meios adequados de representação dessa realidade. Essa tensão produtiva é patente em diversos poemas do livro, como em "Rios sem discurso":

> Quando um rio corta, corta-se de vez
> o discurso-rio de água que ele fazia;
> cortado, a água se quebra em pedaços,
> em poços de água, em água paralítica.
> Em situação de poço, a água equivale
> a uma palavra em situação dicionária:
> isolada, estanque no poço dela mesma,
> e porque assim estanque, estancada;
> e mais: porque assim estancada, muda,
> e muda porque com nenhuma comunica,
> porque cortou-se a sintaxe desse rio,
> o fio de água por que ele discorria.
>
> *
>
> O curso de um rio, seu discurso-rio,
> chega raramente a se reatar de vez;
> um rio precisa de muito fio de água
> para refazer o fio antigo que o fez.
> Salvo a grandiloquência de uma cheia
> lhe impondo interina outra linguagem,
> um rio precisa de muita água em fios
> para que todos os poços se enfrasem:
> se reatando, de um para outro poço,
> em frases curtas, então frase e frase,
> até a sentença-rio do discurso único
> em que se tem voz a seca ele combate.
>
> (MELO NETO, 1966, p. 64-65)

A paridade entre água e palavra é, na primeira estrofe, definida a partir da fluência do discurso-rio: o fluxo do "fio de água" é entendido como uma "sintaxe", assim como a paralisação em "poços" equivale a "uma palavra em situação dicionária". Há, aqui, uma reflexão sobre a capacidade de comunicação da linguagem, engendrada na imagem do rio, cuja situação de retesamento levaria à mudez – e, por desdobramento, à seca. A própria construção dos versos na primeira estrofe aponta para um processo gradual de rompimento do fluxo, pontuando as frases com uma série de apostos que especificam o destino da "água paralítica". Nesse sentido, o isolamento dos adjetivos entre vírgulas – "isolada", "estancada", "muda" – parece aproximar esses termos da condição "dicionária", que nada comunica, em contraposição ao esforço do discurso em manter-se contínuo através do excesso de conjunções – "e porque assim", "e mais: porque assim" –, que adiam o corte do ponto final até o último verso.

A designação pejorativa da palavra estanque – a "água paralítica" – converte-se, por oposição, num elogio à fluência do rio, cujo dis*curso*, assim informa a segunda estrofe, combateria a seca. O poema, contudo, focaliza a morte desse rio, no momento derradeiro em que a "água se quebra em pedaços" – e é interessante notar que a expressão "quebrar em pedaços" gera certo estranhamento na medida em que aplica uma propriedade de materiais sólidos a um líquido. Por sua vez, essa descaracterização da água, de fluxo líquido para sólido

ISBN 978-85-64124-60-8

estilhaçado, replica o isolamento da palavra fora da sintaxe, amarrando as pontas do símile entre discurso e rio.

Por seu turno, a segunda estrofe reflete sobre a recuperação da fluência de um rio morto, empoçado. A dificuldade de se reatar o "discurso-rio" é sugerida pela rima toante entre o segundo e o quarto versos ("vez", "fez"), na passagem da consoante sonora /*v*/ para a surda /*f*/, como se a voz do poema soasse menos ao tratar da raridade do fenômeno. Por outro lado, o uso de uma escrita mais corrente, em comparação à primeira estrofe, quase sem vírgulas ou inversões sintáticas que interromperiam o fluxo, parece emular a eloquência que se deseja ao rio. De todo modo, o poema enfatiza que mesmo essa "grandiloquência de uma cheia" só conseguiria criar uma linguagem *interina*, temporária, e que a articulação dos poços em "frases curtas" até a "sentença-rio de discurso único" exige "muita água".

Há algum eco do famoso poema "Tecendo a manhã", no qual a associação entre os gritos dos galos, que vão tecendo os fios de sol, serve de imagem para a necessária solidariedade na construção de um novo horizonte social. Todavia, o que se enfatiza em "Rios sem discurso", desde o título, é a dificuldade de recuperação dos fios soltos – ou seja, antes de ser metáfora para a solidariedade, o poema é uma ressalva sobre a dificuldade de construção do "discurso único", a partir do qual "se tem voz".

Devido ao pronome "se", o último verso não esclarece precisamente quem tem essa voz – o próprio rio ou um sujeito indeterminado. E essa duplicidade reverbera nos dois planos do poema, o metalinguístico e o referencial, reforçando a associação entre discurso e rio. Assim, é lícito dizer que a seca combatida pela fluência do discurso-rio seria também a falta de comunicação, o que remete às questões levantadas pelo próprio poeta na década de 1950.

Todavia, embora o poema aproxime fluxo discursivo e combate à seca, João Cabral parece aqui desconfiar da facilidade de elaboração dessa fluência, marcando formalmente a cisão entre a linguagem mineral de sua poesia e a voz coletiva do rio reatado. Mais que isso, na contramão do processo desencadeado no tríptico do Capibaribe, o ponto de vista do poema distancia-se do objeto imitado, voltando a observá-lo de fora como em *O cão sem plumas*. Não custa destacar, aliás, que os rios de *A educação pela pedra*, como explicitam os poemas "Na morte dos rios" (MELO NETO, 1966, p. 14-15) e "Os rios de um dia" (p. 68-69), são os rios interinos do alto sertão. Nesse recorte geográfico, é possível vislumbrar uma diferença substancial com os poemas do tríptico do Capibaribe: se as obras da década de 1950 acompanhavam, com pontos de vista distintos, o fluxo perene do principal rio de Pernambuco, os poemas de 1966 apresentam a vida e a morte dos pequenos rios que desaparecem em períodos de seca extrema, remetendo à precariedade das condições de vida do sertanejo.

Desse modo, a distância entre a voz do poema e o discurso-rio reencena o mesmo problema de representação do real, incluindo a questão do alcance comunicativo dessa poesia. Se, num poema do início da década de 1960, como "Graciliano Ramos:", o poeta ainda imaginava falar por e para o sertanejo – "Falo somente *por quem* falo:/ por quem existe nesses climas/ condicionados pelo sol,/ pelo gavião e outras rapinas (…)// Falo somente *para quem* falo:/ quem padece sono de morto/" (MELO NETO, 1961, p. 53-54, grifos meus) –, em *A educação pela pedra* o que se estabelece é a distância entre a voz do poema e esse outro, apesar da similitude da condição mineral, como apontamos no poema-título.

Em suma, sem o paternalismo dos artistas engajados que pretendiam incutir consciência de classe às massas, a poesia de João Cabral escancara a cisão entre seu trabalho e as camadas populares que – de um modo ou de outro – os intelectuais naquele momento sondavam[288]. Tal

288 Numa entrevista concedida em setembro de 1973, Cabral voltaria ao mesmo problema: "Como atingir o povo? O que é o povo? Se fazemos uma poesia puramente popular perdemos as camadas mais sofisticadas e, depois, quem pode escrever para o povo é o próprio povo. É a literatura de cordel. (…) O auto Morte e vida

ISBN 978-85-64124-60-8

cisão, todavia, produz uma tensão produtiva entre seu imaginário poético e a referência à realidade que o alimenta, formalizando uma visão estruturada das contradições enfrentadas pelo pensamento crítico no Brasil, cuja agudeza se tornaria cada vez mais perceptível, após 1964, durante o novo surto de modernização conservadora instaurado pela ditadura[289]. O que se educa, assim, é o olhar do leitor, que ao adentrar profundamente na lógica de *A educação pela pedra* também poderá ser capaz de encarar essas contradições.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Félix de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira / Fundação Biblioteca Nacional, 1998.

CAMILO, Vagner. "**De poetas, funcionários e engenheiros**". In: Remate de Males, v. 26, nº 2, Campinas, 2006, p. 307-320.

COLLOT, Michel. "**O sujeito lírico fora de si**" (trad. de Alberto Pucheu). In: Terceira Margem: revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, nº 11, Rio de Janeiro, 2004, p. 165-177.

ESCOREL, Lauro. **A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto.** São Paulo: Duas Cidades, 1973.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

____. "**Da função moderna da poesia**". In: Obra completa (org. de Marly de Oliveira). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 765-770.

_____. **Duas águas** (poemas reunidos). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. **Terceira feira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica.** 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. Col. Poetas Modernos do Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

SÜSSEKIND, Flora (org.). **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Casa de Rui Barbosa, 2001.

SEVERINA FOI UMA TENTATIVA DE ATINGIR UM PÚBLICO MAIOR (...) MAS ASSIM QUE ELE FOI PUBLICADO EU RECEBI UM ELOGIO DE VINÍCIUS DE MORAES E DESCOBRI ENTÃO QUE MINHAS ESPERANÇAS DE QUE O POVO PUDESSE ASSIMILAR A OBRA NÃO TINHAM FUNDAMENTO" (APUD ATHAYDE, 1998, P. 81-82). EMBORA NÃO CONCORDEMOS QUE UMA POESIA POPULAR SEJA NECESSARIAMENTE MENOS "SOFISTICADA", O RACIOCÍNIO DO POETA É BASTANTE REVELADOR.

289 COMO OBSERVA CARLOS GUILHERME MOTA, ANALISANDO A REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, POUCOS ANOS APÓS O GOLPE, SURGIRÁ EM MUITOS INTELECTUAIS UM "NOVO IMPULSO, UM TANTO REBELDE, CONTRA ESQUEMAS E MODELOS PRÉ-FABRICADOS DE ANÁLISE, NOS QUAIS SE PROCURAVA ENQUADRAR A REALIDADE. ESSE ESQUEMATISMO, DE GRANDE CONSUMO E FÁCIL ABSORÇÃO, UM DOS FATORES DA DERROCADA DAS ESQUERDAS EM 1964, PODE SER CAPTADO NOS EDITORIAIS DA PRIMEIRA FASE DA RCB (...)", QUANDO "OS AUTORES AINDA NÃO HAVIAM SE LIVRADO DO CLIMA EMOCIONAL PÓS-64, NÃO TENDO CONDIÇÕES E NEM INSTRUMENTAL TEÓRICO PARA DIAGNOSTICAR AS MUDANÇAS ESTRUTURAIS QUE ESTAVAM SENDO PROMOVIDAS PELOS MILITARES E TECNOCRATAS" (2014, P. 247). ACREDITAMOS QUE A EDUCAÇÃO PELA PEDRA FAÇA APONTE, EM TERMOS POÉTICOS, O ESGOTAMENTO DE UM ESQUEMA ANTERIOR – PERCEPTÍVEL EM DUAS ÁGUAS –, CUJAS LIMITAÇÕES IMPEDIAM A FORMALIZAÇÃO DAS CONTRADIÇÕES DA MATÉRIA SOCIAL DO POETA.

ISBN 978-85-64124-60-8

TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. **O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto**. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ISBN 978-85-64124-60-8

COMO LER ORIDES FONTELA?

Wanderley Corino NUNES FILHO (USP)
E-mail: wcorino@gmail.com

RESUMO:

Orides Fontela, poeta considerada uma das vozes de maior importância da poesia brasileira contemporânea, teve seus livros publicados entre 1969 e 1996. Embora muitos críticos tenham se debruçado sobre sua obra, vale mencionar que tal fortuna crítica privilegia os livros iniciais. Notamos que há um esforço, por parte de alguns intérpretes, em explicar como certos temas e procedimentos das obras posteriores já estavam sinalizados em seu título de estreia, *Transposição*. Muito embora Orides lance mão de um repertório imagético muito econômico e pessoal, nos parece curioso que tais análises ignorem o caráter heterogêneo dos últimos dois livros, a saber, *Rosácea* e *Teia*. Desse modo, nesta comunicação confrontaremos os poemas de Orides Fontela com alguns dos textos de sua fortuna crítica. Nossa proposta é verificar em que medida certos pressupostos são válidos, considerando o arco da obra oridiana. A hipótese é que certos argumentos da recepção crítica se sustentam de maneira parcial, uma vez que ignoram a tentativa da poeta de se renovar ao longo de três décadas de sua escrita. Assim sendo, iremos testar tais argumentos contra poemas que, *a priori*, escapam a esta ideia.

***PALAVRAS-CHAVE**: POESIA CONTEMPORÂNEA, ORIDES FONTELA, ROSÁCEA.*

Na presente comunicação faremos uma breve revisão da fortuna crítica de Orides Fontela com o intuito de verificar como o caráter autorreflexivo de sua poética foi lido ao longo das décadas[290]. A hipótese é que certos argumentos da recepção crítica se sustentam de maneira parcial, uma vez que ignoram a tentativa da poeta de se renovar ao longo de três décadas de sua escrita. Assim sendo, iremos testar tais argumentos contra poemas que, *a priori*, escapam a esta ideia.

É possível observar em sua produção poética o procedimento analítico que a linguagem poética realiza sobre si própria. Para Leticia Raimundi Ferreira, os poemas de Orides Fontela são "reflexivos, impessoais, opacos do sentimento e cegos para as coisas pragmáticas" [291]. De maneira semelhante, Vinícius Dantas crê que esse gesto de olhar para si, presente na obra oridiana, celebra "um conceito de poema sublime, amaneirado, elegantemente afastado de qualquer marca desagregadora do real ou da subjetividade" [292]. Nossa hipótese é a de que ao longo de sua produção Orides Fontela experimentou variações em torno do fazer poético, de modo que em *Rosácea* (1986) tal impessoalidade não se sustenta em virtude dos paradoxos apresentados no livro. Como pretendemos demonstrar, a lírica autorreflexiva de Orides se relaciona à aproximação do real por meio da tematização dos impasses de sua dicção poética.

290 As análises aqui apresentadas são resultados do projeto de mestrado intitulado A poética errante de Orides Fontela, sob a orientação do Prof. Dr. Ivan Francisco Marques. Tal pesquisa é desenvolvida na Universidade de São Paulo com financiamento CAPES e será defendida em setembro de 2018.

291 Letícia Raimundi Ferreira. A lírica dos símbolos de Orides Fontela. Rio Grande do Sul, ASL Pallotyi, 2002, p. 108.

292 Vinícius Dantas, A nova poesia brasileira e a poesia. Novos Estudos Cebrap. São Paulo: nº 16, dezembro de 1986, p. 53.

ISBN 978-85-64124-60-8

Na avaliação realizada por Dantas nos chama a atenção a insistência com que ele descreve a poética oridiana como um "projeto de poema estufado de sublime" [293]. Para melhor compreendermos a definição de sublime, pontuaremos aqui alguns aspectos do percurso feito por Pedro Süssekind quanto ao uso do termo ao longo dos séculos.

Süssekind traz à discussão a dicotomia entre o *prazer positivo* e o *prazer negativo* na arte, elaborada por Edmund Burke. O prazer positivo está relacionado à beleza, ao passo que o negativo se refere ao sentimento de sublime. Isto é, o prazer negativo se assemelha ao deleite da arte trágica, pois, dada a distância com a realidade, o observador é capaz de sentir prazer através do objeto de desprazer ali representado. Tendo isso em mente, voltaremos nosso olhar para o poema "Kant (relido)", presente na seção "Novos", de *Rosácea*:

KANT (RELIDO)

Duas coisas admiro: a dura lei
cobrindo-me
e o estrelado céu
dentro de mim.

Conforme apontado em seu título, o poema apresenta uma releitura das ideias de Immanuel Kant. Vale comentar que a leitura proposta por Orides inverte, por meio da paródia, o teor da máxima kantiana. Se em *Crítica da razão prática* o filósofo defende que a lei moral deve guiar o modo de agir do ser humano, como um imperativo residindo dentro dele[294], a poeta desloca tais preceitos para fora do sujeito. Por conta da alteração da perspectiva, o papel que a lei desempenha passa a ser outro, na medida em que deixa de ser imanente para se impor sobre o ser. Ciente de que se trata de uma condição autoritária da qual não se pode esquivar, o sujeito do poema observa "a dura lei" com um misto de espanto e prazer, dimensões abarcadas pelo verbo *admirar*. Paralelamente, o céu também aparece realocado na leitura oridiana, pois, no texto original, tal imagem é descrito como estando acima do sujeito, o que de certa forma deflagra a distância entre eles. De acordo com Olgária Matos, a inversão demonstra que o céu, como símbolo de plenitude, está "não mais na transcendência, mas na imanência do ser" [295].

Retornando à diferenciação entre os prazeres positivo e negativo, vemos que o adjetivo que acompanha a *lei* descreve sua condição áspera. De maneira semelhante, o poema também apresenta a imagem do *céu*, cuja magnitude não se deixa reduzir por estar localizado dentro do ser. Ou seja, as duas realidades — o fora e o dentro — compõem o estado de espírito do sujeito poético que se deleita tanto com "a dura lei" quanto com "o estrelado céu". Vale mencionar que, embora o poema tenha invertido a construção do pensamento kantiano, ambas as dimensões tocam na questão do sublime, visto que, conforme a noção de deleite proposta por Burke, constrói-se em "Kant (relido)" o efeito de poesia através de "um prazer que vem do desprazer" [296].

293 IDEM.

294 CF. IMMANUEL KANT SINTETIZA TAL PENSAMENTO NA SEGUINTE FORMULAÇÃO: "DUAS COISAS ENCHEM O ÂNIMO DE CRESCENTE ADMIRAÇÃO E RESPEITO, VENERAÇÃO SEMPRE RENOVADA QUANTO COM MAIS FREQUÊNCIA E APLICAÇÃO DELAS SE OCUPA A REFLEXÃO: POR MIM SOBRE O CÉU ESTRELADO; EM MIM A LEI MORAL". RIO DE JANEIRO: EDIOURO, P. 143.

295 OLGÁRIA MATOS EM DEPOIMENTO REGISTRADO NO DOCUMENTÁRIO ORIDES: A UM PASSO DO PÁSSARO, EXIBIDO PELA TV CULTURA EM 26 DE MAIO DE 2000.

296 PEDRO SÜSSEKIND, SCHILLER E A ATUALIDADE DO SUBLIME. IN: SÜSSEKIND (ORG.). FRIEDRICH SCHILLER: DO SUBLIME AO TRÁGICO. BELO HORIZONTE: AUTÊNTICA EDITORA, 2011, P. 84.

ISBN 978-85-64124-60-8

No quadro da discussão teórica que Pedro Süssekind elabora, vemos que tanto Burke como Kant apontam para a possibilidade de gerar o sublime em face ao objeto que nos causa temor. Conforme observa Süssekind, é graças a Schiller que a discussão avança, em virtude da defesa da existência de outra categoria de sublime que inclui a representação do sofrimento (*pathos*). O *sublime patético* considera não só a hostilidade do objeto, mas o sofrimento do sujeito, transpostos nos "limites de uma experiência prazerosa" [297]. Em "Kant (relido)", a presença do *pathos* é evidente por conta da marcada distinção entre o sujeito (figurado pelo estrelado céu) e o objeto (representado pela dura lei). Vale lembrar o poema se trata de uma paródia, gênero textual que realiza a inversão de seu texto fonte. Conforme aponta Linda Hutcheon, está na base da paródia "uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia" [298]. Ou seja, ao realizar a quebra da expectativa em "Kant (relido)", o poema constrói uma representação da resistência mediante a relativização dos pressupostos da máxima kantiana.

Tendo acompanhado o percurso que Pedro Süssekind elabora em torno das diversas leituras do conceito de sublime, um aspecto nos chama atenção. Independente dos caminhos que a filosofia moderna propôs — a saber, Burke, Kant e Schiller —, nenhum desses teóricos parece ter se afastado das cinco fontes capazes de produzir o estilo sublime, divisão elaborada pelo retórico romano Cássio Longino (2005, apud SCHILLER, 2011, p. 79), como se vê na seguinte proposição:

> (1ª) capacidade de se elevar a pensamentos grandiosos; (2ª) emoção veemente e inspirada; (3ª) determinada moldagem das figuras, do pensamento e da palavra; (4ª) nobreza de expressão; (5ª) composição com vistas à dignidade e elevação [299].

Considerada a devida diferença entre o modo como o fazer poético era visto na Antiguidade Clássica e no mundo contemporâneo, no que diz respeito à inspiração, vale observar que alguns aspectos apontados por Longino são pilares da poesia de Orides Fontela, a exemplo da operação intelectual em torno de temas grandiosos, bem como a representação desses mesmos temas, seja com conceitos ou com imagens, por meio do trabalho com a linguagem, que medita sobre os impasses, tema que nos parece central em Rosácea. Ou seja, a crítica que Vinícius Dantas dirige à poética oridiana é apenas correta pelo fato de o autor usar o termo "sublime" para qualificá-la. A legitimidade de seu argumento parece não ir adiante, pois o que Dantas considera como sublime não condiz com as definições anteriormente apresentadas, já que o crítico julga não haver marca sequer de objetividade e lucidez nos poemas de Orides Fontela.

A medida da lucidez, tragicamente transposta na poética oridiana, também pode ser observada no poema "O espelho":

> **O ESPELHO**
>
> O
> espelho: atra
> vés

297 IBID.., P. 94.
298 LINDA HUTCHEON, UMA TEORIA DA PARÓDIA. ENSINAMENTOS DAS FORMAS DE ARTE DO SÉCULO XX. LISBOA: EDIÇÕES 70, 1985, P. 48.
299 CÁSSIO LONGINO, DO SUBLIME. IN: A POÉTICA CLÁSSICA. SÃO PAULO: CULTRIX, 2005, P. 77.

ISBN 978-85-64124-60-8

de seu líquido nada
me des
dobro.

Ser quem me
olha
e olhar seus
olhos
nada de
nada
duplo
mistério.

Não amo
o espelho: temo-o.

Se por si só a imagem do espelho antecipa a discussão sobre a identidade, tanto a cisão dos versos como a divisão estrófica parecem modular tal imagem, de modo que se constrói uma reflexão mais densa sobre a linguagem. Observamos que o sujeito lírico do poema, ao se colocar frente ao espelho, se dispõe a meditar sobre si próprio. E mais do que se prostrar diante de seu reflexo, há um movimento de travessia pelo objeto com o intuito de melhor compreendê-lo. Devemos chamar a atenção para o fato de que esse objeto é o próprio sujeito poético que, dada a tentativa de distanciamento crítico, se cinde durante essa jornada interior: me des/dobro. Todavia, a efetividade do distanciamento é difícil de ser averiguada por conta da particularidade do objeto que se intenciona analisar. Vale apontar que isso aparece inclusive na construção do poema, como se vê na segunda estrofe devida a dupla possibilidade de leitura da palavra "ser". Por um lado, podemos entendê-la como substantivo cujo referente seria a identidade do sujeito em terceira pessoa, distanciada. Por outro lado, é também válida a alternativa deste termo se referir ao verbo no infinitivo, cujo agente seria a primeira pessoa do poema; assim, o olhar deste sujeito se voltaria a si próprio, encolhendo o espaço entre ele e o objeto. Em outros termos, haveria aí a diminuição da distância analítica que se quer objetiva. De todo modo, a oposição entre essas duas leituras não resulta na vantagem de uma sobre a outra. O que é mais interessante notar é a síntese obtida na última estrofe do poema, pois o saldo dessa análise é a consciência de um "duplo mistério".

Muito embora a última estrofe nomeie a sensação de temor, tal disposição também se apresenta no restante do poema. Poderíamos até pensar que essa inquietação resulta da cisão entre o ser, objeto de análise, e o ser que o analisa. O receio que a figura do espelho desperta já está na primeira estrofe dado o caráter problemático do nada que se apresenta diante do sujeito. Como quem toma consciência desse vazio como um problema, o sujeito, além de não contemplar tal imagem, desconfia dela, tal qual um anti-Narciso. Só então é que, num movimento duplo de travessia e introspecção, o sujeito se empenha contra o alheamento, uma vez que o verbo "desdobrar-se" também contempla essa outra definição para além da que apontamos anteriormente.

Reconhecer que a obra oridiana é marcada uma linguagem reflexiva em torno dos impasses da palavra poética parece ser o ponto sobre o qual há mais concordância entre seus leitores. Contudo, as divergências se apresentam no que se refere ao tipo de postura que o sujeito poético adota frente aos impasses. O poema Iniciação, pertence ao bloco "Novos" de Rosácea nos possibilita discutir melhor o assunto:

ISBN 978-85-64124-60-8

INICIAÇÃO

Se vens a uma terra estranha
curva-te

se este lugar é esquisito
curva-te

se o dia é todo estranheza
submete-te

— és infinitamente mais estranho.

Como vemos, o poema apresenta frases imperativas condicionadas às orações que as precedem ao longo das três primeiras estrofes, onde vemos que o sujeito encontra-se em um cenário hostil. O verso final, por estar isolado dos demais, possui um caráter de síntese. Observamos que tal síntese é um tanto quanto negativa, pois inverte a lógica apresentada até então. Aliás, é possível notar que o tom aparentemente agressivo do poema pode ser relativizado, pois os verbos no modo imperativo podem indicar tanto ordens como conselhos. De um lado, o discurso parece revelar hostilidade; de outro, o poema apresenta uma advertência marcada por "aquela humildade sábia de quem atenta para o próprio labirinto antes de acusar a tortuosidade alheia" 300, conforme observa Alcides Villaça.

De todo modo, parece ser legítimo a possibilidade de o sujeito se angustiar diante das adversidades do mundo. Mas tomado por essa sensação de angústia, qual seria a disposição do sujeito, uma vez que sua existência é limitada pelos obstáculos que a vida impõe? De acordo com o conceito heideggeriano de angústia, é diante dos impasses que se impõem sobre o sujeito que ele pode reconhece tais impossibilidades não como uma força limitadora, mas como um ato de liberdade. Ou seja, frente aos obstáculos o sujeito que eventualmente procuraria a transcendência passa a ver angústia como compreensão existencial que "possibilita ao homem transformar a necessidade em virtude: aceitar como um ato de escolha a situação de fato, que é o destino" 301.

Esse ato de liberdade se configura no poema como o reajuste no modo como o sujeito olha o seu redor. O poema inverte a perspectiva quando declara que o "tu" é tão (ou mais) estranho que o espaço que o rodeia. Esse reajuste do olhar lançado às coisas permite recriá-las, o que é semelhante à ideia de Ferdinand de Saussure de que o ponto de vista cria o objeto302. De maneira trágica, o ser se reconhece no assombro do mundo. Vale apontar que, ao fazer essa escolha de reconhecer o impasse, o sujeito não se encontra numa situação de impotência303. Há na aceitação de sua condição limitada não só a agência do sujeito como quem se opõe à passividade, mas também a indicação da necessidade de mudar o modo com que se relaciona com o mundo. De certo modo, tal postura se assemelha à ideia de batismo elaborada ao longo do poema "Águas", pois ambos os poemas apontam para o recomeço como uma necessidade,

300 Alcides Villaça, Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. In: Estudos Avançados, nº 29.85, 2015, p. 306.

301 Tomo emprestada a explicação formulada por Martin Heidegger do termo "angústia", apresentada por Nicola Abbagnano, Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 61.

302 Cf. Ferdinand de Saussure. Curso de Linguística Geral. Cultrix: São Paulo, 1975, p. 15.

303 Nicola Abbagnano comenta que, diferentemente de Heidegger, Freud vê a angústia não como possibilidade de escolha consciente, mas como "reação do Ego ao perigo", ao qual o sujeito se sente impotente diante da situação presente por remeter a "um acontecimento traumático já vivido". Nicola Abbagnano, op. cit., loc. cit.

ISBN 978-85-64124-60-8

apesar de reconhecer os limites dessa empreitada. Esse ensejo de reabertura diante do impasse é tematizado em "Iniciação" ao se concentrar no reconhecimento das possibilidades reais da existência, ao passo que "Águas" tematiza, por meio da imagem das "águas salobras" que constitui o "necessário batismo", a ambivalência desse gesto oscilante entre permanência e renovação.

Como apontou Roberta Gonçalves304, há na poética oridiana uma constante remissão à Ananke, deusa da inevitabilidade na mitologia grega, símbolo que a filosofia toma emprestado para elaborar o conceito de destino. Comenta a autora que a presença da ananke é fundamental em Rosácea, visto que o peso do Destino se impõe sobre o sujeito. Como vimos em "Iniciação", a imagem da terra estranha demonstra que a parcela de mistério do Destino se refere, tanto ou mais, à nossa incapacidade de apreendê-lo. Assim, o enigma do destino não se separa da nossa condição humana; aliás, o próprio poema opera nessa chave, pois reverte a lógica apresentada — és infinitamente mais estranho —, diminuindo assim a engessada distância entre sujeito e objeto. De todo modo, o sujeito expressa seu temor diante dessa inevitabilidade, seja ela figurada na estranheza do mundo e do próprio sujeito, seja por meio do enigma representado em "O espelho": "Não amo / o espelho: temo-o". Cabe, no entanto, nos perguntar se a poética oridiana traz alguma discussão para além do reconhecimento dos impasses. Por exemplo, poderia o sujeito sentir-se frustrado por conta dos obstáculos? Considerando que a frustração não se manifesta em relação a determinado objeto ou circunstância de maneira isolada por estar intrinsicamente ligada a uma possibilidade de autofrustração305, conforma apontado por Jean Laplanche (1987, apud MENESES, 1995, p. 182) vale reelaborarmos a questão: a poética oridiana, ao tematizar seus impasses, estaria marcada pela completa desilusão?

Alcides Villaça comenta que há na poesia de Orides Fontela o reconhecimento fatalista, pois o sujeito se pacifica diante da implacabilidade do Destino, gesto que o crítico considera como revelação de um prazeroso estoicismo306. Por outro lado, Ivan Marques identifica na obra oridiana a presença de um sujeito desencantado diante do seu desajuste em relação ao mundo, cujo discurso reflete uma "visão pessimista e irônica" 307. Embora essas duas leituras sejam conflitantes, em um primeiro momento, cremos ser possível encontrar um meio termo entre elas. Retomando o já mencionado o conceito heideggeriano de angústia, o sujeito aceita o Destino não como resignação, mas como escolha. Ou seja, essa aceitação parte da ideia de que possibilidades são ofertadas e que o sujeito dispõe da sua liberdade de escolha para se autodeterminar308, mesmo que por meio do reconhecimento dos seus limites. Interessante notar que a noção de inevitabilidade do Destino também pode ser lida na chave das imposições externas a que se refere Friedrich Schiller, ao tratar do verbo müssen, que expressa obrigatoriedade em alemão. Schiller arma a oposição entre o Destino e a Vontade (Wille, substantivo referente ao verbo wollen), pois a vontade nada mais é do que a instância que nos permite, de maneira consciente, "seguir ou não uma inclinação ou uma necessidade externa" 309. Tal ajuste de perspectiva nos permite então desconfiar, em parte, da afirmação de que a poética oridiana seja marcada por uma dicção estoica. Em outras palavras, a consciência dos

304 Cf. Roberta Andressa Villa Gonçalves. Entre a Potência e a Impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, USP, 2014, p. 105.

305 Jean Laplanche. A angústia. São Paulo: Martins Fontes, 1987, não paginado.

306 Alcides Villaça, op. cit., p. 303.

307 Trata-se de um texto inédito que o autor permitiu a leitura antes da publicação.

308 Sobre o conceito da liberdade, Nicola Abbagnano afirma que ela se trata de "uma questão de medida, de condições e de limites". Ou seja, se trata de uma liberdade relativa, pois as possibilidades de escolhas do sujeito estão atreladas aos limites que a determina. Nicola Abbagnano, op. cit., p. 612.

309 Pedro Süssekind, op. cit, p. 95

ISBN 978-85-64124-60-8

impasses não desperta o completo desencanto, mesmo em uma obra fortemente marcada pelo negativo, como é o caso de Rosácea. Em alguma medida, os poemas refletem a cautela em face dos impasses sem que necessariamente eles inibam o sujeito de agir310.

Além de representar os impasses de maneira trágica, vemos que a poesia de Orides Fontela oferece outra possibilidade de resposta. Retomando a dicotomia entre Destino e Vontade, parece haver em certos poemas um posicionamento de resistência que se constrói através da ironia que desestabiliza alguns pressupostos sedimentados na e pela linguagem. Tal ideia parte do pressuposto de que Orides estaria inclinada a instaurar uma mudança em sua obra, tentativa proeminente a partir de Rosácea. Vale reforçar que quando falamos de uma mudança em sua obra não pressupomos uma completa virada poética, mas que estamos apontando para o caráter experimental do livro em virtude de sua estrutura propositalmente heterogênea. De todo modo, talvez seja mais interessante sublinhar que o uso da ironia em seus poemas parece apontar para a possibilidade de que a poeta estivesse atenta à recepção crítica de sua obra.

Vemos então que a poética oridiana reconhece os limites da realidade sem, no entanto, exaltá-la, gesto que muito representa a definição do existencialismo proposta por Nicola Abbagnano, que a descreve como a filosofia capaz de destacar polemicamente as instabilidades, os contrastes, os aspectos negativos e desconcertantes que a existência oferece311. Nos poemas de Orides, tais incertezas se mostram tanto como um dos temas centrais de sua obra quanto no seu modo de fazer poesia. Ao afirmar que em sua poética está contida a máxima atenção, a cautela, a consciência, a lucidez, a reflexão analítica, dentre outros termos, estamos no fundo nos referindo ao tatear dos aspectos mais obscuros e incertos da existência como o caminho pelo qual o sujeito opta seguir. Exemplo bem claro desse assunto está posto em "Viagem", poema da seção "Novos", na medida em que a indeterminação do destino se torna a discussão central.

VIAGEM

Viajar
mas não
para

viajar
mas sem
onde

sem rota sem ciclo sem círculo
sem finalidade possível.

Viajar
e nem sequer sonhar-se
esta viagem.

É necessário dizer que nem sempre o diálogo com o senso comum se faz por meio da paródia, pois, como vemos em "Viagem", não há qualquer texto usado como base para a composição. Mesmo não havendo o uso da paródia, percebemos que ao longo das quatro

310 QUANDO AQUI TRATAMOS DE AGÊNCIA OU ALIENAÇÃO, NÃO ESTAMOS DE MODO ALGUM NOS REFERINDO À POESIA ENGAJADA.

311 NICOLA ABBGNANO. POSSIBILITÀ E LIBERTÀ. TORINO: TAYLOR TORINO, 1956, P. 15 TRADUÇÃO NOSSA.

ISBN 978-85-64124-60-8

estrofes o poema faz uso da alusão ao deslocamento como mote para a particularização de seu sentido no interior do poema.

Em primeiro lugar, chama a atenção o escasso uso de ações, pois além das três ocorrências de "viajar", há o verbo "sonhar" no décimo verso, cuja agência recai sobre a própria ação tematizada ao longo do poema. Dado uso do modo infinitivo dos verbos, tais ações não estão postas em prática. No entanto, não escapa à nossa leitura que as repetições do verbo "viajar" se relacionam com o caráter inevitável do Destino. Importante apontar que a insistente menção deste percurso incontornável, que é a própria existência, diz muito a respeito do caráter reflexivo da poética oridiana. Em segundo lugar, outro aspecto que salta aos nossos olhos é a reiterada negação que chega a ser estrutural no poema. Como podemos observar, as palavras "não", "sem" e "nem" são mobilizadas não para negar a viagem em si, mas de modo a qualificá-la. A perspectiva pela qual a ideia de viagem é moldada no poema se dá por conta dos comentários que são introduzidos após tais negativas, na medida em que elas especificam o que (não) se pode esperar desta viagem. Nas duas primeiras estrofes introduz-se a noção de que o caminho é mais importante de que o destino final, aspecto que é detalhado na terceira estrofe. Embora não haja a repetição do verbo "viajar" como há nas demais estrofes, vemos que os versos 7 e 8 possuem um paralelismo particular, devido às quatro ocorrências do termo "sem". A insistência dessa palavra pode dar margem a duas leituras que não são de todo conflitantes. Por um lado, podemos pensar que o sujeito reconhece que tal viagem é irregular por natureza, por assim dizer, uma vez que não há um roteiro a ser seguido. Por outro lado, é também possível entender que o sujeito é quem recusa passar por caminhos já antes percorridos, não só pela negação do termo "rota", mas também pela veemência com que rejeita estruturas vedadas, ensimesmadas — "sem ciclo" e "sem círculo" —, dada a ausência de abertura para criar o próprio caminho. De todo modo, as duas interpretações não estão distantes da postura do sujeito que enfatiza o momento do traslado em detrimento do local de chegada. Tal gesto anuncia a ausência de uma direção programada — "sem rota" — numa espécie de abertura ao novo e ao desconhecido.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Possibilità e libertà**. Torino: Taylor Torino, 1956.

DANTAS, Vinícius. **A nova poesia brasileira e a poesia**. Novos Estudos CEBRAP, nº 16, SP, dezembro de 1986.

FERREIRA, Letícia Raimundi. **A lírica dos símbolos de Orides Fontela**. Rio Grande do Sul, ASL Pallotti, 2002.

FONTELA, Orides. **Poesia Reunida [1969-1996].** Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

GONÇALVES, Roberta Andressa Villa. **Entre a Potência e a Impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, USP, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia.** Ensinamentos das formas de Arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática.** Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

LONGINO, Cássio. **Do sublime.** In: A poética clássica. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 77.

ISBN 978-85-64124-60-8

MARQUES, Ivan. **Documentário Orides: a um passo do pássaro.** São Paulo, TV Cultura, maio de 2000. Disponível em: https://youtu.be/l9XbX8JTMXI Acessado em: 18 de fevereiro de 2017 às 11h58.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise.** São Paulo: Duas Cidades, 1995.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Cultrix: São Paulo, 1975.

SÜSSEKIND, Pedro. **Schiller e a atualidade do sublime.** In: SÜSSEKIND (org.). Friedrich Schiller: do sublime ao trágico. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

VILLAÇA, Alcides. **Símbolo e acontecimento na poesia de Orides**. In: Estudos Avançados, nº 29.85, 2015.

ISBN 978-85-64124-60-8

A CAUSA OPERÁRIA NA POESIA DE 1930: O QUE NÃO SE DISSE SOBRE O LIVRO *POEMAS PROLETÁRIOS* DE PAULO TORRES

Paulo Rogério FERRAZ (USP)
E-mail: pauloferraz@hotmail.com

RESUMO

A literatura da década de 1930 é marcada por um reposicionamento dos escritores no campo político, com uma significativa produção de obras voltadas para a realidade nacional, incluindo-se textos de orientação marxista, como é o caso de Paulo Prado, que em 1931 publicou o livro *Poemas proletários*, um conjunto de poemas que assimilava as principais contribuições estéticas do modernismo, dentro, porém, de um viés militante. Sua recepção crítica teve inicialmente algum destaque, mas com o passar dos anos e o acirramento da repressão do governo de Getúlio Vargas, acabou esquecido, ainda que seus poemas sejam os precursores de uma vertente da poesia, voltada à crítica social, que atravessará o século XX.

***PALAVRAS-CHAVE**: POESIA. MODERNISMO. GERAÇÃO DE 1930. SOCIALISMO.*

A ideia que vulgarmente temos da história pode ser resumida como uma sucessão de nomes e acontecimentos passados que, conectados, conferem lógica e coerência aos processos socais e políticos que nos trouxeram aos dias de hoje. De algum modo, a história literária repete esse procedimento, sua atenção volta-se para autores, obras e fatos culturais que sejam aptos para explicar a evolução dos movimentos literários de cada época. Porém, a história, como um todo, vai além da história oficial, ela inclui a difusão de ideias, as transformações pelas quais passa a vida doméstica e toda uma sorte de movimentação social que nem sempre são devidamente captadas ou registradas, até porque muitas vezes levam-se séculos para que algumas mudanças sejam perceptíveis. Só recentemente, por exemplo, passou-se a reconhecer que mudanças culturais e materiais, incluindo o consumo, foram tão ou mais determinantes que dado ator ou corrente política nos grandes acontecimentos históricos.

Mais uma vez, com a literatura não é diferente, o seu dia a dia é realizado por um sem número de autores, leitores, editores, livreiros e críticos que deixaram pouco ou nenhum rastro de suas atividades, entretanto seria impossível desconsiderá-los de todo, pois sem seu trabalho não haveria a difusão de certas ideias, nem a consolidação de certos estilos e, consequentemente, muito menos o abandono de outros. Esse mesmo raciocínio pode ser aplicado há alguns nomes consagrados, que hoje nos parecem desde sempre absolutos, mas que podem ter sido ignorados por seus contemporâneos ou lidos apenas por um grupo restrito, sem o impacto geral que supomos, quando lidos distanciados no tempo. Nesse sentido, tomando como parâmetro o modernismo, não seria de todo sem importância formular perguntas como: quanto tempo foi necessário para que práticas parnasianas e simbolistas deixassem de ser amplamente aceitas no meio literário? Ou quais eram os poetas mais publicados ou lidos dez ou quinze anos depois da Semana de 1922? Possivelmente, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Augusto Frederico Schmidt... O que não se contesta é que a relevância daqueles que se tornam centrais não tem a ver unicamente com tiragens ou condecorações, mas com obras e pensamento crítico, ao que se somam outras atividades em torno da literatura, formando um conjunto de tal modo complexo e influente que ao longo das décadas fez com que se firmassem no que se chama cânone modernista. Outros, por certo, não

ISBN 978-85-64124-60-8

fazem jus ao mesmo destaque, ficando suas obras restritas a um campo mais estreito de valor, quando não esquecidos de todo. Passemos a um caso prático.

Tomemos a *Antologia de poetas modernos,* organizada por Dante Milano e publicada em 1935. Essa talvez seja uma das primeiras obras brasileiras, com exceção de revistas, a reunir, e assim categorizar, um dado grupo de autores como *modernos*. É o retrato de um momento, tirado a partir da perspectiva de um indivíduo, portanto parcial e subjetiva, mas é de se supor que os autores ali recolhidos tivessem certa relevância naquele momento e possuíssem, em alguma medida, vínculos com o espírito daquele tempo. Decorridos treze anos desde a Semana de 1922, Milano, em sua curta apresentação, destaca o caráter documental de seu trabalho, limitando-se "a chamar atenção do leitor para o sentido social de que se reveste a literatura moderna e arte em geral, e que é o seu lado mais significativo, na fase que atravessamos." (MILANO, 1935, p. 8) Ainda que de modo sucinto, o organizador deixa revelar uma preocupação política presente naqueles dias, o que talvez se sentisse com menor evidência durante a fase imediatamente anterior. Para além da reviravolta política com a ascensão de Getúlio Vargas, o "sentido social" já vinha se fazendo sentir em diversos campos da vida nacional, consoante a aristocracia agrária da República Velha se mostrava obsoleta para um debate político que se acirrava.

Na antologia de Milano, encontramos além dos nomes que ingressaram na história literária, uns como protagonistas, outros como coadjuvantes, poetas que foram praticamente esquecidos ou que, quando muito, são lembrados como pré-modernistas. Em boa parte, os que não resistiram ao tempo são aqueles cuja poesia se distanciava dos programas estéticos modernistas e mantinham, ainda naquela década de 1930, tanto uma dicção elevada, alheia às questões locais, quanto poéticas tradicionais. Um deles porém acabou igualmente ignorado, embora sua poesia ali recolhida se apresentasse no sentido oposto, era modernista na dicção e nos procedimentos. Trata-se de Paulo Torres, presente na antologia com dois poemas de seu livro *Poemas proletários*, publicado em 1931[312]. Como podemos supor pelo seu título, um detalhe o distinguia, inclusive dos principais modernistas, sua poesia era declaradamente voltada para a classe trabalhadora, característica até então inédita não só no Brasil, mas também na América Latina. Contudo, ser precursor num tema, que com altos e baixos atravessaria o século XX, não foi suficiente para que seguisse minimante conhecido entre os escritores brasileiros do período. Sua ausência para os leitores de hoje nos motiva a investigar qual teria sido o "sentido social" de sua obra que justificaria Milano o haver selecionado como um poeta moderno de relevância no período.

Paulo Fausto de Lamare Torres, poeta e jornalista nascido no Rio de Janeiro em 1900, talvez nos soe como um nome completamente desconhecido, porém, sua presença nos círculos e cadernos literários, especialmente cariocas, era bastante frequente até meados da década de 1920, quando era encontrado ao lado de nomes como Hermes Fontes, Belmiro Braga, Olegário Mariano, Murilo Araújo, Álvaro Moreyra, Onestado Pennaforte, Cecília Meireles, Gilka Machado, Ribeiro Couto e Ronald de Carvalho. Até o ano de 1924, havia publicado ao menos quatro livros, *Alvoradas* (1916), *Meio dia* (1918), *À hora da neblina* (1922) e *Bailados brancos* (1924)[313], que traçam o percurso de uma poesia de matriz simbolista para uma poesia simpática ao modernismo, pelo menos em certos aspectos, havendo inclusive críticas, especialmente quando da publicação de *Bailados brancos*, que exageravam no tom, enquadrando-o como futurista, ou como numa resenha da época "acusa-se a Paulo Torres de futurismo". (BARROS,

312 POEMAS PROLETÁRIOS FOI PUBLICADO PELA EMPRESA EDITORA UNITAS, COM SEDE EM SÃO PAULO, CUJO CATÁLOGO ERA COMPORTO POR OBRAS VOLTADAS PARA A MILITÂNCIA DE ESQUERDA, INCLUINDO-SE LIVROS DE MARX, LÊNIN, TROTSKY, KROPOTKIN E OUTROS. TEVE PARTE DO SEU ACERVO CONFISCADO PELO GOVERNO VARGAS EM 1936, INCLUINDO-SE 1014 EXEMPLARES DO LIVRO DE PAULO TORRES, ENCERRANDO SUAS ATIVIDADES EM 1938. (CARNEIRO, 2002, P. 65.)

313 NO ANO DE 1924 HÁ NOTÍCIAS DE QUE ELE PREPARAVA UM LIVRO COM POEMAS EM PROSA, "VERTIGENS DE ÓPIO, MIRRA E INCENSO", O QUE NÃO SE PODE ATÉ O MOMENTO CONFIRMAR SE CHEGOU A SER CONCLUÍDO.

ISBN 978-85-64124-60-8

1924, p. 5.) É o caso de uma resenha publicada na revista *Fon-Fon*, de 19 de janeiro de 1924, cujo título era "*Poesia bizarra":*

> Paulo Torres se propõe a lançar as bases de uma noiva estética em poesia, rompendo com as praxes clássicas que só admitem o verso metrificado e rimado. 'Bailados brancos' é, pois, a renovação da fracassada escola de Rimbaud – o musicalismo – modificada pela liberdade do ritmo e de metros a que a estética de Marinetti e de Cocteau presta o seu decidido apoio De qualquer maneira, a arte de Paulo Torres é tão bizarra, que se faz acompanhar de um suplemento explicativo." (FON-FON, 1924, p. 63)

Em 1925, um dos principais nomes do jornalismo literário de então, Agripino Grieco, munido de seu conhecido impressionismo crítico com o qual exacerbava em tiradas cômicas e sarcásticas, de início, diz não entender sequer o sentido dos títulos de seus dois últimos livros, vagos e imprecisos, para em seguida sugerir que Torres não assumira de todo uma poética essencialmente nova, tanto que, por "não querer descontentar ninguém", dedicava um dos livros às gerações antiga, nova e novíssima, qualificando-o como um "dadaísta confesso, expandindo em verso a sua gosma infantil, deixando estourar no papel o seu fleugmão lírico, o autor está na poesia como no carrossel da Maison Moderne, uma caixa de brinquedos ou junto à caixa de um vendedor de doces. É um Paul Géraldy de trem suburbano." O principal argumento de sua crítica é uma certa frivolidade das cenas e das personagens nelas presente, bailarinas, floristas, cigarreiras, perfumistas etc. O julgamento de Grieco é severo, senão um tanto desmedido, pois não se incomoda em tachar sua poesia de inocente e ingênua, além de desconexa e retórica, cujo principal recurso poético seria a mescla das sensações, uma "barafunda dos sentidos, em misturar paladar, olfato, tato e o resto", incluindo entre seus vícios os lugares-comuns da figuração feminina e as filigranas verbais que naqueles anos 1920 já se mostravam mais que desgastadas, e mesmo quando faz algum elogio, o faz de modo mordaz: "Apenas num ou noutro trecho é ele suportável, e assim mesmo quando se atira ao bagaço das uvas já chupadas por Cesário Verde ou pinga na sua água mineral algumas gotas do vinho de Baudelaire." (GRIECO, 1925, p. 10)

Grieco era, sabidamente, um polemista, a quem não se poderia dizer que ignorava as conquistas do modernismo ou que, conhecendo-as, as refutava em bloco, ao contrário, o que parece haver desagrado em seu julgamento foi a ambivalência de um poeta ainda em formação. Talvez venha daí, dessa sua poesia em transição, uma tendência, encontrada em alguns críticos da época, de considerá-lo um modernista moderado ou futurista comedido, ou ainda um poeta lírico da paisagem urbana, cujo ecletismo assimilava as inovações técnicas por um viés impressionista, resultando desse encontro uma atmosfera um tanto penumbrista com neblinas, véus, vidros e outros filtros exóticos ou mesmo orientalizantes.

Entretanto, se os leitores mais conservadores, como Osório Duque Estrada, de algum modo se incomodavam com a voz que Torres forjava por volta dos seus vinte anos, na medida em que de forma titubeante se afastava dos padrões tradicionais, no outro campo, entre críticos mais afeitos ao espírito de 1922, tampouco encontrara melhor acolhida, como é o caso de Prudente de Moraes Neto, a quem não agradava ler o nome de Torres no grupo modernista, como se vê no terceiro número da revista *Estética* ao criticar o trabalho de divulgação que Joaquim Inojosa fizera em Recife no ano de 1924, no qual propagava as mudanças formais decorrentes da Semana de 1922. Para Prudente de Morais Neto, os escritores de Recife viviam ainda na fase inicial do modernismo, marcados pelo ímpeto de revolta, daí certa desorientação e confusão de valores, o que resultaria num juízo equivocado quanto a inclusão de Torres ao lado de Mario de Andrade, Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida. (MORAIS NETO, 1925, p. 320)

ISBN 978-85-64124-60-8

Esse desconforto talvez tenha seja decorrência do certo destaque que Torres mereceu na obra de Inojosa, que aproveitou sua boa impressão deixada entre os pernambucanos, quando ali estivera em 1924, ao ler publicamente seus poemas, momento em que pouco ou quase nada se falava de modernismo nos estados do Nordeste. O poema que segue é um exemplo, para Inojosa, da modernidade expressa por Torres:

RECIFE: CIDADE-MULHER

Quando eu a vi, de longe, as suas casas
Pareceram-me cubos colossais...
O cais... os seus guindastes parecem-me
Uns braços musculosos de gigantes.

Quando eu a vi de longe,
O movimento... os automóveis, como carretilhas,
Carretilhando as ruas asfaltadas,
Tive a impressão de que ela delirava
Numa crise de nervos
Na crise louca das velocidades...

Mas quando a vi de perto: era mulher...
Uma linda mulher esguia e loura
Toda vestida de “foulard”, nervosa,
Pisando com seus passos de camurça
O tapete das pontes e das ruas...

E alguém me disse: Repara bem,
Ela é tão linda...
Ela é tão mulher e tão linda,
Que deus a vendo tão mulher e tão linda,
Lhe deu, para mirar sua beleza,
O espelho branco do Capibaribe...
(INOJOSA, 1984, p. 31)

Por esse poema, pode-se vislumbrar aquele poeta em processo de transição, cuja voz não se desligara dos mecanismos líricos ainda em voga nos anos 1920, entretanto já ensaiava incorporar o tom iconoclasta nascido em 1922, situação que não se pode supor exclusiva, pois nesses primeiros anos essa hesitação era percebida em outros tantos poetas. Nesse caso específico, há uma modernidade aparente que se constata de imediato pelo emprego do verso livre, o que permite ao autor um novo registro imagético da cidade e seus “cubos colossais”, porém, é um revestimento novo para uma estrutura antiga, que mantém o caráter decorativo do poema, pois não se sai da superfície da paisagem. Involuntariamente, ele deixa escapar uma contradição do poema, mas que talvez fosse de sua poética: de um lado um agora masculino, cujas marcas são a força e a velocidade, e do outro um outrora feminino, sem tantos atributos além da beleza. A modernidade ainda é uma miragem, já que à distância ele nos propõe a inusitada paisagem de braços musculosos de gigantes e a velocidade desconcertante dos carros, sinalizando o delírio urbano que desestabilizava o mundo feminino da *belle époque* à qual ele, por fim, reencontra quando mais próximo.

Para que a transição se completasse, foi necessário um lapso de sete anos, parte dos quais passados na África, Oriente Médio e Europa como correspondente do jornal *O Globo*, quando esteve uma temporada em Moscou. Torres volta a publicar em 1931, rompendo radicalmente com toda e qualquer influência estética anterior. Seu livro *Poemas proletários* está

ISBN 978-85-64124-60-8

entre os primeiros exemplares de uma literatura declaradamente política entre nós, compondo um grupo de obras cuja marca principal foi o retrato de camadas desprestigiadas da sociedade, como *Bruhaha* (1930), de Pedro Motta Lima, *O Gororoba, cenas da vida proletária no Brasil* (1931), de Lauro Palhano, *Parque Industrial, romance proletário* (1932) de Patrícia Galvão, a Pagu, *Cacau* (1933), de Jorge Amado, *Os Corumbas* (1933), de Armando Fontes e *A Escada Vermelha* (1934), de Oswald de Andrade. Nesse conjunto prevalece o romance, ao qual ainda se poderia cogitar a inclusão de outras narrativas, não necessariamente de esquerda, calcadas nos conflitos sociais, sobretudo os romances de autores nordestinos, permanecendo *Poemas proletários* como um caso único entre os livros de poesia, com exceções pontuais, como alguns poemas de Jorge de Lima, até o aparecimento de *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) e *Rosa do Povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade, guardadas as devidas diferenças entre as obras.

Superada a fase de renovação formal dos anos 1920, a literatura de 1930 é marcada por uma evidente reorientação política, especialmente quanto às narrativas, carregadas de um naturalismo que traz à ordem do dia um certo desencanto com os projetos nacionais que se mostravam incapazes de vencer, e talvez nem fosse essa a intenção, o atraso da vida rural e a brutalidade à qual os grupos sociais mais desprotegidos estavam sujeitos. Uma realidade que se perpetuaria caso não fosse atacada. Todavia, em oposição a esse posicionamento político, há uma reação que se quer antimaterialista, que visa fortalecer os laços internos entre os sujeitos e de algum modo melhorá-los, a ponto de suavizar os atritos, com um apelo à moral religiosa, como se percebe entre autores ligados a círculos católicos.

Nesse sentido, por mais que o debate em torno do comprometimento dos escritores fosse presente, nota-se que a literatura que se autodeclarava proletária, cujo foco eram os conflitos de classe no meio urbano, recebeu uma menor atenção crítica, em parte porque o debate em torno dessa literatura já chegava entre nós marcado pela rejeição ao realismo soviético que se oficializava, além é claro de um cerceamento estatal no tocante à difusão dos ideais comunistas, que se intensificaria ao longo do governo de Getúlio Vargas. Resgatar essa literatura que se voltava para o operário e o camponês faz-se cada vez mais necessário, ainda mais quando as relações de trabalho no Brasil de 1930, incluindo a atividade sindical, sofreriam então suas mais profundas transformações do ponto de vista legal e institucional até os dias de hoje.

Durante toda a década de 1920, o ambiente cultural brasileiro manteve-se razoavelmente distante das questões ideológicas, por mais que a identidade nacional fosse basilar para todo o projeto modernista, em especial a revisão da formação histórica do país e as contribuições culturais dos mais variados grupos socais ao longo do território nacional. Pontualmente, algumas questões sociais se entreviam, em particular as decorrentes das contradições nascidas em torno do descompasso da chegada da modernidade a cada região nacional, que incapaz de se efetivar por completo, acabava por preservar valores antagônicos aos seus, quando não, passando a conviver com eles em afronta, muitas vezes, à própria ideia do que haveria de ser uma sociedade moderna.

A modernidade trazida pela indústria paulista, e que possibilitara a ascensão de uma burguesia liberal e ilustrada, mantinha nos bairros operários um contingente de trabalhadores, nacionais e estrangeiros, que passava ao largo de suas preocupações de natureza estética, mas que desde o princípio do século começava a se organizar em sindicatos e partidos, que dispunham não só de uma ampla rede de debate, mas também de periódicos próprios, nos quais eram noticiados tanto os acontecimentos políticos de interesse dos trabalhadores, quanto o surgimento de correntes artísticas próximas aos movimentos de esquerda pelo mundo. Fiquemos num único exemplo: no jornal *O Paiz*, de 11 de janeiro de 1924, uma pequena nota de Victor Serge trata da literatura soviética naqueles dias, superada a guerra civil, informando os leitores do surgimento de uma literatura proletária, que superava o futurismo, caracterizado

ISBN 978-85-64124-60-8

por ele como sendo “de uma excentricidade verbal um pouco envelhecida”. Essa nova literatura era “nitidamente socialista”, com foco na economia, na pedagogia e na ciência, entre as quais a história revolucionária ocuparia um importante lugar. (SERGE, 1924, p. 6)

Dos modernistas de 1922, aquele que manterá publicamente uma militância de esquerda, filiando-se ao partido comunista, será Oswald de Andrade, levado por sua companheira, Patrícia Galvão. Quanto à adesão de Paulo Torres, não dispomos de dados concretos de quando e em quais circunstâncias se deu sua filiação, mas seguramente sua passagem pela URSS, no final de 1925, talvez aponte para uma explicação nessa orientação política e, sobretudo, em sua radical transformação estética, ainda que aparentemente não tenha absorvido contribuições das vanguardas russas, que naquele momento, como deduzimos do nota acima citada de Serge, começa a perder primazia em relação à literatura politicamente direcionada, que mais tarde se consolidaria pela ação da censura estatal, conhecida como *jdnovismo*.

Entre os artigos enviados por Torres de Moscou, percebe-se algum entusiasmo ao comentar o comprometimento de poetas, escritores, pintores, cineastas e fotógrafos com a revolução de 1917, destacando o papel dos cartazes e do cinema na propaganda política. (TORRES, 1925, p. 8) Poetas não são nominalmente citados, havendo uma única referência a Maiakovski, mas ainda assim feita por um jornalista russo por ele entrevistado, o qual descreve a popularidade da peça *Mistério-Bufo*, visto por um público de 15 mil pessoas, referindo-se a ele como “o maior poeta épico do século”, e por épico entendemos que deve ser tomado como a voz coletiva de um povo, que representava os feitos dos revolucionários em sua transição para o comunismo. (TORRES, 1926, p. 8) Os procedimentos do poeta georgiano não são encontrados em Torres, nem sua grandiloquência teatral, nem qualquer recurso técnico de sua poética ou qualquer elogio ao progresso. O que identificamos é uma poética de representação das condições matérias das relações laborais e da vida dos trabalhadores, com ênfase na pobreza, na fome e na paisagem urbana, com alguns momentos de exortação à revolta. A influência que Torres trouxera da URSS talvez tenha sido o comprometimento com a causa revolucionária.

Ao contrário dos poemas de sua fase anterior, a poesia de Torres assume-se modernista, na mesma medida em que se assume socialista. Do ponto de vista técnico, é possível perceber alguma familiaridade com recursos oswaldianos, pois, ainda que se vejam presentes alguns resquícios melódicos em versos e estrofes, em boa parte dos poemas o que encontramos é um registro bastante prosaico, às vezes coloquial, que se constrói mais em torno do encontro de imagens e da atuação inesperada de determinadas personagens, ficando o arcabouço político em segundo plano, ou melhor, num patamar ao qual o leitor deveria chegar por meio da experiência estética e não pelo discurso. Ainda que um eu-lírico esteja presente, seu lugar é mais o de organizador, uma voz na qual ecoam outras vozes, na sua maior parte emudecidas para a poesia brasileira. A tentação de convencer o leitor, ou seja, de disfarçar o pensamento marxista por meio de maniqueísmos ou qualquer simplificação esquemática, é vencida por uma eficiente apresentação poética das contradições vividas na sociedade burguesa. Não se trata necessariamente de uma dialética, mas em alguns de seus poemas é do choque de imagens opostas e do contraste entre valores e ideias que se extrai a poesia, não na forma de síntese, mas sim na de desconcerto, o que difere muito de apelar para o sentimento de caridade ou de pena. Sirvo-me, a título de exemplos iniciais, dos dois poemas selecionados por Dante Milano para a sua antologia, nos quais se sobressaem a fluência dos versos quase que totalmente desprovidos de figuras ou de adornos, uma técnica livre e sem qualquer sombra de beletrismo:

propriedade

primeiro era meu avô
meu avô não tinha nada

ISBN 978-85-64124-60-8

não tinha nada de seu
as era dono de tudo
de tudo que era de todos.

depois então veio meu pai
meu pai matou a natureza
ficou com um pouco do tudo
do tudo que era de todos.
tornou-se escravo dos outros.

eu sou escravo de todos
mas meu filho
quando tudo for de todos
será dono de si mesmo.
(TORRES, 1931, p. 11)

flagrante

uns homens correm apressados
sobre as linhas quebradas da cidade.
uns homens se repetem.

umas mulheres direitinhas
vão amando catolicamente
tal e qual relógios de repetição...

dentro da noite desagasalhada
um casal pensa, caminhando, mudamente.
uns homens sofrem como uns doidos pelas ruas,
lutando por um trabalho
lutando para viver
como se a vida não fosse
uma coisa natural.

e por detrás desse cenário
desse cenário de comédia
desse cenário de tragédia
uns homens gordos põem nos bolsos
todo o produto do espetáculo.

um dia
ou há de morrer a natureza
ou hão de morrer os homens gordos.
(TORRES, p. 27)

A escolha de Milano recaiu sobre dois poemas que expressam a expectativa de uma transformação social futura, pois o momento para qual os poemas se voltam é ainda o da estrutura social estratificada em função das classes dominantes, com o predomínio absoluto desta. É instigante que em ambos os poemas a natureza apareça em oposição ao capital, como uma força controlada por este, que a partir de então se arroga o criador de uma segunda realidade, cujo poder de convencimento faz com que seja tomada como única e verdadeira. Nesses casos, um tom panfletário se sobressai, é verdade, os poemas assumem, num primeiro plano, uma função comunicativa, buscam exortar o leitor a desconsiderar essa segunda natureza, reverter sua ordem e tomar conta de seu destino, ainda que para tanto fosse necessário responder com violência. Sugerem ainda alguma explicação para a organização social

ISBN 978-85-64124-60-8

brasileira, as gerações que se sucedem no poder, as máscaras sociais de cada um, e também deixam vislumbrar que a intenção de ruir esse edifício sólido estava sendo gestada naquele momento, que alguém começava a tomar consciência dessa máquina de produzir hierarquias. Não é desnecessário lembrar que a Revolução de 1930, na medida em que se opunha aos poderes das aristocracias regionais, tivera expressivo apoio das classes médias urbanas, tendo a ruptura desse primeiro entrave político, que fora a República Velha, aberto o caminho para uma série maior de questionamentos, incluindo-se os de esquerda.

Portanto, a aposta não é no vazio, é antes uma expectativa. Contudo, tanto "Propriedade" quanto "Flagrante" não deixam de ter a perspectiva de quem está de fora da fábrica, de quem reflete sobre si mesmo e que almeja, a partir daí, encontrar meios de se familiarizar com o outro, identificar-se com aquele ao qual o poema se destina. O poema "Propriedade", quem sabe por revelar o burguês por trás do eu-lírico militante, fora citado anteriormente em uma resenha feita pelo acadêmico João Ribeiro, em sua coluna no *Jornal do Brasil* de 23 de dezembro de 1931, no qual Torres é apresentado como nosso "primeiro poeta francamente bolchevique" (RIBEIRO, 1931, p. 12), uma caracterização tal que não poderia jamais ser considerada indiferente, em tudo distinto do Paul Géraldy que Grieco vira nele em 1925. Um detalhe importante desse texto é o fato de Ribeiro mostrar alguma simpatia não só pelo livro, ainda que faça reparos técnicos, mas pelo que se propõe, chegando a dizer que pelos rumos dos acontecimentos não era mais necessário propaganda secreta, na medida não vê saídas no próprio capitalismo, no qual "as maquinas enferrujam e a moeda diminui ou desaparece". Um outro amanhã seria possível, e por essa razão Ribeiro cita outro poema que emana uma aspiração de mudança que não se recusa a se chamar pelo nome, "Revolução", como também não teme imaginar suas consequências.

revolução

as mulheres dos colonos
morreram de amarelão.
os filhos dos colonos
morreram sem remédio
morreram sem doutor.

os colonos
mataram os capelães
mataram os fazendeiros
e tomaram de assalto
as fazendas de café.
(TORRES, p. 57)

Nenhuma revolução no Brasil atingiria seu fim sem se levar em conta as especificidades de nossas relações de trabalho, que, a despeito de um parque industrial em crescimento, ainda se davam quase que em sua totalidade no campo, onde os desafios eram descomunais, pois maior ainda era a dependência da população em relação à pequena classe de proprietários que fatalmente se confundia com a burocracia e o poder constituído, incluindo o da religião. "Revolução" indica a necessidade de subjugar o Brasil agrário, tomar de assalto as fazendas de café, o que de algum modo equivaleria subjugar nossa herança colonial e os resquícios de escravidão presentes em nosso dia a dia. E mais, uma revolução tão profunda como essa haveria de vencer o próprio passado.

É evidente que a filiação política de Torres não pode ser desconsiderada na leitura de seus poemas, pois não se trata de mera denuncia despretensiosa dos problemas sociais. O que

ISBN 978-85-64124-60-8

motiva os poemas não é a indignação privada ou caridade intelectual, mas um ímpeto de se erigir as bases de uma realidade futura. E por certo, essa orientação política haveria de ter desdobramentos, tanto na forma de representação poética eleita, quanto nos efeitos extraliterários almejados. Seria esse seu principal defeito a ponto de ser uma literatura refutada em bloco? Mas qual literatura seria pura o suficiente para se ignorar repercussões para além do estético? É notório que a máquina de propaganda soviética se ocupava de determinar padrões a serem seguidos tão logo tenham sido formalizados pela burocracia estatal de Moscou, cujo resultado foi coibir fossem o talento e a liberdade individuais, fossem as pesquisas formais, reduzindo a literatura a um papel secundário: o de uma ferramenta na batalha ideológica que se consolidava a partir da década de 1930. Chega a ser compreensível que houvesse alguma desconfiança de uma literatura que se qualificava como proletária, marxista ou comunista, porém aparentemente a reação crítica em geral foi além de mera desconfiança, configurando-se mais como negação. Murilo Mendes, por exemplo, em um artigo intitulado "Posição do poeta católico", publicado em *O Jornal* de 12 de dezembro de 1934, diz

> A poesia deve repousar em temas que resistam às influências e sugestões de todos os registros políticos. Não pode haver poesia sob receita. Toda essa enxurrada de poesia política, poesia 'proletária', etc., há de passar em breve, e já nos causa náuseas. Não compreendo um poeta comunista, pela mesma razão pela qual não compreendo um poeta fascista. (MENDES, 1934, p. 3)

É uma opinião talvez extremada, condizente com sua devoção religiosa, todavia está longe de ser uma voz isolada, já que era compartilhada por um grupo bastante expressivo no meio literário, o qual, se não refutava por completo tais investidas, ao menos não via com bons olhos o direcionamento que estava sendo dado à poesia e à prosa naqueles anos 1930. A pecha de escritor político, ou mais ainda, a de um militante que se ocupava de fazer literatura, poderia servir como justificativa para a pouca recepção crítica em torno de sua obra. Paulo Torres pode ter sido engolido por esse silêncio deliberado, como também Pagu e os demais escritores que se lançaram nessa empreitada, com a exceção de Jorge Amado, cujos livros se tornaram de tal forma populares que não poderia ser menosprezado.

É curiosa uma passagem de Mário de Andrade em 1930 ao comentar uma antologia de poemas de operários norte-americanos, na qual diz se ressentir da pouca qualidade poética dos textos selecionados para a antologia, não pondo em questão os motivos existentes por trás dos textos, suas angústias ou sofrimentos, mas não identificando neles valor poético que os levasse para além da pura manifestação lírica, reduzida a literatice:

> Todas essas palavras, todos esses sarcasmos contra as religiões, todos esses insultos e acusações, tão fáceis, tão repetidos contra patrões, capitalismo, religião sempre, alguns tão verdadeiros, outros tão fáceis; todas essas confusões tão frágeis entre as doutrinas e os homens que as pensam representar ou conscientemente as deturpam: jamais tudo isso me pareceu tão falso como nesses versos de revoltas pífias, de literatice incontestável.
> E no entanto, isso que chamei de literatice, porque parece literatura, são poemas sinceríssimos, eu creio. Saíram assim, ora essa! Porque não poderiam sair de outro jeito, saíram de peitos sofridos, pouco se amolando com problemas de arte, pouco flexíveis ainda no cortume das coisas chamadas belas porque são desnecessárias e ao mesmo tempo emocionantes; saíram assim porque esses operários não tinham cultura para mais. São poesia talvez, são certamente sensações líricas, mas me fatigam a mim, pronto. (ANDRADE, 1930, p. 3)

ISBN 978-85-64124-60-8

Os poemas de Torres, que citamos até aqui, tratam de construir as bases sensíveis em favor de uma proposta para subverter a ordem social e econômica do país a partir do proletariado, não havendo razão para tangenciar a sua natureza política. O olhar dos poemas, quase em sua totalidade, é um olhar externo às imagens, o olhar de quem presencia, mas não necessariamente participa do que é representado. O trabalhador não é o autor dos poemas, como na antologia citada por Mario de Andrade, é antes o seu objeto, e é de se supor que também o seu destinatário. Dentro do sectarismo que se construiria dentro das próprias correntes de esquerda, os poemas de Torres não poderiam ser jamais considerados proletários, pois não foram feitos nem por operários, nem por camponeses, mas por um intelectual marxista de origens burguesas. Por essa razão, seus poemas, bem como boa parte das obras de viés marxista de então, haveriam de ser classificados como revolucionários, uma vez que uma literatura proletária só poderia existir numa sociedade de fato comunista. Tal dicotomia foi empregada em um artigo não assinado publicado no *Diário da noite* de 4 de agosto de 1931 a partir de critérios extraídos de um debate que já vinha se dando na Europa, havendo a revista francesa *Monde*, dirigida por Henri Barbusse[314], preparado uma enquete na qual propusera a escritores franceses que discorressem sobre essas categorias que iam se construindo no período, surgindo daí a divisão entre uma literatura revolucionária e outra de fato proletária:

> os marxistas, principalmente, negavam terminantemente que em nossa época existisse uma arte que se pudesse chamar de proletária. A literatura de nossos dias, que se quer apresentar como proletária, não seria senão literatura revolucionaria, produto de uma sociedade onde o atrito entre as classes e as contradições chegaram ao último limite. Com propriedade, somente se poderia dar o nome de proletárias às manifestações artísticas de uma sociedade não dividida em classes, constituída de proletários, ou seja, a sociedade comunista do futuro.
> Por isso, os "Poemas proletários (...) são antes de tudo poemas revolucionários. Ali estão, numa síntese admirável, todas as contradições dolorosas, os paradoxos terríveis de um regime econômico que entrou em franca decomposição. (LIVROS..., 1931)

Ao contrário dos poemas citados em outros documentos que davam mais destaque para os anseios revolucionários presentes no livro, marcados por um apelo direto à ação, inclusive por meio da violência, os textos que ilustram a resenha do *Diário da Noite* apresentam outro aspecto de sua poesia, a imagem meticulosamente pensada como representação do real, mas também como uma espécie de alegoria marxista, sem se reduzir a mera peça de propaganda. No caso, "Contradição" e "Organização" percebe-se com clareza sua busca por desnudar a superestrutura da sociedade capitalista, cuja dinâmica tinha como subproduto a geração de pobreza e violência estatal.

> **contradição**
>
> os cereais eram tantos
> que apodreciam nos armazéns.

[314] Henri Barbusse foi um romancista francês das primeiras décadas do século XX, com destaque para seu romance L'Infer, com o qual venceu o prêmio Goncourt de 1916. Ingressou no Partido Comunista em 1923, estabelecendo vínculos diretos com Moscou. Barbusse foi um dos formuladores do conceito de literatura proletária, em paralelo a outros como os de proletkult e realismo soviético. Faleceu em Moscou em 1935 enquanto escrevia uma biografia de Stalin.

ISBN 978-85-64124-60-8

> as casas da cidade eram tantos
> que estavam desalugadas.
>
> os sem-trabalho eram tantos
> que se atropelavam nas ruas
> pedindo comida.
>
> os sem-trabalho eram tantos
> que se empilhavam dormindo
> nos bancos dos jardins.
> (TORRES, p. 17)
>
> **organização**
>
> os filhos do preso
> da penitenciária
> estão cumprindo pena de morte nas ruas.
> (TORRES, 1931, p. 29)

A atividade política de Torres fez dele um alvo constante de investigação da polícia do governo Vargas, que via nele um militante e intelectual incômodo, pois dentro de seu projeto de uma arte proletária havia também a montagem da peça teatral *Andaime*, igualmente pensada em sua função social e divulgada à época como encenada nos moldes do mais moderno teatro russo e alemão. A peça estreou em janeiro de 1932 no teatro Boa Vista em São Paulo, depois de escapar da censura, cujo parecer de um dos censores pedia a sua proibição, pois "a peça teatral é um arranjo sem técnica, sem nenhum merecimento literário, que visa unicamente à propaganda subversiva", porém acabou prevalecendo a opinião de outro parecerista, Emiliano Di Cavalcanti, que dizia "Nada oponho à representação de *Andaime*, comédia de um legítimo escritor brasileiro. Seria ridículo proibir a um artista, já conhecido por suas ideias, com livros publicados onde elas se afirmam, que trouxesse ao teatro seu ponto de vista". (JUNIOR, 2006, p. 84) Entretanto, em que pese mais essa inovação ao levar pela primeira vez a política para os palcos, sua encenação teve uma curta duração e, assim como seu livro *Poemas proletários,* foi paulatinamente esquecida[315].

Em agosto de 1932 Torres foi preso em meio aos conflitos entre São Paulo e o governo federal, pesava contra ele a única acusação de ser comunista e "derrotista". A partir dessa prisão, o que se tem é uma radicalização de seu engajamento político e a redução de sua atividade literária, cujo marco temporal pode-se estabelecer em janeiro de 1933, quando rompe publicamente com o Clube dos Artistas Modernos, que havia sido fundado em novembro em São Paulo, sob a alegação que a arte era uma atividade inócua e que os artistas, em seus "devaneios líricos e boêmios", não tinham a compreensão da marcha histórica do mundo, pois formavam um grupo reacionário e burguês, ao passo que ele, "como revolucionário consciente", era seu inimigo. Segue dizendo que em lugar das festas esnobes, preferia ficar com seus "humildes camaradas de sofrimento", seus companheiros de classe:

> Como já tive ocasião de observar, não divido os homens em artistas e não artistas. Divido os elementos da atual sociedade em duas classes: a dos exploradores e explorados. Esse negócio de artista é coisa muito velha, muito preciosa, muito ridícula, e por isso mesmo profundamente inútil...

315 ANDAIME SÓ VEIO A SER LIDA PUBLICAMENTE EM 26 DE ABRIL DE 2017 PELO TEATRO DA USP, DENTRO DE UM PROJETO EM TORNO DA AÇÃO DA CENSURA NO TEATRO.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Considero apenas intelectuais aqueles que, compreendendo a situação objetiva do mundo, possuem uma inteligência capaz de refleti-la com justeza. Não acredito em ideias inatas, e nem em criações mentais. Tudo é reflexo do mundo objetivo materiais da sociedade. Ora, os intelectuais que, percebendo e sentindo tudo isso, formarem uma consciência dentro desse sistema de realidade de acordo com essa consciência, só poderão encontrar em mim um ardente e franco admirador. Os outros... os outros ficarão do outro lado, como retrógrados, reacionários, etc. e não me interessam...
> Como vê, não nego os intelectuais.
>
> (O AUTOR..., 1933, p. 2)

O que se seguiu, com exceção de sua inclusão na citada antologia de Milano que o preservou entre os poetas modernistas, foram décadas de quase absoluto silêncio, o dele próprio, que só voltou a publicar em 1967, um ano antes de sua morte, um livro de reflexões em torno da polarização política da guerra fria intitulado *Nacionalismo: novo ópio do povo*, no qual revê sua antiga filiação política, criticando a atuação do Partido Comunista e da esquerda como um todo, principalmente a experiência soviética, além de tentar explicar a movimentação ideológica que antecedera o golpe de 1964, visto aqui com simpatia, mesmo a dissolução do congresso, ao supor que o país viveria um período de racionalidade técnica e de superação dos entraves do subdesenvolvimento. De parte do meio literário, não houve nenhuma menção relevante a ele durante décadas, salvo uma tardia e instigante homenagem de José Paulo Paes, que em seu poema "Acima de qualquer suspeita", no qual discorre sobre a morte da poesia, recorda aos leitores que ele não é culpado do estado em que ela se encontra, pois teria tentado mantê-la viva, imitando alguns poetas, em cujo rol, entre Augusto dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade, incluía um certo *Paulo Torres*, desconhecido para quase todos os que passaram pela leitura desses versos.

> **ACIMA DE QUALQUER SUSPEITA**
>
> a poesia está morta
>
> mas juro que não fui eu
>
> eu até que tentei fazer o melhor que podia para salvá-la
>
> imitei diligentemente augusto dos anjos paulo torres carlos drummond de andrade manuel bandeira murilo mendes vladimir maiakóvski joão cabral de melo neto paul éluard oswald de andrade guillaume apollinaire sosígenes costa bertolt brecht augusto de campos
>
> não adiantou nada (...) (PAES, 1988, p. 9)

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. **Poesia proletária**. In: Diário Nacional, Rio de Janeiro, 24 ago. 1930.

BARROS, Emilio de. **A arte espiritual da poesia**. In: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 mar. 1924.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, ideias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas** (2ª edição ampliada). São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

GRIECO, Agripino. **À margem dos livros**. In: Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 2 abr. 1925.

ISBN 978-85-64124-60-8

INOJOSA, Joaquim**. A Arte moderna,** edição fac-similar. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1984.

JUNIOR, Gonçalo. **A delirante encenação da censura**. In: Pesquisa FAPESP, São Paulo, abr. 2006.

LIVROS novos. In: Diário da Noite, São Paulo, 4 ago. 1931.

MENDES, Murilo. **Posição do poeta católico**. In: O Jornal, Rio de Janeiro, 12 dez. 1934.

MILANO, Dante (org.). **Antologia de poetas modernos**. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1935.

MORAIS NETO, Prudente. **Joaquim Inojosa, A arte moderna**. In: Revista Estética, Rio de Janeiro, 1925.

O AUTOR de "Poemas Proletários" não aderiu ao Clube dos Artistas Modernos. In: Correio de S. Paulo, 26 jan. 1933.

PAES, José Paulo. **A poesia está morta, mas eu juro que não fui eu**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

POESIA Bizarra. IN: Fon-Fon, Rio de Janeiro, 19 jan. 1924.

RIBEIRO, João.

SERGE, Victor. **Literatura do proletariado**. In: O Paiz, Rio de Janeiro, 11 jan. 1924.

TORRES, Paulo. **A confraternização de artistas, operários e camponeses**. In: O Globo, 11 dez. 1925.

___. **A Rússia nova e a arte**. In: O Globo, 8 mar. 1926.

___. Nacionalismo: novo ópio do povo. São Paulo: Obelisco, 1967.

___. **Poemas proletários**. São Paulo: Unitas, 1935.

ISBN 978-85-64124-60-8

CORPONOITE, SEXOPLANTAE: A POÉTICA DE DJAMI SEZOSTRE

Viviana BOSI (DTLLC, FFLCH – Universidade de São Paulo)
E-mail: vivianab@usp.br

RESUMO

Djami Sezostre, *nom de plume* assumido por Wilmar Silva de Andrade, poeta mineiro reconhecido por seu ativismo cultural e por sua obra performática, experimental, vem explorando um veio artístico singular, em que homem e natureza se entrelaçam amorosamente seja através da sonoridade seja através de imagens. Se sua linguagem causa, à primeira vista, estranheza, logo se reconhece um impulso poético órfico, no sentido de retomar e recriar a raiz das coisas através da palavra musicalizada. O ritmo, cadenciado e repetitivo, as palavras distorcidas em língua semi-inventada, a presença do corpo dissolvido na natureza, acentuam esse aspecto encantatório de fusão visceral entre palavra e mundo. Comentaremos poemas do livro *Zut* (2016), nos quais o sujeito lírico se expande como animal, como água, como planta, como eu no outro. Elementos sobretudo indígenas, mas também africanos, integram sua cosmovisão, quando o poeta se abre para uma forma original de animismo, ou de amálgama entre signo e referente, na tentativa de insuflar vida e tornar presente o que é cantado.

***PALAVRAS-CHAVE**: POESIA BRASILEIRA, DJAMI SEZOSTRE, ZUT.*

Abri o livro Zut (2016), de Djami Sezostre, sem ter a menor ideia de quem seria esse poeta. O título, onomatopaico, deriva de uma interjeição francesa. A mistura de línguas é, aliás, constante no livro. Logo no primeiro poema, pus-me a rir. Chama-se “Oh cahtahrahkwyh”: uma brincadeira dadá? Quando se tenta ler alto, fica bem mais claro que se trata de uma referência aos sons tonitroantes de uma catarata. Vamos ler um trecho:

> ...ohcatarakwy, istrongi
> oplunguis alongui, ohcatarakwy
> asif awar waguingui, ohcatarakwy
> itis cavernis andi tavernis amongui, ohcatarakwy
> risingui andi leapingui, ohcatarakwy
> sinkinghi andi creepingui, ohcatarakwy
> sweulingui andi seepingui, ohcatarakwy
> shooweringui andi ispringinghi, ohcatarakwy

A sensação é do encantatório, hipnótico da linguagem, como se fosse uma reação imediata de reverência ao esplendor da catarata, hesitando entre o som e o sentido. Awe, amazement: português, inglês, sezostrês. Virar catarata: a linguagem que a catarata teria se pudesse falar. Um ritual mágico, pura função poética. Aqui a sonoridade e o ritmo se impõem, os nomes são sugestivos, quase música. Nem sempre se pode depreender inteiramente o significado das palavras, ou este é apenas sugerido. O inglês estropiado, com seu estranhamento de ser outra língua, potencializa-se pelas onomatopéias. A sonoridade se impõe, intensificando o limiar com o sentido, querendo ultrapassar o hiato entre significado e referente, tornando-se presença corpórea: entre phoné e logos.

ISBN 978-85-64124-60-8

Topar com o trabalho de um poeta sobre o qual nunca se ouviu falar, mas que nos cativa, sobre o qual não se tem nenhuma referência, a não ser o livro que nos chegou às mãos, foi bem instigante. Descubro de repente que ele escreve e publica há trinta anos. Que embora no livro *Zut* (2016), publicado em Belo Horizonte, apareça o nome Djami Sezostre, o qual foi assumido pelo autor, este fora batizado como Wilmar Silva de Andrade. Também trabalhou em teatro, interessando-se pela interface entre poesia escrita, poesia visual, performance. Foi responsável pelas Terças poéticas, promovidas pela Secretaria da Cultura de Belo Horizonte, e coordenava o programa de rádioarte Tropofonia, no qual apresentava experimentos com voz e música. Ganhou o prêmio Jorge de Lima da União Brasileira de Escritores pelo livro *Moinho de flechas* de 1994. Tem mais de sete livros publicados. Seus livros mais recentes são *Zut* (Ed. Crivo) e *Cavalo&catarse* (Ed. Penalux, ambos de 2016), *O menino da sua mãe* (incluído em *Zut*) e agora um outro com título provocativo, *O pênis de Jesus* (2018).

Enfim, se posso lastimar a minha ignorância, por outro lado, me alegro de haver lido, sem nenhum conhecimento prévio, este livro, que se distinguia em meio aos outros 198 que li como jurada do Jabuti o ano passado. Embora não tenha sido selecionado entre os dez finalistas, sua originalidade merece que voltemos a ele, que o destaquemos como relevante, especial.

Nasceu em 1971 em Rio Paranaíba, interior de Minas Gerais. Compõe uma poesia que batizou de biossonora e de ecoperformance, uma vez que costuma gravar ou recitar seus poemas para enfatizar a sonoridade e o aspecto cênico, aproximando poesia, música, teatro. A relação com a natureza, animista e erótica, é um dos seus aspectos mais acentuados. Destaca-se a aproximação com o universo da cultura popular, com elementos indígenas e africanos.

Sua família poética poderia incluir desde o último Roberto Piva, mais xamânico, até Manoel de Barros, Leonardo Fróes, Sérgio Medeiros e Josely Vianna Baptista, dentre outros. Certamente alguma descendência dos experimentos verbovocovisuais, na sua vertente mais lúdica.

No *site* da Universidade Estadual de Ponta Grossa encontramos um grupo de pesquisadores voltados aos estudos de Ecopoesia, cujo projeto engloba Walmir Silva, como era conhecido antes de assumir o novo nome. Pude verificar que se trata de um grupo de pesquisa consolidado, com bibliografia de estudos ampla e aprofundada. Esse nome, ecopoesia, remonta possivelmente à etnopoesia norteamericana ou à zoopoética, tal como estudada por Maria Esther Maciel (2011), que considera a poesia como a linguagem mais propícia para se aproximar dos animais, pois só ela pode proporcionar "um trespassamento íntimo de fronteiras, que abre o humano a formas híbridas de existência". Na esteira de Derrida (2002), Maciel também se propõe a considerar a poesia como a linguagem que melhor expressaria o pensamento dos animais.

Passemos à leitura comentada de alguns poemas de *Zut*.

Arco-íris propõe um tipo de jogo com o hiato entre signo e referente, entre nomes formados apenas por letras e seres com consistência real:

O Cavalo não é olavac
O Pássaro não é orassáp
E

O Menino não é oninem
Mas o menino é um olavac
E quando vira cavalo

V
ira arassáp

ISBN 978-85-64124-60-8

A princípio, pura diversão em que se quebra a expectativa quando o menino vira cavalo e pássara, com as letras ao contrário. De certa maneira, materializa uma das características da mitopoética pensada por Mieletinski (1987): a fusão signo-coisa, ao mesmo tempo que reafirma o esvaziamento da crença ingênua em relação à linguagem como representação fidedigna do mundo.

De um lado, busca-se amainar e borrar a oposição entre natureza e cultura, assim como mundo lá fora e sujeito. Este menino pode ocupar diferentes corpos, ser figuras outras, como nas mitologias ameríndias, em que o sujeito se encarna em outros seres, mudando de posição. Categorias como Natureza e Cultura devem ser relativizadas, "dessubstancializadas": "elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma – pontos de vista", diria Viveiros de Castro (2002, p. 349) inspirando-se no devir-animal pensado por Deleuze e Guattari para tentar compreender a perspectiva indígena.

De outro, as palavras não são as coisas. Tendo atirado fora a chave do saber imediato sobre o mundo e sobre si mesmo, o homem a substituiu por "estojos vazios", "transposições arbitrárias" (assim postulava Nietzsche, 1978, p. 47). Apenas a intuição poética poderia saltar sobre esses conceitos abstratos que foram colocados como intermediários que nos impedem de novamente enxergar o mundo...

Algo similar se passa em **A vida das palavras**, quando o som, aliterante, reiterado, parece nascer junto com o corpo do eu poético e tocar o outro amado:

Eu te dei as palavras, ou li-
ve bird quando banhista olhei-te
Eu te fiz as palavras, ou li-
ve bird quando banhista olhei-te

Olhei-te nu e a água me descia
As mãos e as mãos me desciam

Olhei-te como se olha as palavras
E as palavras se líquidas como
Não palavras se olhei-te e você

Menascia nas mãos e as mãos
Me desciam líquidas então olhei-te
A last vez e a lost vez eu te beijei

Como se black or blanc beija a flor

Permutações, recombinações de palavras, desmembramentos e junções... pequenas variações criam sequências que se aproximam de células musicais. O acúmulo, os paralelismos aliterativos cadenciam ritmos. Montagem de palavras, gagueira criativa, ritornelos, vão gerando sentidos, ainda que enigmáticos. Gestos vocais. O poeta francês Tarkos se referia a pasta de palavras, grupos envelopados, mais do que unidades. Ciclicidade centrífuga que funciona por núcleos generativos que variam, retornam, variam (apud Ferraz e Malufe, 2014) para materializar no poema o desejo de ultrapassar o limite entre o sujeito e seu interlocutor, liquefazendo a ambos para fluidificar barreiras e poderem nascer juntos, um transubstanciado no outro. Impossível não evocar Merleau-Ponty (2004, p. 16-7) quando este se refere à relação entre artista e obra, quando a natureza nasce dentro de si, interior e exterior se amalgamam, adaptando-se perfeitamente à percepção que experimentamos quanto a este sujeito líquido: "Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente"... "se abre ao mundo." "Visível e

ISBN 978-85-64124-60-8

móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa." "[As coisas] são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo" ... "a visão é tomada ou se faz no meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido."

Em **Ox**, o aspecto erótico e místico da escrita é exponenciado pelo movimento de reiteração: "Um lápis lábis lábis/ Apenas um lápis e tudo se abre/ Como se abre um corpo como se/ Abre uma alma como se abre um/ Mantra como se abre um nirvana", diz a primeira estrofe.

Em vários poemas parece haver uma simbiose do indivíduo com a natureza, metamorfose em bicho, em inseto, como dissolução que por vezes dá medo, ao lado da alteridade de ser olhado pelos bichos. "Ninguém jamais me dê a tentação funesta de adormecer ao léu na lomba da floresta"... disse Jorge de Lima... e aqui em **Ente** surge o temor de olhar o inseto, ser olhado pelo inseto, e virar inseto, por contágio, como criança que se identifica com o bicho.

Já em **Luzidio** o poeta incorpora a noite, se transforma na noite, infinita, em radical antropomorfismo. Matéria-emoção, projeção do sujeito no universo: "plantei a noite", "trovejei a noite", "vibrei as nuvens"...

Em **Sexoplantae** assim como em **Plantae o coração** também: "Eu meu sexoplantae" (esse ***e*** no final das palavras e versos se repete muitas vezes – como um enumerativo, aditivo, que permite à palavra casar com a seguinte?). Há várias palavras grudadas neste poema e em outros: "meu corponoite", "Amadrugada", "umbigomãe" – são versos de solidão em que se manifesta o anseio amoroso de assimilação da vida vegetal: "Eu tinha uma planta no coração".

Em **O menino zanzado**, o eu lírico se identifica com os movimentos do bicho, na linguagem infantil:

> Sou esse vivente, um lobo do mato,
> Menino zanzadoZanzando no coração, mato, mato
>
> Sou esse rasante, um lobo do mato,
> Menino zanzadoZanzando no coração, mato, mato

Essa continuidade com o meio ambiente evoca as reflexões de Bataille sobre a hipótese projetiva que o homem faz acerca do animal, que, segundo nossa percepção, "está no mundo como água na água", como se fosse possível sentir-se em "estado de imediaticidade" perfeita com seu entorno (apud Tom Tyler, 2011).

Ser planta, ser animal, sentir-se em total amálgama com a natureza e com o amado interlocutor, o um-no-outro lírico em máximo intercâmbio:

> eu animalte você animalme
> eu pássarote você pássarome
> eu árvorete você árvoreme
>
> e então eu e você no fundo
> eu animal e você animal
> eu pássaro e você pássaro
> eu árvore e você árvore
> e então eu e você no fundo

ISBN 978-85-64124-60-8

Alguns poemas, como **Wattiezas**, lembram os cantos das plantas no xamanismo. Há uma relação de incorporação entre sujeito e árvore:

> As duas ´´ arvores
> Seivas de mim
> Cernes de mim
> Raízes de mim
>
> As duas ´´ arvores
> Azul e aladas
>
> Águas de mim:

Em todos esses poemas quer-se transmitir a impressão do viver compartilhado com a natureza, como uma qualidade possível que animais e plantas poderiam comunicar: a possibilidade de simplesmente existir, sem se destacar através de uma consciência do tempo e da ruptura com o ambiente. Como uma árvore é e um animal vive. Ou como assim os imaginamos.

O estaqueamento rítmico, as frases que saem umas das outras reiterando um refrão e se repetindo, tem o efeito de imprimir um timbre oral aos poemas. A tentação de vocalizar, quase cantar, é instintiva, como se o poema já emitisse voz, aproximando a linguagem de seu aspecto mais sensório e encarnado.

Os poemas mais inquietantes são alguns em que o poeta se reconhece nas figuras de mulas e cavalos. Neles, nega as palavras e a razão iluminista para achegar-se ao mulo e à mula (que em outros poemas ele projeta como pai e mãe. Ou ele mesmo é cavalo, ou os pais são cavalos). Uma aspiração pela inocência primordial de bicho e menino. O funcionalismo com que se relacionam homens e animais domesticados para o trabalho é eliminado, como em **Mulus**:

> O cavalo que o pai deixou
> Para ele, o filho, não era
> Um cavalo que servia
> Para nada, a não ser
> Para olhar, para olhar

E por falar em olhar, um outro aspecto do livro são as inúmeras fotos de um homem nu (creio que seja o próprio poeta, não sei). Embora muito posadas, tem relação com o tema do livro e mais o reforçam: um corpo em meio a elementos naturais, identificado com o cavalo, em aliança com elementos da terra e das plantas. Como se o homem pudesse retomar algo da própria animalidade, já que os animais são nus. Mas não tem como evitar a diferença, que se manifesta no pudor, na consciência de estar despido. Isto ocorre nas fotos, que nunca mostram o sexo. Por mais que o poeta queira parecer parte do entorno natural, ele não perde a propriocepção de ser um corpo humano. Lembramos da cena relatada por Derrida (2002) quando o filósofo se sente um tanto envergonhado em ser visto nu pelo seu gato, e então se pergunta sobre a irredutível diferença entre homem e animal, quando despidos. O que poderia ser oposto ao pudor é o exibicionismo, também ele autoconsciência. Mas qual a função das fotos? Provavelmente, se os poemas buscam a presentificação através da sua constituição rítmica e através de suas imagens, estas imagens intentam acentuar esse traço do livro ainda mais, como se ilustrassem o que as palavras buscam transmitir. Algo similar no sentido da

ISBN 978-85-64124-60-8

reiteração e acentuação da presença ocorre em relação ao CD que acompanha o livro, com a musicalização, ou verbalização, de alguns poemas.

Coincidência ou não, a poesia de Sezostre vai ao encontro dos estudos antropológicos de inspiração deleuziana de Viveiros de Castro, os quais se interrogam sobre a conhecida dualidade entre natureza e cultura, propondo, ao contrário, um "caráter contínuo e ternário" em que as fronteiras entre ambas sejam cambiantes, interrelacionadas, flutuantes, e o ser humano esteja embebido nelas, assim como as fronteiras mutáveis e instáveis entre vivos e mortos, homens e deuses, homens e mulheres, homens e crianças, e, principalmente, homens e bichos – considerados um tipo de gente também. Até mesmo as fotos do livro lembram um pouquinho certos livros de etnologia. A identificação com o mundo vegetal igualmente se assemelha ao imaginário indígena, como o representa Viveiros de Castro em seu conhecido ensaio "O mármore e a murta" (2002), em que as assimilações, alianças, trocas e adaptações são valores mais importantes do que identidades fixas e estanques. Refiro-me ao desejo de "absorver o outro, e neste processo, alterar-se" (idem, p. 207): "a incorporação do outro dependia de um sair de si – o exterior estava em processo incessante de interiorização, e o interior não era mais que movimento para fora" (ibidem, p. 220). Ora, essa definição da cultura tupinambá não ecoa bem as definições de sujeito lírico poroso, permeado sempre pela alteridade?

Haveria uma necessidade, no mundo atual, de exacerbar o sensório, a sensação de presença, a significância na poesia, como se estivéssemos ansiando pelo contato com a linguagem do paraíso – cicatrizando o intervalo entre fenômeno e coisa em si? Bloomenberg (2010), quando estudou a história da mímesis desde a Antiguidade até hoje, advertiu para o movimento agônico que ela continha, na modernidade: se, de um lado, a representação na arte é composição, poiesis, artifício construído, reflexão, de outro, tendo perdido a congruência primeira, identitária, com o universo, o artista quer fazer algo que seja uma presença, penetrando o fundo primitivo da natureza e revelando a latência dos seres. A nosso aviso, este anelo se torna ainda mais atraente, prenhe de nostalgia e desejo, quando se perdeu o contato imediato com a natureza.

Estamos todos no mesmo barco – seres humanos, animais, vegetais - coisificados pela exploração capitalista. O desejo utópico de libertar a si e à natureza da função instrumental à qual fomos submetidos estaria na raiz deste movimento poético.

REFERÊNCIAS

Bloomenberg, H. "**Imitação da natureza": contribuição à pré-história da ideia do homem criador**. In: Lima, L.C. (org.) Mímesis e a reflexão contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

Derrida, J. **O animal que logo sou (a seguir**). Trad. F. Landa. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

Ferraz, S. e Malufe, A.C. **Música e voz para além do som.** Revista Literatura e sociedade, n. 19, São Paulo: DTLLC, USP, 2014.

Maciel, M.E. **Poéticas do animal.** In: Maciel, M.E. (org.) Pensar/escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

Merleau-Ponty, M. **O olho e o espírito**. Trad. P. Neves e M. E. Galvão Gomes. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Mielietinski, E.M. **A poética do mito**. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

ISBN 978-85-64124-60-8

Nietzsche, F. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral (1873).** In: Nietzsche, F. Obras incompletas. Coleção Os pensadores. Trad. R.R. Torres Filho. São Paulo: Ed. Abril, 1978.

Sezostre, D. Zut. Belo Horizonte: Crivo Editorial, 2016.

Tyler, T. **Como a água na água**. Trad. M.E. Maciel. In: Maciel, M.E. (org.) Pensar/escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

Viveiros de Castro, E. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosacnaify, 2002.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 12 – LITERATURA E REPRESENTAÇÃO: INDÍGENA E IDENTIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA

ISBN 978-85-64124-60-8

A INVISIBILIZAÇÃO DOS POVOS NA HISTÓRIA DO BRASIL: REPRESENTAÇÕES DOS POVOS INDÍGENAS NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Valdeiza Teixeira CASTRO (Universidade do Estado da Bahia)
E-mail: valdeiza_castro@hotmail.com

RESUMO

Os projetos relacionados aos povos indígenas do Brasil são de extrema relevância para o ensino interdisciplinar, possibilitando a exploração da temática para a discussão acerca da origem e das contribuições desses povos na construção social do país. A despeito da grande diversidade linguística e cultural existente no Brasil, os povos indígenas têm sido invisibilizados ao longo dos anos, tanto nas etapas da formação docente como nas propostas curriculares e materiais didáticos. Ao considerar aspectos relacionados à Lei Federal 11.645/08, que obriga a inserção da temática da História e Cultura Indígena na Educação Básica, de forma interdisciplinar, este trabalho, tem como objetivo refletir sobre aspectos relacionados à formação de professores de História, levando em conta aspectos curriculares, prática docente e o uso de materiais didáticos, que tendem a apresentar um discurso predominantemente generalizante, folclorizado e/ou romantizado sobre os povos indígenas, com abordagens limitadas, informações incompletas e, muitas vezes, descontextualizadas, sem quaisquer referências à diversidade cultural do país e sem elementos que mostrem aspectos culturais e contribuições que esses povos trouxeram e trazem à sociedade brasileira**. Trata-se de uma p**esquisa, ainda em andamento, de caráter qualitativo e de cunho documental, que se fundamenta teoricamente em: Rodrigues (1986), Melatti (2014), Ribeiro (1995), Berta-Ribeiro (2013), D'Angelis (2012), Ferreira Netto (2012), Carneiro (2012) e outros. Diante dos resultados iniciais, que apontam para a invisibilização dos povos indígenas, pretende-se, ao final, apresentar propostas de materiais e produções literárias indígenas, que podem ser inseridas, tanto nos cursos de formação como nos materiais didáticos.

***PALAVRAS-CHAVE**: POVOS INDÍGENAS. LEI 11.685/2008. HISTÓRIA. FORMAÇÃO DO PROFESSOR. MATERIAL DIDÁTICO.*

INTRODUÇÃO

A historiografia tem mostrado como os povos indígenas exerceram forte influência na formação cultural brasileira. O Brasil pertenceu à metrópole portuguesa por volta de três séculos, que trouxe consigo costumes, crenças e tradições que se mesclaram aos costumes e culturas dos diversos povos indígenas que aqui já habitavam, constituindo uma diversidade cultural. As contribuições dos povos indígenas para a formação da sociedade brasileira vão muito além dos costumes e práticas:

> [...] a gama de conhecimentos que compõem o processo econômico, conhecimentos estes relacionados ao equipamento produtivo, à habitação e conforto doméstico, as crenças e crendices vinculadas à conservação da natureza e ao convívio social (RIBEIRO, 2013, p. 100).

ISBN 978-85-64124-60-8

Após tantos séculos, a imagem e a representação dos povos indígenas nos materiais didáticos, nos currículos escolares e em muitas aulas ministradas no Ensino Básico é ainda produzida de maneira estereotipada, marcada pelos ideais eurocêntricos de uma história de "grandes heróis".

A representação dos povos indígenas é quase sempre feita no passado, formando alunos despreparados para compreenderem uma sociedade étnico-diversificada. Diante de materiais didáticos com informações incompletas e descontextualizadas, cabe ao professor, mediar discussões críticas e fundamentadas, abordando as questões indígenas de maneira a valorizar e respeitar sua cultura, seus costumes, sua identidade e sua história.

Desde meados do século XX, os povos indígenas do Brasil se organizam em busca de conquistar seus direitos, bem como o fortalecimento de seus costumes e cultura. A luta, movimentação e esforço abriram espaço para reflexão e inserção de maneira formal dos povos indígenas na sociedade brasileira, direito assegurado pela Constituição (1988), reconhecendo seus costumes, línguas, crenças, organização social, tradições, e os direitos sobre as terras que ocupam, cabendo à União demarcá-las, resguardando e respeitando seus bens e direito à cidadania.

Ainda de maneira muito limitada, podemos avistar indícios de visibilidade indígena, a partir de pesquisas acadêmicas nesta linha, assim, com a aprovação da Lei Federal nº 11.645/2008, que modifica a Lei 9.394/1996, antes alterada pela Lei 10.639/2003, a qual estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e cultura afro-brasileira e indígena", no ensino de todas as instituições educacionais. Isso mostra a necessidade de explorar tal temática no ensino de todas as disciplinas do currículo da Educação Básica, (Infantil, Fundamental e Médio) de forma interdisciplinar.

A Lei nº 11.645/2008 representa possibilidades e desafios nas discussões da temática no ambiente da sala de aula, que se desdobra na sociedade. Contudo, podemos considerar um pequeno avanço na legislação nacional. Nos últimos anos, diferentes grupos sociais ocuparam e conquistaram seus espaços, exigindo um repensar sobre as organizações sociopolíticas. Por meio de suas mobilizações, algumas identidades foram afirmadas, diferentes expressões socioculturais passaram a ser reconhecidas e respeitadas. Visto que, o Brasil um país miscigenado, resultado do encontro de vários povos e marcado pela diversidade social, faz-se necessário reconhecer a importância dos povos, convencionalmente chamados indígenas.

Diante de uma realidade eurocêntrica e tradicional, essa pesquisa surgiu da inquietação da pesquisadora responsável, sobre a invisibilidade da temática indígena e limitações no conhecimento no período de estágio na rede municipal, durante o curso de Licenciatura em História, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) Campus VI – Caetité-Ba, quando foi possível acompanhar mais de perto as dificuldades em se trabalhar as questões afro-indígenas, pela falta de recursos didáticos e carência na formação, para se trabalhar com esse tão importante eixo, visto com valores eurocêntricos e características capitalistas. A pesquisa justifica-se também, pela reflexão sobre a formação dos professores de História que trabalharão a temática indígena, embora professores de outras áreas também o façam por apontar caminhos para a aplicabilidade de políticas públicas eficientes, que ajudem a dar visibilidade real e valorização aos povos indígenas do Brasil, a fim de que sejam minimizadas as disputas e os massacres dos originários das terras brasileiras, dando ênfase à sua importância para a formação da identidade nacional.

ISBN 978-85-64124-60-8

OS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL: DIVERSIDADE LINGUÍSTICA E CULTURAL

Há no Brasil grande diversidade de povos indígenas, cada um com suas peculiaridades e diferenças culturais: "Cada qual tem usos e costumes próprios, com habilidades tecnológicas, atitudes estéticas, crenças religiosas, organização social e filosofia peculiares." (RODRIGUES, 1986, p. 17). Toda essa riqueza cultural é fruto das vivências desenvolvidas, acumuladas ao longo de milhares de anos.

Além das diferenças culturais entre si, os povos indígenas brasileiros distinguem-se linguisticamente. Essa diversidade linguística do Brasil está ligada à expressão social, individual e também ao ambiente que eles vivem. Mesmo distintas, compartilham do que as quase seis mil línguas do mundo fazem, ou seja, manifestam a mesma capacidade de comunicação pela linguagem (RODRIGUES, 1986 p. 17), o que é uma qualidade desenvolvida pelos humanos e se caracteriza por princípios presentes em nós, à habilidade de desenvolver o domínio linguístico, sempre que expostos ao contato com outros falantes.

Constituídas por propriedades e princípios comuns, as línguas estão sempre sujeitas a variações, que determinam grande tendência para alterações, diante da necessidade de comunicação entre indivíduos de outras comunidades. Segundo Rodrigues (1986), como resultado do distanciamento geográfico, de algumas comunidades são feitos ajustes linguísticos. É assim que a história das línguas do mundo tem sido uma história de sucessivas multiplicações. Algumas línguas, embora diferentes, mantêm elementos comuns, que permitem reconhecê-las com um pouco de facilidade.

Na medida em que reconhecem suas origens, os linguistas propõem agrupamentos das línguas relacionadas entre si, por meio de comparações, em "famílias linguísticas". A família Tupi-Guarani, por exemplo, é um conjunto de línguas que se reconhecem por descenderem de uma língua pré-colombiana, anterior, não documentada historicamente. (RODRIGUES, 1986 p. 18).

Houve no Brasil, com o decorrer dos anos, significativa redução das línguas indígenas, por razões diversas:

> A redução teve como causa maior o desaparecimento dos povos que as falavam, em consequência das campanhas de extermínio ou de caça a escravos, movidos pelos europeus e por seus descendentes e prepostos, ou em virtude das epidemias de doenças contagiosas do Velho Mundo, deflagradas involuntariamente (em alguns casos voluntariamente) no seio de muitos povos indígenas; pela redução progressiva de seus territórios de coleta, caça, e plantio e, portanto, de seus meios de subsistência, ou pela assimilação, forçada ou induzida, aos usos e costumes dos colonizadores. (RODRIGUES, 1986 p. 19).

Um grande número de línguas indígenas desapareceu do Brasil, na medida em que os colonizadores adentraram de maneira mais intensa em várias regiões do país. Uma linha imaginária traçada de São Luís (norte) até Porto Alegre (sul), deixa a oeste a área onde sobrevivem as línguas indígenas e a leste onde extinguiram, praticamente sem exceção. (RODRIGUES, 1986). A destacar, as que ainda sobrevivem: Yatê - índios Fulniô, sul de Pernambuco; Maxakalí, nordeste de Minas Gerais; Xoklέng, oeste de Blumenau Santa Catarina; grupos falantes Guaraní (dialetos Nhandéva e Mbiá) – leste paulista e litoral dos estados: Paraná, Rio de Janeiro e Espirito Santo. Em torno de vinte povos que sobrevivem no leste de da linha de São Luís e Porto Alegre falam variedades regionais da língua portuguesa, assim como os Portiguára Paraíba, Pankararú – Pernambuco e Alagoas, Xokó – Sergipe, Kiriri e Pataxós – Bahia,

ISBN 978-85-64124-60-8

Tupinikim – Espirito Santo. (RODRIGUES, 1986). Algumas dessas línguas que desapareceram foram documentadas, de outras não há registro algum. Atualmente são faladas no Brasil em torno de 170 línguas, representadas por diferentes famílias linguísticas. Algumas dessas línguas têm sido estudadas, e outras ainda pouco conhecidas.

O contato inicial se deu com os indígenas pertencentes à família linguística Tupi-Guarani, e depois com outros grupos. As comunidades de tronco Tupi[316] foram às primeiras localizadas, e se espalhavam por todo o litoral do território recém-conhecido.

> Os conquistadores portugueses encontraram quase todo o litoral brasileiro ocupado por índios falavam [tupi]. Esta foi a primeira língua nativa que os missionários aprenderam, a ela se afeiçoando e adotando uma atitude de desdém para com as outras línguas, que não compreendiam, chamando aqueles que as falavam de povos de "língua travada". A língua tupi foi não somente aprendida, mas também adotada na catequese pelos missionários, de modo que populações indígenas de outras tradições linguísticas chegaram a aprender tupi. (MELATTI, 2014. p. 57)

O Tupi era falado na costa brasileira, inclusive, por povos de outras etnias, é um dos mais conhecidos e descritos. Foi a principal língua indígena com a qual os portugueses nos séculos XVI e XVII tiveram contato, tornando-se a língua da expansão bandeirante na colônia.

> Seu uso pela população luso-brasileira tanto no norte quanto no sul da Colônia, era tão geral no século XVIII, que o governo português chegou a baixar decretos (cartas régias) proibindo o uso. Uma das consequências da prolongada convivência do Tupinambá com o Português foi a incorporação a este último de considerável numero de palavras daquele. (RODRIGUES, 1986 p.21)[317].

Rodrigues (1986) fala da grande incorporação dessa língua no português falado no Brasil. Segundo o autor, em uma amostra observou-se em torno de mil nomes de aves, um terço desses (em torno de 350), originários do Tupi Antigo. Em outra área, também integrada por portugueses e índios, possivelmente tenha sido maior, pois em uma amostra de 550 nomes populares em peixes, em torno de 225, quase metade (46%) são nomes oriundos da língua indígena. Também, podemos destacar o nome de algumas regiões, que são de origem Tupi. Na Bahia, vários nomes de cidades, como Itambé, Guanambi, Itapetinga, Jaguaquara dentre outros.

Há vários os registros deixados por cronistas, renomes da literatura brasileira, em relação aos povos de origem tupi, devido à falta de informações em relação a outros povos, levando a uma supervalorização dos povos tupi, em detrimento dos demais, a exemplo de Lima Barreto e Gonçalves Dias. Já em anos finais do século XIX, Mattoso Câmara Jr. realizou um dos primeiros estudos relacionados à classificação das línguas indígenas, identificando as diferentes

316 Tronco Linguístico corresponde ao conjunto de famílias linguísticas. "Uma família linguística é um grupo de línguas para as quais se formula a hipótese de que têm uma origem comum, no sentido de que todas as línguas da família são manifestações diversa, alteradas no correr do tempo, de uma só língua anterior." (RODRIGUES, 1986. p. 29)
O tronco Tupi corresponde ao nome da língua falada pelos indígenas do litoral quando os europeus chegaram. Nome agregado ao "guarani", para denominar uma família linguística, a tupi-guarani. (MELATTI, 2014. p. 61)
317 Rodrigues (1986) utiliza o termo Tupinambá para referir-se à língua da costa brasileira. Neste trabalho, optamos pelo termo Tupi Antigo.

ISBN 978-85-64124-60-8

famílias (MELATTI, 2014). Os estudos mais remotos e prudente no que se refere a questões linguísticas, relaciona a Aryon Dall'Igna Rodrigues, sendo as línguas subdividas da seguinte forma: Tronco Tupi (Tupi-Guarani, ariquém, tupari, rama-rama, mondé, mundurucu, juruna, maué e aueti). Abaixo, apresento alguns lugares onde as línguas dessa família ainda são faladas:[318]

Local	Língua falada	Falada por
Noroeste do Amazonas	Nheengatu (tupi moderno)	Indígenas e não indígenas
Amazonas: Rio Madeira	*Kagwahíb* – aportuguesada, cauaíbas	Parintintins, Tenharins, Diahóis e Jumas
Sudeste do Amazonas	*Kagwahíb* – aportuguesada, cauaíbas	Parintintins, Tenharins, Diahóis e Jumas
Norte de Rondônia	*Kagwahíb* – aportuguesada, cauaíbas	Caripunas e os Urueu-au-au
Fronteira do Estado do Mato Grosso e Pará (Rio Tapajós)	*Kagwahíb* – aportuguesada, cauaíbas	Apiacás e Caiabis
Parque indígena do Xingu	*Kagwahíb* – aportuguesada, cauaíbas	Caiabis
Parque indígena do Xingu	*Kagwahíb* – aportuguesada, cauaíbas	Camaiurás
Mato Grosso: Araguaia (ilha do Bananal)	*Kagwahíb* – aportuguesada, cauaíbas	Tipirapés
Maranhão	Guarajaras do Maranhão	Teneteharas
Rio Tocantins (Pará)	Amanaiés e Anambés	Suruís, Assurinis e Paracanãs
Merindional do Mato Grosso do Sul	Guarani	Caiuás
São Paulo	Guarani	Nhandevas
Estados do Sul	Guarani	Nhandevas
São Paulo, Sul, Rio de Janeiro e Espírito Santo	Guarani	Mbyás

Baseado em MELATTI (2014, p. 61 a 63).

Com um maior número de línguas e dispersão geográfica, a família tupi-guarani ocupava grande extensão de litoral brasileiro, com a chegada dos portugueses.

Do Tronco Macro-Jê fazem parte distintas famílias linguísticas com extensa dispersão geográfica. Observe-se quadro abaixo:

318 OUTRAS FAMÍLIAS DO TRONCO TUPI-GUARANI ESTÃO ESPALHADAS E CONCENTRANDO À DIREITA DA GRANDE CURVA FORMADA PELOS RIOS GUAPORÉ, MAMORÉ E MADEIRA.

ISBN 978-85-64124-60-8

Local	Língua falada	Falada por
Centro-sul do Maranhão	Timbira	Canelas, Apaniecrás, Pucobiês e Crincatis
Leste do Pará	Timbira	Gaviões
Nordeste do Tocantins	Timbira	Craôs
Margem do rio Tocantins	Timbiras ocidentais	Apinajés
Parque Indígena do Xingu	Família Jê	Suaiás
Mato Grosso	Família Jê	Tapaiúnas
Mato Grosso fronteira com Pará	Família Jê	Panarás
Sudeste do Mato Grosso	Jês centrais	Xavantes
Leste do Tocantins	Jês centrais	Xerentes
Norte de Minas Gerais	Jês centrais	Xacriabás
São Paulo a Rio Grande do Sul	Jês	Caingangue
Santa Catarina	Jês	Xoclengue
Sudeste do Mato Grosso	Bororo	Bororos e Umutinas
Araguaia	Família Carajá	Carajás, Javaés e Xambioás
Nordeste de Minas Gerais	Família Maxacali	Maxacali
Bahia	Outra língua da família Maxacali	Pataxós e Hã-hã-hãe
Alto do Juruena Mato Grosso	Família Ricbatsa	Ricbatsa
Noroeste do Mato Grosso do Sul Rio Paraguai	Guató	Apenas alguns indivíduos desse grupo indígena ainda falam.
Noroeste do Mato Grosso do Sul Rio Paraguai	Ofaié	Família Ofaié
Pernambuco	Iate	Fulniô̂s

Baseado em MELATTI (2014 p. 64 a 66)

Assim como as línguas, os costumes, instituições, ritos, cânticos, visões de mundo, expressões culturais, ambientais, relações humanas fazem a diferença entre as sociedades indígenas, com suas peculiaridades e identidade própria, tornando-se povos singulares, únicos.

Em estudos sobre as relações culturais indígenas, Galvão (1960) distribui as sociedades indígenas em áreas, especificando suas características peculiares e específicas, o que caracteriza na diversidade cultural entre regiões, observando a classificação linguística, o meio ambiente e o contato das sociedades indígenas com não indígenas. (MELATTI, 2014)

ISBN 978-85-64124-60-8

"Cada língua indígena brasileira não só reflete assim, aspectos importantes da visão de mundo desenvolvida pelo povo que a fala, mas constitui, além disso, uma única porta de acesso ao conhecimento pleno dessa visão de mundo que só nela expressa" (RODRIGUES, 1986 p. 27). Assim é possível perceber as determinadas características de expressão, pois a diversidade linguística revela diferentes maneiras de focalizar aspectos e propriedades de objetos e situações que envolvem os falantes de uma língua, seja ela indígena ou não.

OS POVOS INDÍGENAS NA FORMAÇÃO DO POVO BRASILEIRO

Os povos indígenas fizeram e fazem parte da formação do povo brasileiro, contribuindo consideravelmente para a construção da nossa identidade, nossos costumes e, sobretudo nossa cultura. Entretanto, tais povos foram invisibilizados no decorrer da história, e ainda o são, sendo relegada a eles uma figuração comumente folclórica. Nos dias atuais, é possivel observá-los à margem da sociedade brasileira, padecendo de agressões físicas/ideológicas, permeados pelo eurocentrismo, subestimação e dizimação.

> Com a destruição das bases da vida social indígena, a negação de todos os seus valores, o despojo, o cativeiro, muitíssimos índios deitavam em suas redes e se deixavam morrer, como só eles têm o poder de fazer. Morriam de tristeza, certos de que todo o futuro possível seria a negação mais horrível do passado, uma vida indigna de ser vivida por gente verdadeira. (RIBEIRO, 1995. p. 43)

Darcy Ribeiro apresenta como o processo de civilizatório foi trágico, tanto por meio de agressões físicas como psicológicas, trazendo uma mistura de pensamentos e sentimentos a cerca das vivências em meio ao colonizador, o qual tinha finalidade de impor a cultura europeia em detrimento do modo de vida indígena. Um dos fatores mais fortes dentro do processo civilizatório relaciona aos aspectos religiosos, uma vez que a religião católica encontrava-se em decadência nos países europeus, em detrimento da reforma religiosa designada por Lutero, então o objetivo dos missionários seria atrair novos fieis, assim sendo, consistia em torno de 1 milhão de índios, divididos em grupos tribais, compreendendo um aglomerado de várias aldeias em torno de trezentos a 2 mil habitantes (RIBEIRO, 1995).

Os portugueses encontraram aqui, mais de um milhão de índios, representados por culturas diferentes e por costumes distintos dos europeus, o que causou certo estranhamento por parte dos invasores. Os povos Tupi, que habitavam o litoral, cultivavam a mandioca, milho, batata-doce, cará, feijão, amendoim, tabaco, abóbora, urucu, algodão, carauá, cuias e cabaças, pimentas, abacaxi, mamão, erva-mate, guaraná, entre outras. Para isso, preparavam grandes roçados no meio da floresta. (RIBEIRO, 1925. p.32). Vale ressaltar que os vários grupos tribais apresentem técnicas agrícolas de forma parecida, cada um com suas peculiaridades e costumes no tocante à agricultura:

> [...] nem todos dão a mesma importância às atividades agrícolas, algumas possuindo roças razoavelmente grandes, como sói ocorrer com os índios do tronco tupi, e outras, plantações bem pequenas, tal como se vê entre os timbiras ou os xavantes. [...] diferem na ênfase que dão a certas espécies cultivadas. (MELATTI, 2014, p. 103)

ISBN 978-85-64124-60-8

Melatti, 2014 nos chama a atenção para as múltiplas identidades indígenas em seus modos de agir, o modo de lidar com a agricultura, a forma de cultivo, além de outros fatores que modificavam esses povos entre si.

Houve grande extinção dos povos indígenas em virtude da exploração demasiada da força de trabalho, além da proliferação de doenças: "Considerando-se o contingente indígena atual – cerca de 200 mil –, verifica-se que o descenso foi na ordem de 25:1, dos mais elevados que a história registra" (RIBEIRO, 2013 p. 101).

O processo 'civilizatório' consistia em conceitos-costumes europeus, os quais modificavam os modos de vestir, agir, as relações culturais, linguísticas e sociais. As questões linguísticas foram fortemente afetadas com a proibição do uso das línguas indígenas pela Coroa, em consequência dos interesses políticos e comerciais de Portugal. Essa identidade absorveu elementos culturais trazidos pelo "homem branco" em muitos setores. Conforme podemos perceber ao observar o Diretório dos Índios, uma lei, promulgada em 1755 (período pombalino), agrega importantes questões sobre a política indígena na visão portuguesa enquanto metrópole administradora da colônia brasileira. Tal regimento é composto por 95 artigos, cuja finalidade do governo português correspondia em estimular à presença de não índios nas aldeias, consequentemente o estímulo aos casamentos entre diferentes povos, com objetivo "maquiado" de extinção dos costumes indígenas, para tornar os povos indígenas submissos ao reino de. O Diretório dos Índios foi estendido ao resto do Brasil em 1758.

> [6] Sempre foi máxima inalteravelmente praticada em todas as Nações, que conquistaram novos Domínios, introduzir logo nos povos conquistados o seu próprio idioma, por ser indisputável, que este é um dos meios mais eficazes para desterrar dos Povos rústicos a barbaridade dos seus antigos costumes; e ter mostrado a experiência, que ao mesmo passo, que se introduz neles o uso da Língua do Príncipe, que os conquistou, se lhes radica também o afeto, a veneração, e a obediência ao mesmo Príncipe. Observando pois todas as Nações polidas do Mundo, este prudente, e sólido sistema, nesta Conquista se praticou tanto pelo contrário, que só cuidaram os primeiros Conquistadores estabelecer nela o uso da Língua, que chamaram geral; invenção verdadeiramente abominável, e diabólica, para que privados os Índios de todos aqueles meios, que os podiam civilizar, permanecessem na rústica, e bárbara sujeição, em que até agora se conservavam. Para desterrar esse perniciosíssimo abuso, será um dos principais cuidados dos Diretores, estabelecer nas suas respectivas Povoações o uso da Língua Portuguesa, não consentindo por modo algum, que os Meninos, e as Meninas, que pertencerem às Escolas, e todos aqueles Índios, que forem capazes de instrução nesta matéria, usem da língua própria das suas Nações, ou da chamada geral; mas unicamente da Portuguesa, na forma, que Sua Majestade tem recomendado em repetidas ordens, que até agora se não observaram com total ruína Espiritual, e Temporal do Estado. (ALMEIDA, 1997)[319]

Esse regimento representou uma forte estratégia portuguesa para justificar e controlar os povos que aqui habitavam antes da chegada dos portugueses. Este documento referia aos indígenas como povos subordinados aos portugueses submissos à exploração da mão-de-obra, para o fortalecimento e enriquecimento da coroa portuguesa.

O propósito desse documento era, também, distanciar os indígenas da influência jesuítas, que seriam expulsos em 1759, assim como, submete-los como fiéis protetores e

319 DISPONÍVEL EM: HTTP://WWW.NACAOMESTICA.ORG/DIRETORIO_DOS_INDIOS.HTM. ACESSO EM 12.07.2017, ÀS 20H15MIN.

ISBN 978-85-64124-60-8

defensores da Coroa Portuguesa, contribuindo para defender as fronteiras do Brasil (colônia). Tal documento também foi determinante na transformação linguística no Brasil em prol do português. Assim como, buscava controlar as ações indígenas, bem como sua liberdade, sua cultura, seus costumes, em prol da garantia dos interesses do Estado por meio da exploração dos gêneros nativos e ocupação do territorial.

A promulgação do Diretório evidencia a política marcada pelo domínio imposto pela cultura dominante em detrimento dos costumes e vivências dos índios isolados ao estimular à presença de não índios nas aldeias, para que índios não se relacionassem com índios, para a extirpação dos costumes indígenas, com único propósito: transformá-los em vassalos do reino de português.

Darcy Ribeiro, renomado pesquisador e escritor, antropólogo, em uma das suas principais obras, o livro "O Povo Brasileiro", apresenta a miscigenação como fator principal da diversidade que caracteriza o Brasil, discutindo como os povos indígenas e africanos foram explorados e dizimados, diante das lutas sangrentas.

> Nessas lutas, índios foram dizimados e negros foram chacinados aos milhões, sempre vencidos e integrados nos plantéis de escravos. O povo inteiro, de vastas regiões, às centenas de milhares, foi também sangrado em contra-revoluções sem conseguir jamais, senão episodicamente, conquistar o comando de seu destino para reorientar o curso da história. (RIBEIRO, 1925. p. 25-26)

Ribeiro (1925) fala sobre a introdução dos modos de vida europeia, que atuaram de forma destrutiva. As diferenças culturais e costumes: os índios foram obrigados a aprender a cultura europeia, abandonando sua língua em prol do português, religiosidade impostos pelo catolicismo através da catequização, além da proliferação de doenças, exploração da mão-de-obra, foram fatores que levaram consequentemente a dizimação de milhares de povos:

> Esse conflito se dá em todos os níveis, predominantemente no biótico, como uma guerra bacteriológica travada pelas pestes que o branco trazia no corpo e eram mortais para as populações indenes. No ecológico, pela disputa do território, de suas matas e riquezas para outros usos. No econômico e social, pela escravização do índio, pela mercantilização das relações de produção, que articulou os novos mundos ao velho mundo europeu como provedores de gêneros exóticos, cativos e ouros. (RIBEIRO, 1925. p.30)

Além dos povos Tupi, muitos outros povos tiveram papel muito importante na formação do povo brasileiro. Alguns como escravos, pelo manejo das técnicas paulistas, como os Paresi, outros, dito como imprestáveis (para exploração), porque seu sistema adaptativo fazia oposição aos povos como "os Bororo, dos Xavante, dos Kayapó, dos Kaingang e dos Tapuia em geral." (RIBEIRO, 1925, p. 35).

O critério de exploração, imposto pelos portugueses, resultou na dizimação e "depopulação" de milhares de pessoas, seja pelas alterações culturais, costumes, hábitos, bem como a exploração demasiada da mão-de-obra para fortalecer os interesses econômicos da coroa portuguesa.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Supomos que aqueles 5 milhões de indígenas de 1500 se teriam reduzido a 4 milhões um século depois, com a dizimação pelas epidemias das populações do litoral atlântico, que sofreram o primeiro impacto da civilização pela contaminação das tribos do interior com as pestes trazidas pelo europeu e pela guerra. No segundo século, de 1600 a 1700, prossegue a depopulação provocada pelas epidemias e pelo desgaste no trabalho escravo, bem como o extermínio na guerra, reduzindo se a população indígena de 4 para 2 milhões. (RIBEIRO, 1995, p. 143)

A partir dos dados pesquisados e expostos por Darcy Ribeiro, podemos perceber o quão doloroso foi o processo de colonização e o desgaste das tribos, principalmente pela escravização, especulando que em torno de 300 mil índios tenham sido escravizados, e vendidos para ouras regiões que beneficiavam a colônia.

> Isso nos remete ao primitivo conceito de cultura que vem do latim: colo-cultum-colere. Significa cultivar, habitar e, por extensão, viver. No modo de cultivar, na forma de morar e no jeito de viver é que iremos encontrar os vestígios de uma das matrizes formadoras do Brasil-nação: a indígena. (RIBEIRO, 2013, pág. 99)

A influência cultural indígena na sociedade brasileira vai muito além dos costumes e práticas, "a gama de conhecimentos que compõem o processo econômico, conhecimentos estes relacionados ao equipamento produtivo, à habitação e conforto doméstico, a crenças e crendices vinculadas à conservação da natureza e ao convívio social" (RIBEIRO, 2013, p. 100). Ainda segundo a autora, a miscigenação, consiste num traço marcante da nossa sociedade, pelos contatos entre portugueses e índios com mulheres indígenas desvinculadas do grupo tribal,

> Essa protocélula da nação brasileira é moldada, principalmente, pelo patrimônio milenar de adaptação à floresta tropical dos grupos Tupi-Guarani. Ocupando praticamente toda a costa, desde o Amazonas até o Rio Grande do Sul, essas tribos tiveram papel preponderante na unidade não só cultural como também geográfica do que viria a constituir o Brasil. (RIBEIRO, 2013, p. 101)

Assim originou uma população de mamelucos "criados pela mãe, dominados pelo pai", que aos poucos foram se multiplicando, e posteriormente exterminados. A base de sustento da economia colonial foi realizada pelos grandes latifundiários, centrada no plantio da cana-de-açúcar. Essas propriedades ficaram conhecidas como engenhos, que consistem no local onde produzia o açúcar, essas unidades de produção tornou-se um núcleo social, pois além das plantações abrigava instrumentos necessários ao processo produtivo; do plantio ao refinamento final; havia a casa-grande, que consiste em uma construção luxuosa onde habitava o senhor dos engenhos e sua família, nela também encontrava a senzala uma construção simples, destinada ao abrigo de escravos vindos da África para mão-de-obra na fabricação do açúcar nas regiões do Nordeste e Sudeste.

> O modo de produção agrário, monocultor e escravista imprimiu-lhe as características essenciais. Toda a implantação colonial estava voltada à exploração da terra e do trabalho indígena e africano para a produção de açúcar, primeiro, de ouro, de algodão, de gado ou de café destinados à ex-

ISBN 978-85-64124-60-8

> portação. Nesse processo gerou-se um contingente mestiço índio-branco-negro que viria a constituir o povo brasileiro. (RIBEIRO, 2013, p. 102)

Cada região explorada pelos portugueses apresentava suas peculiaridades de acordo com as questões regionais, ecológicas e culturais "núcleos açucareiros do Nordeste para os campos naturais de criação de gado do rio São Francisco, para as minerações de ouro e diamante de Minas Gerais, para a floresta amazônica, para as regiões pastoris do extremo sul". (RIBEIRO, 2013, p. 103). Essa diversidade originou-se em outras culturas, conforme nomeado por Darcy Ribeiro: cultura crioula, cultura caipira, cultura sertaneja, cultura cabocla e cultura gaúcha. Tais variações e subculturas rurais foram compostas pelos povos camponeses que sempre existiram no Brasil.

Assim, nos remete a uma reflexão a cerca do respeito pelas populações indígenas, povos esses que muitas têm sido marginalizados pelos demais setores da população, limitando apenas a uma imagem vinculada de maneira romanesca nas mais diversas obras literárias.

A ESCOLARIZAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS

Nos anos iniciais da Colônia, os povos passaram por um processo de catequização comando pelos jesuítas. A Companhia de Jesus foi fundada como resposta da Igreja Católica à reforma protestante, com o objetivo de converter o máximo de fiéis ao cristianismo, bem como, tentar dispersar o avanço protestante da época. Assim, a Companhia utilizou-se da educação, e pela interferência missionária, buscava a conversão do maior número de fiéis ao catolicismo, catequisando os povos das regiões colonizadas. Que intensificaria a partir da expansão e ocupação da colônia.

> Embora claramente vinculada ao proposito de se alcançar a defesa e a propagação da fé católica, a alfabetização receberia um tratamento diferenciado da catequese propriamente dita. [...] as práticas catequéticas serão realizadas para adultos e crianças, homens e mulheres, entre as aldeias indígenas, na língua da terra, por meio de técnicas de persuasão bastante singulares, enquanto que as práticas alfabetizatórias o serão especialmente em colégios para meninos, na língua portuguesa, por meio de técnicas do ensino formal preconizadas pelas mesmas Constituciones. (FERREIRA NETTO, 2012, p. 34 e 36)

Consequentemente, a educação e a religião levava aos nativos a adotar os costumes de acordo a cultura dos civilizados, o que era transmitido nas missões. Para os jesuítas, a alfabetização era a forma de posteriormente garantir a formação completa preconizada pela Companhia. O retorno à vida tribal independente assegurava aos índios a posse de sua identidade manifesta por suas ações e formas de pensamento, acrescidas e modificadas por novas informações e novos instrumentos. A primeira tentativa da educação para o indígena foi um acerto de interesses e capacidades: os índios queriam a alfabetização e os jesuítas sabiam persuadir. (FERREIRA NETTO, 2012). Nos dois primeiros séculos da colonização, a escola consistia somente como instrumento de catequização, garantindo assim, fluxo de mão de obra exploração para os interesses coloniais, visando apenas os interesses da metrópole.

Com a expulsão dos jesuítas em 1759 e 1767, respectivamente, a era pombalina marcou fortes mudanças educacionais indígenas, ao instituir as 95 teses, compondo um manual de

ISBN 978-85-64124-60-8

instruções e justificativas para controlar, explorar em prol do domínio português. O diretório, na prática, não funcionou, "restringindo apenas a um centro de poder dos funcionários do governo colonial para administrar a exploração da mão de obra indígena." (D'ANGELIS, 2012 p. 21)

É notório que após a proclamação da República, 1889, a maioria dos Estados, não se preocupou com a assistência e proteção das populações indígenas, assim, com a criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) em 1910, objetivava-se prestar assistência a todos os índios do território nacional. Esse projeto visava afastar a Igreja Católica da catequese indígena, acompanhando a diretriz republicana de afastamento entre Igreja-Estado. Com "a criação do SPI levou a acelerar-se a disseminação de escolas para crianças indígenas. [...] Essas escolas não se distinguiam das escolas rurais do país, ensinando crianças indígenas a ler e escrever na língua portuguesa". (D'ANGELIS, 2012 p. 22).

A Fundação Nacional do Índio (FUNAI) 1967 deu seguimento e continuidade a SPI, restaurada pela FUNAI, que representou a política indigenista até então. Favorecido pela Constituição Brasileira de 1988 e pela articulação do Ministério da Educação (MEC), um conjunto de mudanças para a educação indígena. Com novas modalidades de ensino bilíngue começou a ser experimentada. Esse período é marcado também por um conjunto de investimentos para a formação de professores indígenas e surgimento de um forte movimento e organizações de professores. (D'ANGELIS, 2012).

A partir da década de 90, houve uma série de discussões para a regulamentação da educação escolar nas comunidades indígenas, por meio da Constituição Federal (1988), bem como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) n. 9304/96, trazendo obrigatoriedade ao Estado para oferecer uma educação intercultural e bilíngue. Esse cenário de mudanças, lutas, conquistas, estimulou as discussões tanto nas aldeias indígenas como nas escolas não indígenas.

Sabemos que a escola é um dos principais espaços para ensinar, refletir e aprender sobre as diferentes étnicas que formam a variedade de culturas de norte a sul do país. Os projetos relacionados à cultura indígena são de extrema relevância para o ensino de modo interdisciplinar, explorando temáticas que possibilitem a discussão acerca da origem e da influência de povos indígenas na construção do país. Trabalhar as questões indígenas é de grande relevância para a educação e direitos humanos, visto que "uma educação para o reconhecimento do "outro", para o diálogo entre os diferentes grupos sociais e culturais". (CANDAU, 2008, p.52).

Faz-se necessário, portanto, um olhar diferenciado, afim de que sejam elencados fatores e dificuldades atuais pelas quais esses povos estão submissos diante de uma visão discriminatória e preconceituosa. "O preconceito, e consequentemente a discriminação, ocorrem elencando-se, portanto, diferentes atributos (cor, origem, língua, religião, convicção política)." (GRUPIONI, 484. 1995).

> O preconceito é assim, um comportamento aprendido, sendo que a criança adquire aqueles preconceitos que prevalecem em sua sociedade ou em seu grupo social, em diferentes fases de sua vida: na relação estreita entre pais e filhos; na relação entre professores e alunos; nas instituições sociais e meios de comunicação de massas que contribuem para reforçar, e mesmo criar atitudes predominantes (Cf. Klineberg, 1976:424). Preconceitos são assim adquiridos por diferentes processos e estão associados com ideias e atitudes presentes nas comunidades. (GRUPIONI, 1995, p. 486.)

ISBN 978-85-64124-60-8

A discriminação e preconceito são fatores de resistência e conflitos por parte da população (dominante – dominada), adeptos de uma cultura etnocêntrica, por considerarem referências morais, padrões de comportamento e princípios, "Para os grupos indígenas, essa integração, quando não respeita seus conhecimentos tradicionais, pode se transformar em um *novo processo colonizatório*." (IVO; SILVA, 2017, p. 205). Assim, a educação indígena, resultado de todo o processo histórico, pautado pelas diferenças e opressões dos colonizadores, aumentam o desejo dos indígenas por escolas nas aldeias, no intuito do fortalecimento das culturas e línguas indígenas.

> [Através] de programas escolares que promovam a leitura e a escrita nas línguas nativas, como estratégias para a valorização e consequente atualização destas línguas. Que sejam instalados programas que deem espaço às línguas indígenas nas escolas, evidenciando sua relevância e prestígio, como concreta forma de resistência ao domínio da língua nacional. (IVO; SILVA, 2017, p. 220).

Portanto, o processo de escolarização indígena deve estar firmado em uma concepção de educação diferenciada, que haja a interação entre sociedades indígenas e demais comunidades, mas que possa contribuir para a manutenção da sua cultura, costumes, identidade, a serem transmitidos para gerações futuras, assim como, reafirmando suas histórias, contribuições, conhecimentos em nosso cotidiano.

A LEI 11.645/08 E A TEMÁTICA INDÍGENA NOS LIVROS DIDÁTICOS

O livro didático ocupa um espaço muito importante nas salas de aulas, sendo um dos veículos de informação e fonte de conhecimento para os alunos e sociedade. Em se tratando das questões indígenas, esse mecanismo, apresenta, muitas vezes, uma visão sempre relacionada à história europeia e não como principais agentes de formação do nosso país.

> Um segundo modo de operação deste mecanismo de simplificação é a apresentação isolada e descontextualizada de documentos históricos que falam sobre os índios. Assim, cartas, alvarás, relatos de cronistas e viajantes são fragmentados, recortados e, porque não dizer, adulterados e apresentados como evidências, como relatos do passado, sem que sejam fornecidos ao aluno instrumentos para que ele possa filtrar aquelas informações e reconhecê-las dentro do contexto no qual elas foram geradas. [...] É significativo, neste sentido, o fato de muitos livros didáticos usarem, basicamente, informações sobre os índios produzidas nos primeiros séculos da colonização, escritas por cronistas, viajantes e missionários europeus (Cf. Rocha, 1984:29 Apud GRUPIONI, 1995, p.488).

O autor remete ao fato de os povos indígenas serem representados por ideais evolucionistas, tendo os europeus no ápice da pirâmide do desenvolvimento humano, e os indígenas, inferiores e primitivos. E como isso é feito? Representando-se os povos indígenas sempre no passado, formando alunos despreparados para compreenderem uma sociedade étnico-diversificada.

Com materiais limitados, e deficientes, informações incompletas e descontextualizadas, vários fatores contribuem ainda mais para a disseminação da discriminação e do preconceito.

ISBN 978-85-64124-60-8

Diante desse cenário, cabe ao professor, mediar discussões críticas e fundamentadas, diferenciando os conteúdos propostos pelo livro didático, ao abordar as questões indígenas de forma contextualizada valorizando sua cultura, seus costumes dentro da nossa historiografia que possa articular como intercambio para as relações sociais, por meio diversidade não somente indígenas, mas muitos grupos marginalizados pelas visões de mundo tradicional. Nesse sentido, a escola como lugar de formação e aperfeiçoamento do saber, deve trazer tais relações a partir de projetos, diálogos, que possam transformar o ensino em algo lúdico, dinâmico e interativo.

Assim, Silva e Grupioni (1995) falam a respeito da imagem e do lugar dos povos indígenas nos materiais didáticos e nos currículos escolares, assim como apresentam sugestões pedagógicas para se trabalhar tal temática, sendo que muitas vezes essas questões são ignoradas ou mal trabalhadas na sala de aula, numa abordagem folclorizada, conforme destaca Grupioni (483. 1995): “A imagem de um índio genérico, estereotipado, que vive nu na mata, mora em ocas e tabas, cultua Tupã e Jaci e que fala tupi permanece predominante, tanto na escola como nos meios de comunicação”. Veja-se esse fato na imagem abaixo, disponível no Museu Nacional de Belas Artes:

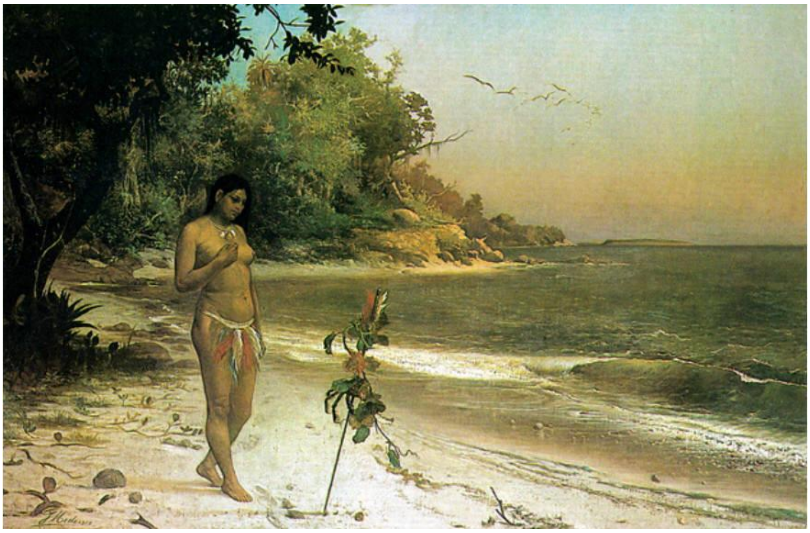


Figura 1 - José Maria de Medeiros – Iracema, 1884 óleo s/tela – 167,5 x 250,2 cm Rio de Janeiro.

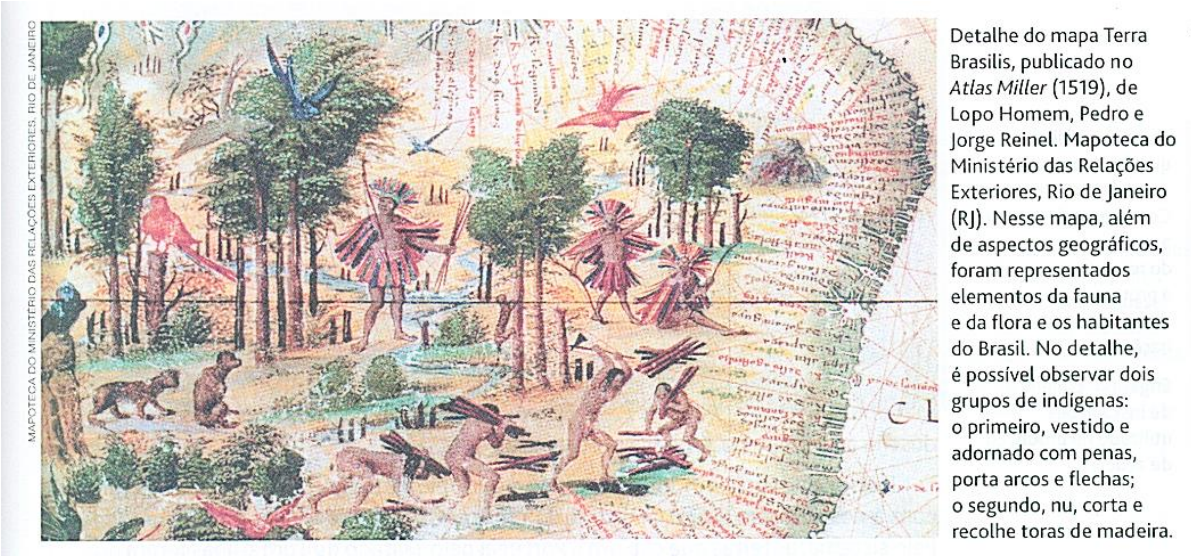
O direito à educação, garantido pela Constituição Federal, 1988 e assegurado pela LDB. A qual institui os princípios da educação, definindo as responsabilidades, em regime de colaboração, entre a União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios. Com isso, vale ressaltar, a importância e necessidade em discutir a formação de educadores com base nessa nova configuração referente ao ensino da História, Cultura e Língua dos povos indígenas, e tratar de algumas mudanças relacionadas à questão étnica nos livros didáticos, observando se estão sendo trabalhadas as propostas da Lei 11.645/08, e de que forma é elaborado esse material.

A Lei 11.645/2008 estabelece as diretrizes e bases da educação nacional para incluir, no currículo oficial de toda rede de ensino, a obrigatoriedade de abordagem da temática “História e cultura afro-brasileira e indígena”. Isso mostra a necessidade de explorar tal temática no ensino de todas as disciplinas do currículo da educação básica, (fundamental e médio) de forma interdisciplinar.

Abaixo, a imagem retirada de um livro adotado atualmente para alunos do 2º Ano do Ensino Médio em uma escola da rede estadual de ensino. É notável a visão estereotipada dos povos indígenas, com apenas uma breve referência à vestimenta, sem menção a quaisquer

ISBN 978-85-64124-60-8

elementos que mostrem aspectos culturais, seus costumes e contribuições para toda sociedade. As informações aparecem apenas dentro do olhar europeu, enfatizando uma vida de povos do passado. Não foi feita no livro referências aos povos indígenas contemporâneos. Nem é citado qualquer nome das etnias representadas na imagem.



Detalhe do mapa Terra Brasilis, publicado no *Atlas Miller* (1519), de Lopo Homem, Pedro e Jorge Reinel. Mapoteca do Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro (RJ). Nesse mapa, além de aspectos geográficos, foram representados elementos da fauna e da flora e os habitantes do Brasil. No detalhe, é possível observar dois grupos de indígenas: o primeiro, vestido e adornado com penas, porta arcos e flechas; o segundo, nu, corta e recolhe toras de madeira.

Fonte: BRAICK e MOTA (2016, p. 35).

O marco das informações equivocadas, generalizadas, constatadas no ensino a respeito dos povos indígenas transparece um caminho longo para ser percorrido a fim de superar ignorâncias que favorecem preconceitos.

A Lei nº 11.645/2008, portanto, representa possibilidades e desafios nas discussões da temática tanto no ambiente da sala de aula, como no contexto familiar. Além de dar visibilidade aos povos indígenas, proporcionando reconhecimento e respeito dos seus direitos específicos e diferenciados. Assim como sua rica diversidade étnica e cultural, devem ser tratados adequadamente como questões relevantes para a historiografia brasileira, diante das suas importantes contribuições histórica, social, cultural.

A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE HISTÓRIA E A TEMÁTICA INDÍGENA

Em um contexto marcado pela invisibilidade da temática indígena na Educação Básica, percebe-se que essa é a realidade, também, no campo de formação acadêmica. A responsável pela pesquisa foi aluna do curso de História na Universidade em estudo. Durante a jornada universitária, o eixo que aborda a temática europeia se destaca consideravelmente em relação aos aspectos da cultura indígena, a qual se resume apenas a uma disciplina de sessenta horas (60 horas), que por carência de professores no campus, capacitados para tal área, foi ministrada em regime de curso de férias, o que limita ainda mais as discussões e propostas de atividades. Os efeitos foram sentidos principalmente durante as atividades de Estágio Supervisionado no Ensino Fundamental II e Ensino Médio, quando foi possível acompanhar mais de perto as dificuldades em se trabalhar as questões afro-indígenas, pois a visibilidade de tais povos em livros adotados acontece apenas sobre o olhar e valores eurocêntricos.

ISBN 978-85-64124-60-8

Com a promulgação da Constituição Federal de 1988, artigo 205 "A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho"[320]. Assim, a partir do fortalecimento da democracia, a política educacional brasileira começou a ganhar importância e prioridade, com grandes transformações, ao longo do tempo.

Pensando ainda no que rege a educação de acordo a Constituição, ainda há um longo caminho a percorrer em prol da igualdade e qualidade no ensino público seja em as questões humanas avaliativas, levando em conta a participação social, gestão, o emocional, o cognitivo, a realidade dos alunos, cuja principal marca consiste na desigualdade social predominante no país.

Ao longo dos anos, muitas reformas aconteceram no campo educacional, buscando fortalecimento e melhoria para o ensino. A LDB/ 96, bem como as políticas de ações afirmativas, tem a finalidade de eliminar as desigualdades acumuladas historicamente. Assim, as medidas legislativas para esse fim nos remetem a uma reflexão e análise acerca da qualidade do ensino nas escolas em nosso país, quando podemos destacar a formação dos docentes, principalmente nas questões étnico raciais, questionando de que maneira esses profissionais estão sendo formados? Sobre tais eixos, de que maneira tais temáticas são abordadas? Estão à frente ou a sombra de nações ditas “civilizadas”? De que forma o currículo é constituído?

Questionamentos assim, nos levam a refletir sobre a nossa atuação e de que forma estamos sendo preparados para lidar com temáticas nas salas de aula. Como podemos pensar ou avistar sinais de invisibilidade se nossa formação é decadente? E por que é importante estudar e conhecer os povos indígenas? São povos que precisam ser reconhecidos não apenas como coadjuvantes, mas sujeitos ativos da nossa história, com grandes contribuições de vida e formação do nosso país, conforme mencionado por Medeiros (2012, p. 50): “é importante estudar os povos indígenas porque os não índios têm o direito de conhecer a diversidade e de saber que os nossos modos de viver e pensar não são os únicos possíveis, os principais ou os mais adequados e de que as pessoas são diferentes.”

Refletindo sobre as questões educacionais, o professor, estando à frente da sala de aula, pois, “a formação continuada de professores possui a característica de sempre estar na temporalidade presente.” (RIBEIRO, 2012, p. 37), consistindo num elemento relevante nesse processo, que deverá estar acessível e que haja melhorias em todos os processos, como: aumento na qualidade desses profissionais, a partir de programas de valorização e incentivo ao magistério, proporcionando possibilidades e caminhos para o fazer pedagógico mais leve e eficiente, com recursos que venham aproximar e facilitar esse trabalho, com uma formação sólida acompanhada de cursos de aperfeiçoamento para capacitar e aproximar os docentes do campo de atuação, em diálogo com a realidade e vivência dos educandos.

Apesar do longo caminho ainda a ser percorrido, podemos avistar possibilidades de reparação, pois a partir da década de 1990 um novo panorama começou a se modificar com o aumento de pesquisas que relacionam com pessoas que estão à margem da sociedade, reconhecendo-os como sujeitos do processo histórico, agentes sociais capazes de interagir com a sociedade e de determinar seus próprios destinos. Pois,

> Não há uma história dos povos indígenas, mas incontáveis histórias que ainda estão por ser contadas. Histórias que se conectam com a história nacional e com as histórias próprias, singulares, únicas. Aí está uma possibilidade que a Lei

320 DISPONÍVEL EM: HTTP://WWW.PLANALTO.GOV.BR/CCIVIL_03/CONSTITUICAO/CONSTITUICAO.HTM. ACESSO DIA 11/03/2018, ÀS 18H40MIN.

ISBN 978-85-64124-60-8

> nº. 11.645 nos coloca: estabelecer um diálogo intercultural respeitoso com os povos indígenas, em que eles sejam os principais interlocutores de suas histórias, dos seus saberes, das suas culturas e dos seus modos de viver. Algumas vozes já podem ser ouvidas. Na literatura, na música, no cinema e, até mesmo, nas pesquisas científicas. O espaço está sendo ocupado pelos indígenas. Cabe a nós ouvi-los. (MEDEIROS 2012, p. 50)

É necessário um novo repensar na proposta curricular a cerca dos povos indígenas, por meio das quais é possível inseri-los nos conteúdos de história do Brasil. Há diversas ideias como: a atuação e povos que aqui habitavam antes da ocupação europeia, as relações e o significado do escambo e contato com os jesuítas, bandeirantes, reformas do Marques de Pombal e suas consequências, participação dos povos indígenas em alguns movimentos para a proclamação da república, extração da borracha e seus impactos para os grupos indígenas situados na região amazônica, a SPI, FUNAI, participação e atuação indígena na Assembleia Constituinte, entre outros.

No entanto, as reflexões e discussões relacionadas a tal temática ainda são vistas de maneira muito limitada e restrita, que só aparecem nos livros em textos complementares que na maioria das vezes são esquecidos das discussões e abordagens em sala de aula. Diante de conteúdos e materiais didáticos limitados, os profissionais da educação sentem também dificuldade em levar tais discussões para sala devido à carência curricular também nos cursos de licenciatura ou em cursos de aperfeiçoamento, fatores que acabam limitando o saber em sala de aula.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rita Heloísa de. **O diretório dos índios: um projeto de "civilização" no Brasil no século XVIII**. Brasília: EDUNB, 1997.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; GEWANDSNAJDER, Fernando. **O Método nas Ciências Naturais e Sociais.** Pesquisa Quantitativa e Qualitativa. Pioneira, 2001.

BRAICK, Patrícia Ramos; MOTA, Myriam Becho. **História das cavernas ao terceiro milênio.** FNDE, Moderna, 2016, p. 35.

CANDAU, Vera Maria. **Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença**. Revista Brasileira de Educação, v.13, nº37 jan/abr. 2008.

CARDIM, Fernão. **Tratados da Terra e Gente do Brasil. [1584].** Introduções e notas de Baptista Caetano, Capistrano de Abreu e Rodolpho Garcia. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia. (Antiga Tobias Barreto), 1925.

CARNEIRO, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil: história, direito e cidadania.** 1ª ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

CUNHA, Rejane Cristine Santana; SOUSA, Irlena Moreira Lopes de. **A representação dos Povos Indígenas em livros didáticos de Língua Portuguesa.** Revista Digital dos Programas de Pós-Graduação do Departamento de Letras e Artes da UEFS. Feira de Santana, v. 18, n. Especial, p. 10-29, outubro-dezembro/2017.

D'ANGELIS, Wilmar da Rocha. **Aprisionando sonhos: a educação escolar indígena no Brasil.** Campinas: Curt Nimuendajú, 2012.

ISBN 978-85-64124-60-8

FERREIRA NETTO, Waldemar. **Os índios e a alfabetização**. 1. Ed. São Paulo: Paulistana, 2012. v. 1. 178 p.

GANDAVO, Pero de Magalhães**. História da Província de Santa Cruz**. Org. Ricardo Martins Valle. Introdução e notas: Ricardo Martins Valle e Clara Carolina Souza Santos. São Paulo: Hedra. ([1576] /2008).

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA Denise Tolfo; (Ogrs). **Métodos de pesquisa**. SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. - 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GRUPIONI, Luís Donizete Benzi. SILVA Aracy Lopes da. org. **A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus**. UNESCO, Brasília, 1995.

IVO, Ivana Pereira; SILVA, Cíntia dos Santos Pereira da. **Educação Escolar Indígena: Reflexões Sobre Língua e Cultura nos Territórios Etnoeducacionais**. Terra Livre São Paulo Ano 30, Vol.2, n 45 p. 197-224.

MEDEIROS, Juliana Schneider. **Povos Indígenas e a Lei nº 11.645**: (In) visibilidades no Ensino da história do Brasil.Org. Maria Aparecida Bergamaschi, Maria Isabel Habckost Dalla Zen, e Maria Luisa Merino de Freitas Xavier. 2. Ed. Porto Alegre: Mediação 2012.

MELATTI, Julio Cezar. **Índios do Brasil**. 9. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

MONTEIRO, John Manuel. **Tupis, Tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo.** Tese de livre-docência, Campinas, Unicamp, 2001.

OLIVEIRA, João Pacheco de. FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **A Presença Indígena na Formação do Brasil.** Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

RIBEIRO, Berta G. **O índio na cultura brasileira**– 1. Ed. – Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. 5ª Ed. Petrópolis, Vozes. 1986.

RIBEIRO, Moacir Ferreira. **Formação de Professores e Temática Indígena: Uma história do hibridismo cultural.** PUC São Paulo, 2012.

_____.**O Povo Brasileiro: a formação e do sentido do Brasil.** 2. Ed. São Paulo, Companhia das Letras. 1995.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. **Línguas brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas**. São Paulo: Loyola, 1986.

_____. **Relações internas na família linguística Tupi-guarani**. Revista Brasileira de Linguística Antropológica. Vol. 3. n. 2. 2011.

SANTOS, Fabricio Lyrio**. Da catequese à civilização: colonização e povos**. UFRB, 2014.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado Descritivo do Brasil em 1587**. Org. de Fernanda Trindadeb Lani. São Paulo: Hedra, 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA EM *QUARUP*, DE ANTONIO CALLADO

Júlia RIBEIRO (UNEMAT)
E-mail: julia.snp@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho versa sobre a representação do indígena na obra Quarup (1967), de Antonio Callado, como elemento que compôs, junto com o negro e o branco, a identidade cultural e nacional da gente brasileira, refletido na narrativa romanesca, desnudo dos apetrechos heroico nacional idealizado pelo projeto Romântico literário, mas sim, apresentado em toda a mazela social em que vive. Nesse intento, faz-se mister lembrar que o ser índio na obra de Callado aparece transfigurado como aquele que teve sua identidade acoplada a muitas outras, quando do ajuntamento de várias etnias para a composição do Parque Nacional do Xingu, assim como a do homem branco que se fez presente neste agrupamento. Do modo como aparece no enredo de Quarup, o Parque é o local onde emerge na obra o centro em que culminam discursos ideológicos distintos num hibridismo cultural correspondente à própria teia cultural brasileira, tendo como silenciada, as vozes das minorias, assim como a do indígena. Para tecer essa reflexão, se utilizará os preceitos teóricos de Stuart Hall (2005, 2014), Peter Burke (2016), Néstor García Canclini (2000) e também do estudo que consta na tese de doutoramento de Luzia Aparecida Oliva dos Santos (2009) sobre a representação da indianidade na literatura brasileira.

***PALAVRAS-CHAVE**: INDÍGENA. QUARUP. REPRESENTAÇÃO.*

INTRODUÇÃO

O índio sempre se fez presente na literatura nacional desde os primeiros registros, como ocorreu na narrativa de Pero Vaz de Caminha em que descrevia o nativo encontrado em território tropical descrito com espanto ante aquela figura totalmente diferente para os moldes europeus de fisionomia e modos. A partir dos relatos de Caminha em sua literatura de viagem, o índio seguiu sendo constante no imaginário dos leitores e representado nos textos literários em diferentes momentos, sob intenções diversas que cada período ensaiava.

O romance **Quarup** (1967), de Antonio Callado, pode ser visto como um cenário do Brasil em meados de 1960 em todo aquele conturbado momento político e social; seu enredo se passa entre o governo de Getúlio Vargas, em 1954, e finda-se em 1964, com deposição de João Goulart. Narra o drama existencial de padre Nando, o qual sofre durante a trama profundas mudanças em seu ser; a viagem ao centro do país e, de mesmo modo, para dentro de si mesmo, o levaram a abandonar o hábito, impulsionou-o a deixar seus preconceitos e temores de lado e se transformar em um amante, um guerrilheiro e um mártir da causa social: “A viagem ao centro do país, e de forma ambivalente, ao centro de si mesmo, demonstra o processo que percorre toda a sua linha biográfica até o final da obra, pelo qual descobrir-se implica a descoberta do outro” (SANTOS, 2009, p. 350). Encontra-se na obra um pluralismo de vozes que compõem o Brasil daquele período, todavia, salienta-se desde já que a voz do indígena é silenciada na obra, visto que, quem fala e faz pontuações acerca dos nativos na obra são os outros personagens não índios.

ISBN 978-85-64124-60-8

A busca pelo centro geográfico brasileiro é almejada desde o início da narrativa e constitui-se, metaforicamente, segundo Moraes (1982, p. 103) como "a busca de uma unidade nacional". Desta maneira, é notável que o encontro propiciado no Alto Xingu entre o personagem de padre Nando e a figura indígena mostraria a idealização daquele que desenha o índio conforme concepções pré-estabelecidas do outro, frente a realidade desnuda dos nativos da terra, concebida desde o encontro com o estrangeiro há séculos. Assim como ocorreu no passado, no romance o índio é visto como um ser bárbaro a ser civilizado, sendo desconsiderado em sua cultura autóctone e a sofrer as mazelas que a almejada "civilização" trouxe. Assim, **Quarup** em muito se confunde com o real na representação da nação em todo o pluralismo que compõe a terra edênica encontrada pelos europeus. Desse modo, o índio como um elemento que contribuiu para a diversidade da gente brasileira se faz presente na obra de Callado e sua representação se deu de modo também realístico.

A REPRESENTAÇÃO INDÍGENA NA LITERATURA NACIONAL

Ao se falar em representação indígena na literatura brasileira, faz-se mister mencionar de um período em que o índio figurava as narrativas com frequência, foi no Romantismo que o nativo alcançou um lugar de destaque e, afastado de sua realidade, foram tecidos muitos enredos que povoaram o imaginário acerca desse ser original da país, conforme afirma Santos: "Trata-se do *indianismo*, formulado nos ideais românticos, em que a personagem indígena estrutura-se sob as condições de herói, multifacetada em virtude da ideologia da época" (SANTOS, 2009, p. 19-20, grifo do autor). Por trás dessa produção que colocava o índio no centro, havia interesses que se configuraram conforme os desdobramentos históricos daquela época, refletidos nos indivíduos em mudanças de conceito sobre si mesmos, gerando um novo modo de se relacionar com o meio. Ressalta-se que no Brasil essa onda romântica tardou um pouco para ocorrer, pois o país vivia sob forte dominação da Igreja e da elite. No entanto, o país absorveria a tendência romântica tendo um representante singular.

Quando chegou o final do século XIX e início do século XX, o Brasil dinamizou tendo alavancado o número de habitantes decorrente do processo imigratório, proporcionado em grande parte pela publicidade do país que o vinculava à ideia de paraíso. Muita gente veio acreditando nessa falácia. A maioria desse contingente foi absorvido nas cidades, onde havia maior oportunidade de emprego devido ao acelerado crescimento dos centros urbanos neste período. Nesse momento, o cenário cultural brasileiro havia se consolidado de certa maneira, oriundo da formação no Brasil colônia. Como resultado natural desse povoamento, houve uma invasão no país de culturas junto desses imigrantes vindos de vários lugares do mundo, o que acabou ameaçando anseios de homogeneidade na cultura local. Apesar das diferenças que os separavam, assim como as peculiaridades dos habitantes locais, com o passar do tempo o cenário humano se alterou perceptivelmente, deixando os costumes de cada grupo impregnado na cultura do Brasil até a atualidade.

Por meio dessa mistura étnico-cultural, ocasionada pela relação entre indígenas, europeus, negros africanos e mais tarde com imigrantes diversos, pode-se pensar numa conjuntura híbrida na formação de novos tipos gentes, que de modo natural, acaba refletindo na produção cultural do país, assim como na literatura produzida neste. Néstor Garcia Canclini denomina hibridação como "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2006, p 19). O emprego do termo tem sua origem na biologia, conforme aponta Peter Burke (2016, p. 53): "Este termo foi originalmente cunhado por botânicos para se referir a uma variedade de planta adaptada a um determinado ambiente pela seleção natural. " No entanto, o conceito abarca várias modalidades de misturas interculturais, desde as que se referem à raça

ISBN 978-85-64124-60-8

até à religião. Devido a sua maior abrangência, o termo vem sendo utilizado em certas áreas, assim como nos estudos culturais.

Muitos processos ocorridos no Brasil podem ser considerados frutos do hibridismo cultural existente por aqui que favoreceu encontros de culturas polarizadas. A despeito da desconfiança inicial do resultado desses processos, eles ocorrem em várias esferas e dão um sentido novo a antigas maneiras de se conceber o mundo e as práticas sociais, suscitando identidades novas. A partir dessa perspectiva, pode-se pensar numa complexa e heterogênea identidade brasileira, bem como na construção de culturas locais desenvolvidas, a partir da interação entre múltiplos elementos culturais de diferentes origens. É abaixo dessa conjuntura híbrida que a obra romanesca de Callado está assentada, promovendo reflexões acerca de vários temas levantados, como a da busca por uma identidade nacional a ser construída a partir dos índios xinguanos.

Ao questionar sobre a questão da identidade, Hall (2014) aponta como possível caminho, repensá-la da maneira como está, sob rasura, uma vez que em sua forma original seria inconcebível, dada as transformações sociais ocorridas nas sociedades e que contribuíram no modo em como esse termo passou a ser concebido. Além disso, não existem conceitos que a supere ou a substitua na mesma medida. Entretanto, é necessário ponderar que esse conceito deve ser tomado em suas novas posições, agora desconstruídas e destotalizadas. Sendo também importante quando se observa esse tema, se localizar no tempo e espaço próprios onde a identidade vem a ser um problema.

Como consequência dessa avalanche de perspectivas e modos de produzir cultura ocasionado da compilação cultural do Brasil fez acender o um alerta: "(...) a chegada maciça de europeus, ameaçando o poder dos autóctones, chamou-os à consciência da especificidade de sua civilização, acentuou neles o apego em relação à sua própria herança e valores" (QUEIROZ, 1989, p. 38). Foi por meio desse sentimento de desejo de pertença que, a literatura nacional, assim como as das nações vizinhas, também quis produzir algo próprio, voltado para a própria terra; era preciso se olhar no espelho: "as literaturas latino-americanas foram forçadas, desde o início, a enfrentar a questão identitária, a se debater entre as instâncias do Mesmo e do Outro" (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 29). Entretanto, a própria construção da nação criou paradoxos irresolutos, devido a peculiaridade da história da Independência, deixando como espólio o idioma da metrópole da qual se queria desvencilhar, para citar apenas um exemplo.

Desta maneira, o tema do nacional, sob vários aspectos, sempre foi uma questão presente que a intelligentsia se debruçou para discutir, dadas as consequências que restaram desde a constituição do Brasil enquanto uma nação independente, refletida em todas as esferas que compõem o país como a cultura. Alfredo Bosi, em relação ao Brasil, menciona o teor cultural no plural: "Estamos acostumados a falar em cultura brasileira, assim, no singular, como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro" (BOSI, 1992, p. 308). Dessa maneira, a multiplicidade de elementos culturais que passaram a constituir novas culturas, acabou dando novos sentidos à identidade brasileira, considerando que foi diante dessa variedade que o país estava vivendo, que se sentiu a necessidade de autoafirmação do que era local, na literatura elegeu-se o índio como representante desse ideal de representatividade.

Nesse molde, considera-se que as manifestações culturais brasileiras são um composto híbrido. Muitas vezes os resultados advindos de procedimentos híbridos são vistos com desprezo ou desconfiança, uma vez que há consequências para tais processos, positivas e negativas, conforme afirma Burke: "O preço da hibridação, especialmente naquela forma inusitadamente rápida que é característica de nossa época, inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais" (BURKE, 2016, p. 18). Entretanto, acerca dessa questão Leyla Perrone-Moisés assegura que: "Nenhuma cultura é autossuficiente e estanque. Toda cultura é resultado de

ISBN 978-85-64124-60-8

intercâmbios e mesclas bem-sucedidas" (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 22). Considera-se, assim, que não existe pureza cultural, mesmo aquelas culturas consolidadas e ancestrais se abriram ao estrangeiro em algum momento e isso ajudou a fortalecê-las.

Fato que frente a uma mestiça população que se tornou o povo brasileiro e à mistura cultural que se assentou no país, percebeu-se que era preciso pensar sobre a própria caracterização dessa gente, como anseio à "necessidade de elaboração de uma consciência nacional que, afastando o risco da assimilação cultural, inspirasse no povo o sentimento de identidade, fundamental para o processo de autoafirmação" (BALDO, 2006, p. 1). Voltado para a intenção de formar uma consciência nacional, foi no período do Romantismo que o indianismo se fez mais presente.

O Romantismo teve origem na Europa no final do século XVIII e se estendeu até o período em que se encerra o século XIX. No Brasil, procurava-se imitar de certo modo o que ocorria no velho continente: uma Literatura que verdadeiramente representasse seu povo, uma literatura nacional, conforme aponta Antonio Candido: "O Romantismo brasileiro foi por isso tributário do nacionalismo; embora nem todas as manifestações concretas se enquadrassem nele, ele foi o espírito diretor que os animava a atividade geral da literatura" (CANDIDO, 2000, p. 15). Com esse intuito por detrás do movimento, os autores brasileiros, seguindo as características românticas de nostalgia, se centravam no eu para exprimir os sentimentos; tiveram como pano de fundo a Independência do país para darem voz em suas obras ao sentimento nacionalista. Desse modo, o Romantismo brasileiro pode ser considerado um capítulo da história da literatura dedicado aos ideários do ufanismo nacional, ao "sentimento de apreço pela jovem nação e o intuito de dotá-la de uma literatura independente" (Ibid., p. 15). Era necessário, dado o cenário político da época em que o Brasil tentava se firmar como nação independente no cenário mundial após a independência em 1822, um sentido do que era ser brasileiro.

O índio nesse intento foi considerado pelos autores românticos como ideal ao propósito da construção do nacional de acordo com os moldes europeus, considerando que o país não possuía um passado remoto a ser lembrado e necessário para a construção da nação: "Os índios constituíam uma matéria romanesca e poética com múltiplas vantagens: eram aquela origem mítica necessária a toda nação; eram nossa parte original, não europeia" (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 38). Os intelectuais desse período estavam preocupados com a consciência nacional e com a ideia de autoafirmação que pudessem suscitar na sociedade brasileira por meio de obras que remetessem a esse ideal. Após a Independência política, os românticos procuraram eleger uma figura que representasse a nacionalidade e o nativo serviu para esse fim. Assim ocorre com a obra Iracema (1865), de José de Alencar, que teceu em seu romance a intersecção, via ficção, do índio nativo com o colonizador europeu:

> Iracema cintila uma isotopia plural em relação à temática proposta, uma vez que as ações se encaminham para a realização do projeto de mão dupla, estabelecido por Alencar, de renovar, pela visão orgânica da literatura brasileira, a realidade sensível da nacionalidade, utilizando-se de termos da língua nativa para "des-realizar", ou tupinizar, um conjunto ideológico e político, impregnado em outros discursos, que o condenou pela europeização do índio. (SANTOS, 2009, p. 185).

Em seu romance indianista, Alencar desenvolve o enredo em que apresenta a união da índia Iracema, que dá nome ao livro, com o português Martim; fruto do relacionamento dos dois nasce Moacir, que originaria o ser nacional. Nesse sentido, "Iracema recebeu, no conjunto obra/estilo/época, o contorno heroico com tinturas de jenipapo, e será, como afirmado

ISBN 978-85-64124-60-8

anteriormente, a figura-matriz geradora não só do primeiro homem brasileiro, mas portadora do embrião da nacionalidade" (SANTOS, 2009, p. 188). A despeito da bravura da personagem feminina, o desfecho se dá com sua morte para que fosse erigido via narrativa ficcional, o sentimento de nascimento da cultura nacional. Sobre a obra de Alencar, Antonio Candido descreve acerca do valor dos personagens heroicos indígenas deste autor no contexto nacional, os quais "[...] traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o álibi duma raça heroica, e uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário" (CANDIDO, 2000, p. 202). Desse modo, os heróis nativos desse escritor se perpetuaram na história da gente brasileira, necessitada de heróis próprios.

No entanto, havia um problema nessa representação, posto que "produziu uma realidade artificiosa" (SANTOS, 2009, p. 21), cuja realidade apresentada não correspondia com o que de fato era, pois, o índio continha na literatura romântica características herdadas das figuras medievais, as quais em nada se assemelhavam com a verdadeira índole do nativo. Muitos foram os indicativos que destoavam o índio real do índio heroicizado na literatura do período romântico que seguiu sendo transfigurado tanto na prosa quanto na poesia por autores reconhecidos.

E O ÍNDIO SE FEZ NU MAIS UMA VEZ

Diferente do que ocorreu com a figura heroico nacional em que o índio se transformou nas narrativas românticas, na obra de Callado o indígena aparece despido de qualquer semelhança com esse ser heroicizado de antes. O que se vê em Quarup é toda a mazela social, já fruto do processo civilizatório decorrido nos séculos de colonização em que a figura do indígena se achava.

O romance de Callado traz em sua narrativa uma série de temáticas importantes para o período que o país passava, dentre elas encontra-se a da sobrevivência indígena, concomitante a fatos históricos que se entrelaçam aos ficcionais numa teia de diferentes vozes oriundas dos intelectuais, do governo e das classes menos favorecidas, como a dos indígenas; mesmo que o índio não tenha voz ativa no romance, a denúncia da realidade em que vivem é explícita: "Em Quarup, portanto, mitos como o de "bom selvagem" ou "protetor da natureza" são questionados e confrontados com imagens realísticas da atualidade" (UZÊDA, 2012, p. 7). De tal modo que o revestimento anterior feito pelo Romantismo e Modernismo se desfaz, a imagem construída na obra de Callado do índio é refeita de outra maneira, mais atual: "O índio contemporâneo deixa de ocupar o posto de herói nacional que se espelha nos ideais comportamentais de culturas eurocêntricas para atingir o lugar do selvagem a ser salvo de sua própria ignorância e da sanha exploradora do homem branco" (BALDO, 2014, p. 202). Dessa maneira, Quarup apresenta a nua e crua realidade dos nativos que vivem no Parque Nacional do Xingu, agrupados em várias etnias naquele local para assegurar a sobrevivência desses povos, além de mostrar a aculturação da população indígena pelos não índios que já convivem há um certo tempo ali.

O Parque onde encontram-se os índios ainda não estava demarcado e assegurado pelo Estado brasileiro, esperava-se a visita do então presidente da república Getúlio Vargas para que isso ocorresse na narrativa. O local é literalmente o centro do romance, visto que é tido como objetivo de busca pelo personagem basilar da obra, local da cerimônia ritualística do quarup, que remonta ao renascimento dos mortos ilustres para os indígenas, bem como, lugar de encontro de culturas. Sendo assim, é onde são desencadeados significados vários para os personagens na obra e, de modo mais escancarado, a denúncia da dizimação da população nativa, conforme a crítica seguinte:

ISBN 978-85-64124-60-8

> No entrelaçamento dos fios histórico, político e ficcional dá-se a vertente crítica do desnudamento das circunstâncias de aculturação a que foram submetidos os povos xinguanos, bem como o projeto de reconstrução do país pelo centro, no qual seriam postos os fundamentos para torná-lo justo e igualitário. (SANTOS, 2009, p. 32).

De certa forma, mediante a busca de reconstruir a nação brasileira por meio dos índios, considerado por padre Nando como um novo Adão, a figura do nativo é elegida novamente, inicialmente no romance, como o ser que carregaria em si a essência do indivíduo brasileiro, como ocorrido no Romantismo; no entanto, essa perspectiva se desfaz quando se dá o encontro de mundos dessemelhantes no Parque e a realidade material do índio é posta sem máscaras. O que Callado demonstra no contato entre a cultura do não índio com o nativo é o desnudamento daquela figura arquitetada no Romantismo que na literatura engajada do autor, mostra toda a realidade vivenciada pelo índio no Brasil, com ampla dizimação dessa gente por meio de doenças trazidas pelos homens brancos e desconhecidas por eles, assim como, pela matança em virtude da cobiça pela terra.

A metáfora do centro em Quarup apontava para a necessidade de busca por uma identidade nacional demonstrada no romance numa época de decisivos desdobramentos políticos para o país. Essa procura no interior do Brasil pelo indígena para se começar de novo a nação almejada por padre Nando denota a lacuna existente que ficou na construção do nacional, que relegou ao apagamento o índio nesse contexto, assim como, os indivíduos brasileiros acabaram por não se reconhecem como totalmente europeus. O teórico Stuart Hall discute acerca das culturas nacionais como produtos da Modernidade, sendo que estas se tornaram de extrema importância nessa conjuntura de assimilação: “A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional ” (HALL, 2005, p. 49, grifo do autor). Dessa maneira, considera-se que o Brasil ainda está num processo de busca por sua identidade enquanto nação, igualmente, é natural que seus sujeitos busquem onde acreditam estar suas origens, no caso nos povos nativos, como ocorre na narrativa.

Cabe aqui lembrar que o Xingu reúne etnias que se viram compelidas a se juntarem naquele espaço demarcado pelo governo federal para que pudessem sobreviver às constantes ameaças e preservarem suas identidades em uma só região, segundo finalidade dos idealizadores do parque. Sendo assim, as identidades das tribos já se encontram pluralizadas: “grupos inteiros foram transportados para a primeira demarcação indígena brasileira e obrigados a encontrar uma unidade multiétnica que lhes asseguraria a preservação diante do contato da exploradora e voraz sociedade do homem branco” (SANTANA; SILVA; BELTÃO, 2014, p. 196-197). O que remonta a dificuldade que é uma unicidade cultural ante a pluralidade que se deu a constituição do povo brasileiro, incluído o índio nesse conglomerado.

No romance, desde o início, é exposto o desejo de se realizar uma prelazia no Xingu a ser realizada pelo personagem de padre Nando nos moldes do que foram as missões jesuíticas no passado. Com essa intenção é inicia a jornada para se efetivar o ideal de “catequizar” os índios, primeiro apenas imaginado por Nando quando vivia no mosteiro em Pernambuco, depois no Rio de Janeiro onde o padre conhece outros personagens e finalmente, no Alto Xingu no Mato Grosso onde ocorre enfim, o encontro e convívio com os nativos.

Mesmo quando nunca tinha estado entre os indígenas, Nando formulava opinião sobre deles, como seres a serem moldados segundo o Cristianismo: “Quero ir em busca dos índios ferozes e trazê-los ao contato da civilização por meio de Cristo” (CALLADO, 1984, p. 25).

ISBN 978-85-64124-60-8

Demonstrando assim, a percepção ainda engendrada de um eurocentrismo instalado e o desconhecimento da população nativa.

Estando no Rio de Janeiro, Nando conhece Fontoura, o chefe do SPI, Serviço de Proteção aos Índios (hoje FUNAI), no Posto Capitão Vasconcelos; personagem indigenista que trabalha diretamente com os índios e ferrenho defensor de suas causas. Fontoura se mostra contrário à finalidade de Nando e da Igreja: "Sempre achei uma besteira esse negócio de pendurar com barbante em pescoço de índio uma Nossa Senhora Auxiliadora de alumínio. (...) Mas a verdade Dr. Ramiro, é que não queremos fazer sacristães" (CALLADO, 1984, p. 101-102). Ao contrário de Ramiro, diretor do SPI, que aparentemente acredita que Nando será mais um a se juntar a eles para proteger os nativos: "O que queremos, eles e nós, é servir o indígena" (Ibid., p. 102). Porém, essa boa fé logo se desfaz, pois Ramiro revela o que de fato pensa dos indígenas: "É duro, Padre, depois de milênios de evolução a gente dedicar a vida a uns caboclos que ainda nem inventaram uma machadinha decente" (Ibid., p. 105-106). O que Ramiro demonstra é a opinião de um grupo que enxerga o índio como atrasado e até mesmo, preguiçosos.

Durante o convívio com os nativos, Nando conhece a história do índio Aicá, "índio bom, habitante do paraíso" (CALLADO, 1984, p. 175), cuja doença do fogo selvagem, agoniza há uns dez anos. Nando vê horrorizado o sofrimento e a agonia do índio por aquela moléstia desconhecida e reflete consigo mesmo: "Sofrimento sim, dor, mas provavelmente sem noção de mais coisa nenhuma. Uma onça ferida para sempre, talvez, e para sempre a lamber a ferida. Mas sem saber" (Ibid., p. 175). O índio, rejeitado pelos seus, posto que é diferente, vive sua miséria sozinho, sem mulher, sem arcos e flechas, condenado ao sofrimento. Humano.

Após o conhecimento da dor de Aicá, Nando caiu em si e se deu conta da impotência diante da precariedade daquele índio, impossível de ser sanada por ele, mesmo com toda a boa intenção da qual dispunha, constatada no excerto seguinte:

> Com gestos mecânicos Nando retirou do fundo da sua mala a caixa de facões que comprara para dar de presente aos selvagens que devia conduzir da felicidade silvestre em que viviam para o trabalho na vinha do Senhor. Apanhou igualmente um tijolo de rapadura. Acrescentou uma camisa. E voltou à maloca de Aicá como quem voltasse com a mão cheia de pedras para perto de uma criança chorando de fome. (CALLADO, 1984, p. 177).

A utopia do paraíso edênico e do homem em perfeito estado se desfazem naquele momento, provando que: "Assim como as pessoas, perseguindo as suas próprias obsessões, alteram a vida social, as transformações sociais repercutem fundo nelas, obrigando-as a retraçar seus projetos individuais" (MORAES, 1982, p. 103), visto que, é a partir do conhecimento e da convivência com os índios que Nando se refaz enquanto homem, enxergando uma nova maneira de atuar em defesa dos que mais necessitam. Não é por acaso que a obra homônima de Callado alude ao renascimento sob diferentes formas, tanto no próprio significado do ritual realizado pelas tribos indígenas, já sofrendo as intervenções do não índio no preparo da festa, quanto metaforicamente por Nando, que passa a ser uma nova pessoa a partir dali, como se nascesse pela segunda vez, se despindo da batina e se revestindo de uma posição mais engajada na luta por uma sociedade igual para todos.

Passado algum tempo vivendo no Xingu, quando do acontecimento da expedição para marcar o centro geográfico brasileiro, a metáfora do centro de faz presente mais uma vez no acontecimento do encontro com os índios da tribo dos cren-acárore pelo caminho, que desvalidos pelo sarampo e a fome que os assolava, mais pareciam esqueletos do que seres humanos. A descrição à frente é longa, no entanto, descreve com precisão a miséria material do nativo:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Quando um claro cordão de lua ressurgiu livre da sombra os índios moribundos saudaram o milagre com mais algumas flechas ao menos para estabelecer que as primeiras haviam contribuído para restaurar a lua. Depois sentaram-se em torno do acampamento, moribundos e malcheirosos, como se o resto de vigor da tribo se houvesse concentrado na paulada que dera cabo do juruna Jubé enterrado no seu monte. Falavam pouco entre si e a todo instante buscavam o primeiro fiapo de mata para se dessorarem um pouco mais em fezes e depois iam de novo fuçar as latas à procura de algum farelo de biscoito ou as panelas na esperança de um último osso. Incapazes de caça ou pesca. (CALLADO, 1984, p. 357).

A morte dos cren-acárore pelo caminho para se chegar ao centro da nação mostra a banalização do extermínio indígena narrado sem perplexidade e demonstrada por meio do grupo expedicionário que assiste às cenas burlescas sem maiores lástimas:

> O que se ouve do narrador e personagens é um conjunto de dizeres que respondem, antes de tudo, a uma denúncia grotesca da extinção progressiva por que passam os índios que entraram em contato com os seringueiros, desde a negação de seus ancestrais, por meio da morte do pajé, à integração ao grupo dos civilizados que rumavam ao Centro Geográfico do Brasil. (SANTOS, 2009, p. 357).

Por meio de um episódio mostrando um índio em particular e de outro com uma tribo inteira, Callado oferece ao leitor a presença do índio desfigurado de quaisquer apetrechos que o remeta a um herói adjetivado de força e capacidade de regeneração. Ao contrário, além de enfraquecidos pelos maus acontecimentos, os indígenas em **Quarup** são sem voz, quem faz menção a eles são em todo o romance, é o homem branco. Está contido nessa obra a ironia, segundo Moraes, que pressupõe "a imagem do Brasil gigante, de florestas exuberantes, flores perfumadas e belas Iracemas, para deixar aparecer o que ela mascarava: a situação da maior parte dos brasileiros, vivendo à margem da História, na pobreza e ignorância" (MORAES, 1982, p. 105). Desse modo, o autor escancara para quem quiser ver e absorver a problemática que está associada, inegavelmente, à formação do Brasil em sua história, a do índio; Callado ousou num período de restrição da liberdade de expressão que foi a Ditadura Militar, fazer a denúncia do extermínio do indígena brasileiro por meio de sua obra literária, dando-lhe o lugar que, excepcionalmente ocupa ante o degradamento imposto aos seus, o silêncio da resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura nacional leva ao conhecimento do Outro o que se acha numa determinada cultura nacional, não que isso seja uma premissa, mas é algo que se agrupa ao seu arranjo; faz com que quem esteja fora conheça uma civilização e aos de dentro, que se reconheçam como tal. Além do mais, as literaturas da América Latina tiveram que se inventar como literatura própria na sedimentação das nações após as independências ocorridas, no entanto "Por mais violento que seja o desejo de libertação, permanece uma ligação indissolúvel entre essas culturas" (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 31). Como no Romantismo, em que se elegeu o indígena como representante do homem nacional, entretanto, europeizado. Dessa maneira, sempre se careceu desse outro, seja para imitá-lo, ou para rechaçá-lo. Foi assim que os escritores

ISBN 978-85-64124-60-8

brasileiros refletiram e procuraram construir a própria história se utilizando de muitos elementos para isso, dentre eles o índio.

Em Quarup, Callado demonstrou as complexas relações interculturais existentes em que o país se transformou no decorrer de sua história, colocando o Parque Nacional do Xingu como receptáculo dessa multiplicidade, tanto que é nesse local, não por acaso, que se dá a cerimônia do quarup, a qual nomeia o livro. Mesmo que se ressalte que a obra não deve ser entendida como um espelhamento fiel do período em que foi construída, o indígena nessa aglomeração é mostrado como na contemporaneidade, sofrendo as agruras do tempo e pluralizado, não se manteve imune ao contato com o branco, absorveu as influências dele e penou as dores desse encontro.

REFERÊNCIAS

BALDO, Luiza Maria Lentz. **A identidade nacional: matizes românticos no projeto modernista**. Revista Boitatá, Londrina, v. 1, n. 1, 2006. Disponível em: < http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.inf.br/site/arquivos/revistas/1/Artigo%20Luiza%20Baldo.pdf< Acesso em: 23 mar. 2018.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BURKE. **Hibridismo cultural.** São Leopoldo: Unisinos, 2006.

CALLADO, Antonio. **Quarup**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2014, p.103-133.

MORAES, Lígia Chiappini. **Antonio Callado: Literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Identidade cultural, identidade nacional no Brasil.** Tempo Social., São Paulo, v. 1, n. 1, p. 29-46, 1 sem. 1989. Disponível em http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/83318 Acesso em: 22 abr. 2018.

SANTANA, Jorge Alves; SILVA, Layssa Gabriela Almeida; BELTRÃO, Larissa Cardoso. **Aspectos da construção da imagem do índio na narrativa Quarup, de Antônio Callado**. Muitas Vozes, Ponta Grossa, v.3, n.1, p. 191-204, 2014.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. **O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

UZÊDA, André Luiz Mourão de. **De Macunaíma a Quarup: discursos e excursos identitários**. In: SIMPÓSIO EM LITERATURA, CRÍTICA E CULTURA, 6., 2012, Juiz de Fora. Anais... Juiz de Fora: UFJF, 2012. p. 3. Disponível em: http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/De-Macuna%C3%ADma-a-Quarup.pdf Acesso em: 24 jul. 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

POESIA E RESISTÊNCIA: HIBRIDISMO CULTURAL EM CASALDÁLIGA COMO ESTRATÉGIA ÀS POLÍTICAS DE MEMÓRIA E SILENCIAMENTO.

Marcos Fabio da SILVA (Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT)
E-mail: marfabiosnp@gmail.com

RESUMO

Don Pedro Casaldáliga, bispo e poeta, figura como um dos expoentes da Literatura engajada contemporânea dada a estreita relação do autor com a vertente religiosa denominada Teologia da Libertação, movimento que traz como preceito um posicionamento em favor das minorias marginalizadas em seus ritos e atos, e acaba por influenciar diretamente sua poética a partir de uma formação religiosa. Neste contexto em que as políticas culturais imperialistas se organizam de modo a submeter as fronteiras alcançadas pelo seu poderio a processos de apagamento de suas representações culturais próprias, as políticas da memória se fazem evidenciar nos silenciamentos impostos pelas narrativas históricas oficiais, por meio da unificação artificial dos discursos nacionalistas que suprimem as vozes minoritárias, além da valoração pré-estabelecida das vozes periféricas em relação ao centro tanto na produção da arte quanto da crítica. Posto isso, interessa-nos averiguar a partir de seus poemas litúrgicos como se opera a reorganização dos mitos e dos ritos eclesiásticos, numa representação cultural híbrida, em que o autor incorpora elementos, símbolos e divindades da cultura indígena.

***PALAVRAS-CHAVE**: VOZES MARGINAIS, POLÍTICAS DA MEMÓRIA, HIBRIDISMO CULTURAL.*

O Século XX, sobretudo sua segunda metade, ficou marcado por revisões e transformações das abordagens operadas pelo pensamento crítico-literário, quando passa a refletir mais sobre a função social da Literatura frente aos discursos unificadores formulados pelas ordens econômicas hegemônicas e o estabelecimento de políticas sobre a memória e silenciamento de povos e culturas defrontados por sucessivas fronteiras expansionistas.

As fronteiras, vistas em perspectiva do processo histórico colonial latino-americano, estabeleceram-se, desde seu início, por múltiplas e sucessivas relações de forças em seus territórios limítrofes, resultante do contato entre os referenciais do centro dominante com as culturas locais desses lugares. Achugar (2006) para apontar a centralidade dos chamados interesses locais e concretos, retoma Nadia Lie e sua ideia de "retórica da colônia" em oposição à chamada "retórica do império":

> Trata-se de que muito da mencionada atenção à "retórica do império" (Spurr, 1995) dever complementado pelo que poderia denominar-se "a retórica da colônia". É evidente que isso não implica que o colonialismo continue sendo visível. No entanto, aponta para que esses povos que vivem nas "margens" não sejam "melhores leitores" - se é que são leitores - simplesmente tendo por base a sua opressão pelo Ocidente, mas também *em função de seus interesses locais, concretos* (LIE, 1997, p. 265 apud ACHUGAR, 2006, p. 28, grifos do autor)

O recém-constituído e frágil campo literário dessas regiões fronteiriças, colonizadas em meio ao Século XX, sobretudo após as políticas nacionais expansionistas da década de 60, acabou, ordinariamente, por experimentar a valoração pré-estabelecida das vozes periféricas

ISBN 978-85-64124-60-8

em relação ao centro. Se tomarmos a Literatura, em especial a produzida às margens dos centros hegemônicos, como elaboração discursiva privilegiada para executar projetos críticos que se dispõem a redefinir as representações postas pelo imperialismo cultural, constataremos, em acordo à crítica reconhecida, que a literatura latino-americana passou a problematizar sua subordinação cultural a partir do modernismo. Posto que os modernismos nacionais coincidem com uma nova cartografia redefinida pelos fluxos migratórios urbanos, Canclini (1997) analisa os processos de hibridação inter-cultural, engendrados pela desterritorializaçao dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros:

> Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogeneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicaçao com o resto de cada naçao, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispoe de uma oferta simbólica heterogenea, renovada por uma constante interaçao do local com redes nacionais e transnacionais de comunicaçao. " (CANCLINI, P.)

No que diz respeito à formação de uma cultura regional mato-grossense, Hilda Gomes Dutra Magalhães (2005) revê, em pesquisa historiográfica, a preocupação local dos primeiros autores em produzir uma representação fundacional, enquanto fronteira tardia e distante, para se desvencilhar das imagens de barbárie elaboradas pelo centro cultural nacional. Posto isso, o contexto inicial de formação do campo literário em Mato Groso cumpre propósitos civilizatórios fundadores de um regionalismo positivo, ainda que, como observa (LEITE, 2005) a primeira geração de autores, empenhados em articular elementos positivos de uma cultura local, com temáticas que enaltecem as riquezas naturais e o espírito de bravura de seus pioneiros, acabam por apresentar aspectos ufanistas e ideologicamente ingênuos. Devido ao isolamento, as manifestações literárias desse período inicial apresentam certo anacronismo em relação a outros movimentos estéticos já estabelecidos no país, Mello (2009), em pesquisa sobre a constituição do campo literário em Mato Groso, percorre os passos de Cavalcanti Proença que viu como inevitável a escolha por temas telúricos, nesse período de fundação:

> Despertando no momento, nas letras do Estado o primeiro surto de uma literatura independente em que se busca retratar o ambiente natal o homem mato-grossense, era força que nos precursores do movimento predominasse o amor da tradição e da natureza. E a míngua dos modelos que orientassem nos vates uma cristalização poética por si capaz de dar feição típico ao versejar o nativo, os vanguardistas cuja formação literária se fez no deletrear de livros completamente alheios aos motivos mato-grossenses, teriam que adaptar-se, forçando um pouco de sinceridade. Daí resulta a poesia eminentemente objetiva que caracteriza os poetas de minha terra, específica na história e na paisagem (CARVALHO, 2004, p. 213 *apud* MELLO S.; MELLO C., 2009, p. 11-12).

Temos a figura de Don Aquino como expoente maior dessa primeira fase da literatura produzida em Mato Grosso, que produziu uma poesia de estética romântica e parnasiana, no início do século XX, estabelece o elemento regional como forma de instaurar uma unicidade política e cultural ao território do estado, como observado por Leite (ano) quando investiga as implicações do discurso regionalista, que visa legitimar e dar novas definições às fronteiras e identidades.

Todavia, o campo literário mato-grossense evolui a partir dos anos de 1940, aproximando-se do centro e de seus movimentos estéticos pós semana de 22, experimentando

ISBN 978-85-64124-60-8

novas formas que viriam por compor diferentes tendências das próximas décadas. Leite (2011) chama atenção para o aspecto irregular e não homogêneo desse movimento, que se caracteriza como uma segunda fase da literatura produzida em Mato Grosso e também observa, embora os registros não sejam precisos, a intensificação do mercado editorial e jornalístico, meio em que atuaram dois expoentes dessa fase, Silva Freire, atuando na capital do estado, e Wlademir Dias Pino, que deslocou-se para a cidade do Rio de Janeiro, aproximando-se dos movimentos metropolitanos, porém, manteve relação com a produção mato-grossense. Na poesia de Freire há a presença de recursos técnicos modernistas como neologismos, jogos de palavras e repetição, contudo, observa-se na temática a recorrência da paisagem natural e outros elementos regionalistas que modularam a primeira fase.

Sucessivo a essas reorganizações culturais da capital, os movimentos migratórios e políticas econômicas expansionistas redimensionam a ocupação do território, fornecendo, assim, novos elementos para novas elaborações temáticas ante um novo quadro social, a propaganda de integração nacional, concomitante com a abertura liberal internacional sob controle do Regime Militar fez suscitar uma proliferação de movimentos artísticos e projetos literários que propõem retratar as contradições do campo político-social.

Nesse contexto, tem-se, na região noroeste do Estado, em São Felix do Araguaia, fundada na década de 40, terra, no entanto, habitada milenarmente pelos povos e que teve a tensão social acentuada com o expansionismo latifundiário iniciado nos anos 60, apresentou, a partir de 68, a produção de Don Pedro Casaldáliga, poeta e bispo da prelazia local, organizador de uma poética que funde a questão religiosa e política em favor de povos silenciados e marginalizados, meio ao processo neocolonialista:

Agora

o índio
não recebe mais
vidros coloridos
- recebe tratores,
projetos...
(Como antigamente,
à troca da Terra.
O que o Branco quer,
o que sempre quis,
é a Terra índia.
Concentrar a terra,
concentrando o lucro
para os invasores;
concentrando o Povo
no mortal espaço
da vida invalida
pelos invasores;
no final pedaço
da cova lacrada
pelos invasores...)
(1982, p. 37)

Bosi (1992), em *Dialética da Colonização*, observa como as décadas de 60 e 70 articulam movimentos de resistência aos discursos e práticas expansionistas abarcados sob o signo do progresso, a poética de Casaldáliga apresenta uma voz de denúncia e insurgência, mobilizando diferentes estratégias de assimilação em seus recursos formais, a partir de sua formação

ISBN 978-85-64124-60-8

religiosa e vivência com povos marginalizados, apresentando elementos de uma poética marxista no poema *E o Verbo se Faz Classe*: "no ventre de Maria/ Deus se fez homem./ Mas na oficina de José/ Deus também se fez classe". (CASALDÁLIGA, 2006, p. 43).

Atuação religiosa e projeto estético de Casaldáliga parecem estar alinhados à concepção sartreana de engajamento como busca incessante na construção de seu pensamento e a radicalização de seu posicionamento numa sociedade estruturada em classes e na acumulação do capital:

> Os desfavorecidos não representam a universalidade, que não existe em lugar nenhum, mas a imensa maioria, particularizados pela opressão e exploração que fazem deles os produtos de seus produtos, roubando-lhes os fins (exatamente como faz o técnico do saber prático) e fazendo deles os meios particulares da produção, definidos pelos instrumentos que produzem e que lhes designam tarefas; sua luta contra essa particularização absurda leva-os, eles também, a buscar a universalidade não mais na burguesia – quando se toma pela classe universal -, mas uma universalidade concreta de origem negativa, nascida da liquidação dos particularismos e do surgimento de uma sociedade sem classes. (SARTRE, 1994, p.42)

O regionalismo em Casaldáliga é denunciante das ações latifundiárias praticadas na região ao mesmo tempo que anuncia a existência de formações culturais diversas que habitam esse espaço, culturas indígenas, ribeirinhas e sertanejas, problematizando em sua poética as políticas de memória e silenciamento impostas pelo poder hegemônico, confluindo com as reflexões de Hugo Achugar, quando trata do discurso histórico:

> A paisagem étnica, cultural e social havia sido remodelada em função da suposta harmonia de uma mestiçagem mais declarativa do que real, ao mesmo tempo em que as diferenças - potencialmente anticivilizatórias - eram erradicadas, ou submetidas a um processo autoritário de homogeneização (ACHUGAR, 2006, p 82).

Achugar (2006), quando relaciona a importância das histórias locais na produção dos discursos teóricos, podendo-se ampliar para projetos estéticos, questiona valoração pré-estabelecida das vozes periféricas em relação ao centro tanto na produção da arte quanto da crítica.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo**. Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre Arte, Literatura e Cultura**. Trad. Lysley Nascimento. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

ISBN 978-85-64124-60-8

CASALDALIGA, Pedro. **Versos Adversos**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

_____. **A cuia de Gedeão: poemas e autos sacramentais sertanejos**. Petrópolis: Vozes, 1968.

LEITE, Mario Cezar Silva (Org). **Mapas da mina: estudos da Literatura em Mato Grosso**. Cuiabá: Catedral, 2005.

_____. **Literatura e linguística: práticas de interculturalidade no Mato Grosso do Sul**. Dourados: Ed. UEGD, 2011.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da Literatura de Mato Grosso: Século XX**. Cuiabá: Ed. UNICEM, 2001.

MELLO, Franceli Aparecida da Silva; MELLO, Wanda Cecília Correa de. **Autores, autoria e poder: aspectos da constituição do campo literário em Mato Grosso.** Polifonia. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem. Ano 17 nº 20 (2009).

SARTRE, Jean Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Trad. Sérgio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

ISBN 978-85-64124-60-8

UM PERCURSO SUCINTO PELA OBRA O BANQUETE DOS DEUSES: CONVERSA SOBRE A ORIGEM E A CULTURA BRASILEIRA, DE DANIEL MUNDURUKU

Sonaira TEIXEIRA (UNEMAT/ Sinop/ PPG Letras)
E-mail: sonaira_t@hotmail.com

"Estou tentando achar um cantinho na cabeça das pessoas para fazê-las entender esta minha gente que tem muito para ensinar"
Daniel Munduruku

RESUMO

Este artigo propõe uma breve apresentação da obra *O Banquete dos Deuses: conversa sobre a origem e a cultura brasileira,* do autor indígena Daniel Munduruku, com o objetivo de levantar em discussão alguns temas específicos por capítulos e dialogar com alguns teóricos que viabilizam a fundamentação analítica da obra. Destacar-se-á questões que envolvem a sociedade e a cultura indígena através da memória e da visão crítica do autor ao refletir sobre sua tradição ancestral, representada por meio de histórias e práticas culturais repassadas por gerações.

***PALAVRAS-CHAVE**: DANIEL MUNDURUKU; SOCIEDADE INDÍGENA; CULTURA INDÍGENA.*

ABSTRACT

This article proposes to make a brief presentation of the work Feast of the Gods: talk about the origin of Brazilian culture, written by the indigenous author Daniel Munduruku, aiming to lead to discussion some specific themes, which appear in the book by chapters; and dialoguing with some theorists that allow us to analyze his work. It will highlight issues that involve indigenous society and culture, taking into account the memory and the critical view of the author reflected on his ancestral tradition, represented by histories and cultural practices inherited for generations.

***KEYWORDS**: DANIEL MUNDURUKU; INDIGENOUS SOCIETY; INDIGENOUS CULTURE.*

INTRODUÇÃO

Foi no século XIX que os primeiros textos que retratam a temática indígena surgiram no Brasil. Os textos são produções de escritores e críticos brasileiros que, em sua maioria, apresentam uma imagem estereotipada da cultura indígena. Além dos traços estéticos que marcavam aquele período, tais estereótipos podem ser associados à herança da colonização.

Na contemporaneidade, produções estéticas oriundas de artistas indígenas atuam como importantes ferramentas de pesquisa na busca por estratégias que eliminem estigmas reincidentes do processo colonizador. Por essas construções, buscamos imagens que retratem

ISBN 978-85-64124-60-8

o cotidiano do indígena a partir do ponto de vista originário e que revelem a riqueza da diversidade cultural de várias etnias, os seus hábitos, valores, técnicas e saberes. Tais aspectos são, em sua maioria, transmitidos da oralidade para outros meios, como por exemplo, a literatura.

A cultura, citada pela voz do próprio indígena, desconstrói as imagens romantizadas do "bom selvagem", que permanecem desde o momento em que os portugueses pisaram em território brasileiro e encontraram uma gama de povos já pertencentes a esta terra. Dominando os códigos da sociedade atual, os indígenas possuem recursos para reafirmarem sua identidade com orgulho, além de transmitirem ensinamentos ancestrais que perpetuam uma tradição levada por séculos.

Nessa conformidade, ao nos desprendermos de alguns conceitos equivocados do passado, é possível partirmos para um olhar mais crítico, reconhecendo o Brasil como um país de pluralidade cultural. Quanto a isso, Alfredo Bosi afirma que:

> [...] se nos ativermos fielmente à concepção antropológica do termo *cultura*, que é, de longe, a mais fecunda, logo perceberemos que um sem-número de fenômenos simbólicos pelos quais se exprime a vida brasileira tem a sua gênese no coração dessa vida, que é o imaginário do povo formalizado de tantos modos diversos, que vão do rito indígena ao candomblé, do samba-de-roda à festa do Divino, das Assembleias pentecostais à tenda de umbanda, sem esquecer as manifestações de piedade do catolicismo que compreende estilos rústicos e estilos cultos de expressão. (1992, p. 322-3. Grifo do autor).

Somente na década de 1980, as primeiras criações literárias relatadas por nativos brasileiros expressam a necessidade de abranger uma visão mais específica sobre a realidade cultural de seus povos (ALMEIDA, 2008, p. 19). A partir disso, surgiram cada vez mais escritores autóctones produzindo literatura indígena e ampliando um novo campo narrativo, ao relatar suas crenças, práticas culturais e histórias que representam suas etnias.

Para melhor compreender as manifestações indígena-literárias na contemporaneidade, utilizamos, como *corpus,* o texto *O Banquete dos Deuses: conversa sobre a origem e a cultura brasileira* (2009)*,* de Daniel Munduruku, professor e escritor de livros renomados e ganhadores de diversos prêmios que estão recebendo atenção da crítica especializada. Para Rosemar Eurico Coenga e Anna Maria Ribeiro F.M. Costa (2013, p. 85):

> Daniel Munduruku é o que mais se sobressai, por ser um dos escritores indígenas com um número significativo de obras contendo narrativas extraídas, predominantemente, do seu povo munduruku, além de retratar outras culturas. Recebeu alguns prêmios, dentre eles, o da categoria reconto, da Fundação Nacional do Livro Infantil, em 2001. Também recebeu o prêmio Jabuti por *Histórias de índio*, em 2004, e *Meu avô Apolinário* foi escolhido pela UNESCO para receber a menção honrosa em literatura para crianças e jovens pela forma como aborda a questão da tolerância. Com cerca de 30 livros publicados, Daniel Munduruku conduz um movimento de divulgação da cultura dos nativos, além de produzir textos poéticos que mostram a vida e as histórias dos indígenas.

ISBN 978-85-64124-60-8

A obra escolhida para análise apresenta memórias do autor em consonância com um debate crítico. Para tanto, serão exibidos aspectos da cultura e a identidade de seu e de vários outros povos que já existem há tempos, mas que é desconhecida pela maioria da sociedade brasileira. Daniel Munduruku, através de seu relato, manifesta a história de um povo como parte de um todo, de uma coletividade igualitária.

TEXTOS E CONTEXTOS DE DANIEL MUNDURUKU (E OUTRAS HISTÓRIAS)

A obra *O Banquete dos Deuses: conversa sobre a origem e a cultura brasileira* (2009), utilizada neste estudo, é dividida em onze capítulos que serão brevemente apresentados e debatidos, focando, cada um, em um tema específico, exceto o décimo primeiro, que são textos de outros autores indígenas.

O primeiro capítulo, intitulado "UM – Em busca de uma ancestralidade brasileira", apresenta lembranças da infância em Belém do Pará, período em que Daniel Munduruku foi morar na cidade para estudar. Este momento foi marcado por diversas experiências, umas boas outras nem tanto. Um momento bom e marcante para o autor foi o de convivência com seu avô, Apolinário, tanto na época em que vivia com seu povo Munduruku quanto quando retornou da cidade para revê-lo. Apolinário era um senhor rico em sabedoria:

> Em outra ocasião, o velho surpreendeu-me com uma coisa tão bonita que fiquei muito impressionado. Na última vez em que fui à aldeia, ele me chamou de lado e, deitado na rede, sussurrou ao meu ouvido: "Existem apenas duas coisas importantes que as pessoas devem saber para viver bem suas vidas: 1) nunca devem se preocupar com as coisas pequenas; 2) todas as coisas são pequenas". (MUNDURUKU, 2009, p. 15).

Conforme descrito acima, Daniel Munduruku utiliza dos seus apontamentos para expressar o pensamento de seu povo através do testemunho e da memória da infância. Com isso, a oralidade ancestral passa a ser preservada e representada sob o viés da escrita. A literatura atua como um condutor de compreensão da vida, por ser rica em conteúdo humano, repassado através dos tempos, como evidencia Cecília Meireles:

> [...] assim como a sabedoria popular se foi condensada nessa Literatura Tradicional que perdura na memória humana em razão de sua utilidade profunda, também as grandes obras do engenho artístico se imortalizam pela essência que trazem, e a forma que as reveste, constituindo-se em aquisições importantes para nossa vida. Se a beleza é gratuita no seu aparecimento, é utilitária, em seu aproveitamento. Certos símbolos entrevistos pelos grandes autores são, também, verdades, com outra aparência; exemplos gerais, figurações da experiência do mundo, que nos acompanham para sempre, como avisos, sugestões, ensinamentos. (1984, p. 123-4).

Ao falarmos de literatura tradicional é importante lembrarmos que os grandes cânones literários partiram de mitos e fábulas orais transmitidas por séculos, colhidas e apresentadas em histórias que povoam o imaginário da humanidade há tempos, mesmo processo de transmissão oral ocorrida em múltiplas culturas do mundo. A grandeza do autor está na contribuição que ele

ISBN 978-85-64124-60-8

promove ao levantar questões e debates fundamentais à reflexão humana; neste contexto, por se tratar da história e da origem do Brasil.

O segundo capítulo, intitulado "DOIS – Quanto custa ser 'índio' no Brasil?", nos revela como pode ser cruel a carga preconceituosa atribuída aos indígenas. A generalização da imagem romantizada destaca o estigma de "atrasados" e/ou "primitivos", conforme expressa o pensamento de Daniel Munduruku:

> Os manuais didáticos, em sua maioria, ajudam a formar uma visão distorcida sobre os índios, pois trazem uma imagem estereotipada: os nativos são sempre apresentados como seres que vivem nus, nas matas, habitando em ocas ou tabas e que cultuam diversos deuses, entre os quais Tupã. O que esse tipo de informação pode gerar? Normalmente gera sentimentos equivocados, preconceitos e, por conseguinte, um comportamento discriminatório, típico de pessoas que têm opinião arbitrária sobre um grupo ou pessoa que se destaca pela diversidade cultural. (MUNDURUKU, 2009, p. 21).

A problemática dos livros didáticos permite uma outra percepção crítica quanto ao cenário real. A atitude de se sentir incomodado com o outro, pelo fator da diferença, cria uma relevante preocupação social. A consciência crítica está na leitura comum e individualista da realidade feita por grande parte da sociedade, que impõe seus próprios costumes, crenças e práticas culturais, como sendo a única correta, esquecendo a pluralidade cultural que encontramos no território brasileiro. Para Coenga e Costa (2013, p. 80):

> Historicamente, temos tido dificuldades na abordagem da temática, bastante envolta no preconceito e na discriminação social, baseados em visões estereotipadas em relação à imagem do índio. O tema transversal da Pluralidade Cultural contemplada pelos Parâmetros Curriculares Nacionais não significou um instrumento suficientemente forte para que a questão do multiculturalismo existente no Brasil fosse abordada nas escolas de Ensino Fundamental e Médio.

Nesse trecho, observamos que mesmo tendo leis que solicitam incluir, no currículo oficial da rede de ensino, as temáticas de pluralidade cultural, elas não garantem sua aplicação em sala de aula. Em muitos casos, as escolas acabam falhando por falta de conhecimento dos professores, ou então, se omitindo para evitar questões que envolvam o preconceito perante o nativo brasileiro.

O terceiro capítulo, intitulado "TRÊS – O banquete dos deuses ou como ser o alimento da divindade", mostra a valorização da tradição que é repassada de pai para filho ao longo de séculos. Isso compreende a tecedura da vida através de mitos, fábulas e lendas e são ensinamentos essenciais para o entendimento da relação do homem com a natureza. Em um trecho, Daniel Munduruku explicita a relevância da memória, preservada pelas tradições indígenas:

> As sociedades tradicionais são filhas da memória e a memória é a base do equilíbrio das tradições. A memória liga os fatos entre si e proporciona a compreensão do todo. Para compreender a sociedade tradicional indígena é

ISBN 978-85-64124-60-8

> preciso entender o papel da memória na organização da trama da vida. (2009, p. 28).

Assim sendo, a memória é o vetor utilizado para conservar a história e sua tradição, passada por gerações, preservando a identidade e a cultura de vários povos em diversos lugares do mundo. A literatura contribui para a permanência da tradição:

> A Literatura Tradicional apresenta esta particularidade: sendo diversa em cada país, é a mesma no mundo todo. É que a mesma experiência humana sofre transformações regionais, sem por isso deixar de ser igual nos seus impulsos e idêntica nos seus resultados. Se cada um conhecer bem a herança tradicional de seu povo, é certo que se admirará com a semelhança que encontra, confrontando-a com a dos outros povos. (MEIRELES, 1984, p. 78-9).

Desta maneira, as histórias transmitidas através dos tempos, sofrem alterações de acordo com as tradições e costumes locais em que são contadas, sem deixar de preservar sua essência original.

O quarto capítulo, intitulado "QUATRO – Esta terra tinha dono: um pouco da pré-história dos povos indígenas", inicia-se com um pequeno trecho que descreve a origem do homem antes da chegada dos europeus, contada pelo povo indígena Dessana, que fala a língua tukano e vive no Alto Rio Negro no Amazonas. Posteriormente, transcorre a história dos povos indígenas por meio do relato de uma anciã Munduruku, que conta a diversidade de povos e línguas que existiam antes da presença dos colonizadores:

> Essa terra tinha dono. Mas não um dono no sentido capitalista. Talvez fosse melhor dizer que essa terra tinha guardiões. [...] Vimos também que a terra tem um significado sagrado para essas tradições. É sagrada porque guarda os espíritos ancestrais. É sagrada porque alimenta e alimenta porque é a Grande Mãe. Por isso merece ser reverenciada por meio das danças, dos cantos, dos sons dos maracás. [...] Um povo só se sustenta culturalmente se lhe é dado o direito de acredita, de ter esperanças, de sonhar. (MUNDURUKU, 2009, p. 46).

O excerto mostra a dimensão da relação que os povos autóctones têm com a natureza, uma vez que é a natureza que fornece o alimento e a proteção por meio dos "espíritos ancestrais". Coelho (2000, p. 26) indica que a literatura nos possibilita "a redescoberta de formas literárias do passado, que são recriadas pelo novo espírito dos tempos", valorizando as raízes culturais de um povo.

No quinto capítulo, intitulado "CINCO – A sabedoria indígena por dentro: a filosofia do bem viver", fica evidenciada a sabedoria do modo de viver indígena e a busca pelo equilíbrio vital que rege a sociedade autóctone. Para manter a harmonização da comunidade surge a figura do xamã. Sua tarefa é restaurar a energia do ambiente quando ela está em desiquilíbrio social e espiritual, pois, para viver em harmonia com o outro e a natureza, é indispensável, para a sociedade indígena, seguir regras e valores que garantem uma relação perfeita com o mundo.

Outra maneira de compreender a vida é através da mitologia: "Os povos indígenas brasileiros desenvolveram uma concepção teórica sobre o sentido da vida. Essa cosmovisão está assentada sobre as narrativas míticas que são recontadas e rememoradas a cada instante pela sociedade." (MUNDURUKU, 2009, p. 48). Para Marilena Chauí,

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] mito é uma narrativa sobre a origem de alguma coisa (origem dos astros, da Terra, dos homens, das plantas, dos animais, do fogo, da água, dos ventos, do bem e do mal, da saúde e da doença, da morte, dos instrumentos de trabalho, das raças, das guerras, do poder, etc.) (2000, p. 28).

O mito tem, portanto, o intuito de esclarecer a origem das coisas existentes, lhes dando sentido à criação do mundo e tudo que está nele. As narrativas mitológicas são transmitidas por gerações para que possamos notar que, em todas as culturas, os mitos surgem como formas que o homem encontrou para compreender e dar sentido aos fatos e eventos da vida e do mundo.

No sexto capítulo, intitulado "SEIS – Educação da criança indígena Ou deixando que o outro seja", a educação indígena é explicada desde o berço até a transição dos rituais de iniciação para a fase adulta. Daniel Munduruku (2009, p. 56) explica: "[...] somos educados desde o momento em que nascemos e como aprendemos a respeitar o espaço que cada pessoa ocupa no Universo. Isso se dá de maneira aparentemente informal, pelo exemplo que os adultos dão aos mais jovens". Assim, fica evidente a educação por meio dos exemplos propagados pelos adultos, dos ensinamentos que lhes foram repassados do mesmo modo. Isso só ocorre porque a compreensão do sentido da vida é repassada aos poucos, vivenciada a cada momento, partindo de si o entendimento da vida.

A criança começa a assimilar melhor a aprendizagem a partir do significado do que está ao seu redor. Diante disso, Bruno Bettelheim (1979, p. 12) afirma que "a criança, à medida que se desenvolve, deve aprender passo a passo a se entender melhor; com isto, torna-se mais capaz de entender os outros, e eventualmente pode-se relacionar com eles de forma mutualmente satisfatória e significativa". No grupo social em que está inserido, cada etapa de desenvolvimento é essencial para formação de um adulto consciente de suas funções e deveres.

O sétimo capítulo, intitulado "SETE – O país sobre um cemitério: direitos, terra e violência", levanta uma discussão sobre como um país, tão rico e grande em diversidade cultural, pode enfrentar problemas relacionados com a falta de respeito e consideração pela cultura e direitos de outros povos.

Os povos indígenas sofreram diversas violências em nome do desenvolvimento. Daniel Munduruku (2009, p. 64) enfatiza que, na década de 1970, houve uma distribuição de terras para que as pessoas colocassem o país na "marcha do desenvolvimento". Esse processo permitia que se comprassem grandes perímetros de terras. Contudo, aquelas terras já estavam habitadas, de forma que até hoje os povos indígenas continuam sendo vítimas de inúmeros abusos devido à cobiça de fazendeiros, madeireiros e outros empresários munidos da omissão do governo em demarcar e garantir por direito as terras que já pertenciam aos nativos brasileiros. Ao falarmos de marcação de terras indígenas, Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 126) traz dados que demonstram a distribuição de áreas em territórios que deveriam pertencer a união:

> [...] grandes áreas na Amazônia não são o privilégio de alguns indígenas. A Manasa Madeireira Nacional tinha, em levantamento do Incra de 1986, nada menos do que 4 milhões e 140 mil hectares no Amazonas: área maior que a Bélgica, a Holanda ou as então duas Alemanhas reunidas. Em outras regiões do Brasil, a mesma Manasa tinha mais meio milhão de hectares. A Jari Florestal Agropecuária Ltda., em 1993, tinha quase três milhões de hectares no Pará. E assim por diante.

ISBN 978-85-64124-60-8

O excerto acima nos aponta que enormes áreas de terras nos estados do Amazonas e do Pará estavam nas mãos dos grandes latifundiários, que ocuparam essas terras em nome do desenvolvimento, sem se preocuparem com os nativos que já estavam nesses locais muito antes da colonização. Vale lembrar que essas ocupações nem sempre foram amigáveis, ocasionando conflitos desastrosos. Cunha (2012, p. 123) também cita o período da década de 1970, com o início do restabelecimento demográfico entre os indígenas:

> Após o primeiro contato, os grupos que conseguem sobreviver iniciam uma recuperação demográfica: assim foi com a América como um todo, que perdera grande parte de sua população aborígene entre 1492 e 1650, provavelmente uma das maiores catástrofes demográficas da humanidade. Cada avanço da fronteira econômica no país dá origem a um ciclo semelhante. Muitos grupos indígenas foram contatados no início dos anos 1970, durante o período do chamado "milagre brasileiro", e estão agora iniciando esse processo de recuperação demográfica.

A demarcação de algumas áreas, o apoio sanitário e o apoio legal têm contribuído no crescimento demográfico para os indígenas. Este aumento é visto de forma muito positiva, pois, desde a chegada dos colonizadores, muitas etnias sofreram grandes baixas, chegando até serem totalmente dizimadas.

O oitavo capítulo, intitulado "OITO – Educação e valores humanos: Uma fábula para o novo milênio", exprime os valores e as dificuldades que os educadores enfrentam nas escolas e que foram vivenciados pelo próprio autor no seu período de magistério. O relato do autor mostra como o professor pode olhar para o aluno não somente como educando, mas, como um ser humano, para assim proporcionar ao discente alternativas de como encontrar um bom caminho sendo ele mesmo.

Quanto à educação indígena, Daniel Munduruku evidencia:

> Na sociedade indígena não existem especialistas absolutos. Todos sabem fazer tudo; todos sabem contar as histórias dos antepassados; todos sabem manipular os instrumentos da sobrevivência; todos sabem o que cura e o que mata. No entanto, por uma questão de respeito àquela pessoa que já tem uma caminhada mais longa, faculta-se lhe o direito de aconselhar, dirigir, coordenar, opinar e curar as pessoas. A ela é dado o direito de ser mestre e de exercer a sua sabedoria. (2009, p. 70).

Esse tipo de educação percorre os caminhos da compreensão e da colaboração, de forma que, em nenhum momento, quem está passando os ensinamentos é reconhecido como o único possuidor do saber, e sim, aquele que transmite algo que lhe foi passado por gerações. Seu filho continuará difundido entre os seus, sempre com muito respeito por aqueles que já dominam o conhecimento por mais tempo. Para Fanny Abramovich (1985, p.48) a postura do educador: "Dentro e fora da sala de aula, seria essa... Se permitir deixar de ser 'a medida de todas as coisas', perder essa mania de querer ser o detentor de todo o saber e poder do mundo, saber se colocar como uma pessoa também em mudança". Tornando o ensinamento mais democrático, onde todos tem participação, aprendendo ou ensinando.

A transformação partindo do professor, possibilita que o aluno absorva com maior naturalidade uma nova dinâmica de aprendizagem. Coelho (2000, p. 180), ao trabalhar com questões ético-ideológico, ressalta que "os primeiros [os mais velhos] representam o passado,

ISBN 978-85-64124-60-8

a tradição; e os últimos [os mais novos], o futuro". O novo e velho tem que caminhar em harmonia, respeitando o espaço, as ideias e a individualidade de cada um.

No nono capítulo, intitulado "NOVE – Sobre piolhos e outros afagos. Conversa sobre o ato de educar", Daniel Munduruku explica como seu povo compreende o ato de educar. Para isso, utiliza da metáfora "catar piolhos", atividade significante para os membros da comunidade.

Daniel Munduruku (2009, p. 78) relata que:

> [...] quando menino, minha mãe me colocava em seu colo para tirar meus piolhos [...] ela simplesmente me deitava em seu colo porque sabia que eu confiava em seu carinho. E o mais importante era que ela catava meus piolhos sem olhar para minha cabeça: suas mãos deslizavam sem rumo enquanto ela contava-me histórias, dava-me conselhos, enfim, ensinava-me as coisas da tradição.

A relevância da ação, permite o contato entre os pais e as crianças, proporcionando um momento de transmissão de sua cultura através das histórias compartilhadas com muito afeto. Fanny Abramovich ressalta como é essencial "valorizar este sentir, para que cada um possa crescer e possa ser, conforme for se percebendo e refletindo sobre cada momento/ situação vivida" (1985, p. 18), ajudando a entender o que foi vivenciado pelos seus antepassados e os preparando para novas experiências que estão por vir.

No décimo capítulo intitulado "DEZ – Quinhentos anos de quê? Uma prece de esperança", o autor constrói uma espécie de oração, um pedido, uma súplica ao "Deus criador", conhecido e reverenciado em várias línguas e culturas de diversos povos do mundo. Daniel Munduruku explicita-nos através de uma espécie de súplica:

> Grande Pai, ajuda-nos a fazê-los compreender a realidade em que vivemos, assim como tentamos compreender a realidade em que vivem. Ajuda-nos a fazê-los entender que não somos inimigos, mas companheiros admiradores da obra da Criação, que Tu fizeste para ser comtemplada com o coração. (2009, p. 86)

O homem está em contato com o sagrado em diversas culturas, seja qual for a religião. Para Mircea Eliade "a manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo" (1992, p. 17), de forma que desde os tempos primordiais o homem procura através do sagrado refletir sobre questões que envolvem a sua realidade.

No décimo primeiro capítulo, intitulado "ONZE – Vozes da tradição. Anexos para fortalecer o espírito", há referência a três textos e um poema em tom de oração. O primeiro é uma carta de 1854, do chefe Seatlle ao presidente dos Estados Unidos, que insistia em comprar a terra do povo Duswamish. Na carta, o chefe especifica que, caso eles decidissem vender suas terras um dia, os compradores deveriam saber o quanto ela é sagrada. As águas, os rios, os animais, carregam a memória de um povo e sua ancestralidade. Ele enfatiza que a terra não pertence ao homem; o homem pertence a terra; todas as coisas estão ligadas como sangue que uni uma família; há uma ligação em tudo.

ISBN 978-85-64124-60-8

O segundo texto foi escrito pelo indígena Hopi do Arizona e retrata a cultura, a tradição e seus ideais indígenas na América, bem como a sua experiência na escola quando criança. No contexto de Hopi, o intérprete dizia para ela esquecer tudo o que conhecia, língua, comida e histórias, que o mais importante, para ele, deveria ser que falasse apenas inglês.

No Brasil os povos indígenas também sofreram com inúmeras injustiças, que resultaram em perdas. Cunha (2012, p.138) faz um contraponto quando avalia o desenvolvimento da humanidade perante suas consequências, comentando que "se quisermos usar a evolução como paradigma, teremos de avaliar também as nossas perdas sociais: processos desaparecidos e línguas mortas", entre outras práticas culturais que desapareceram conforme a não sobrevivência das sociedades que as produzissem.

O terceiro texto é do brasileiro Daniel Matenho Cabixi, índio paresi/MT, e conta um pouco da sua frustração em ouvir perguntas descontextualizadas e carregadas de preconceitos por pessoas que ainda insistem em olhar para os indígenas com a imagem de selvagem, imposta pelos portugueses há séculos. Para as pessoas que ainda os veem com uma imagem distorcida, Daniel Matenho Cabixi diz:

> Gostaria de dizer-lhes que faço parte de uma sociedade que possui normas de vivência harmônica entre os homens e a natureza. Gostaria de dizer-lhes que possuímos nossos valores sociais, políticos, econômicos, culturais e religiosos, que adquirimos através dos tempos, de geração em geração. Gostaria de dizer-lhes que formamos um mundo equilibrado e justo de relações humanas. Dizer que, como humanos, estamos sujeitos a falhas, erros. Dizer que nossos sentimentos mais íntimos são exteriorizados por meio da arte, da língua, da nossa religião, das festas acompanhadas de ritos e cerimônias. Dizer que conseguimos nossa experiência diante da vida e do universo. Dizer que conseguimos chegar a um equilibrado mundo prenhe de valores, que transmitimos aos nossos filhos, o que, em outras palavras mais compreensíveis, é sinônimo de educação. (CABIXI *apud* MUNDURUKU, 2009, p. 95)

O trecho nos apresenta uma visão geral do quanto sua sociedade é rica de valores passado por gerações e de pessoas que resistem a todo tipo de agressão diante da realidade de hoje. O capítulo encerra-se com um poema chamado "Invocação dos índios Sioux" (2009, p. 97), ainda com entonação de oração. Segue um trecho:

> Peço-te que me transforme em beleza
> E que meus olhos não cessem de contemplar
> O rastro vermelho do pôr do sol.
>
> Que minhas mãos tratem com dignidade
> Tudo o que criaste
> E que meus ouvidos
> Estejam atentos à Tua voz.
>
> Dá-me sabedoria,
> Para que eu possa compreender
> Tudo o que ensinaste ao meu povo,
> E a verdade que escondeste nas folhas

ISBN 978-85-64124-60-8

E nas cavidades das pedras.

Com gratidão,
Mãos puras e olhar sincero,
Possa minha vida se apagar
Na Tua presença
Como o Sol se põe!

Observamos nesse fragmento, novamente a relação do homem com a natureza, em cumplicidade mútua, permitindo uma admiração mística do que está ao seu redor. Também verificamos o pedido pelo entendimento da vida, em comunhão com o ambiente em que está inserido, e termina com sincero agradecimento, desejando que o fim da existência humana aconteça na presença do divino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo assim, podemos verificar que a sociedade indígena, independente da etnia ou nacionalidade, sofre com o estigma que lhe foi atribuído, desde muito tempo, por grupos que se valem do preconceito gerado pela falta de conhecimento ou pelo discurso negativo imposto aos nativos. Porém, acompanhamos a resistência desses povos em preservar sua cultura e seu modo de vida, utilizando produções literárias para levantar debates e discussões sobre o assunto, pois cada vez mais as questões como a desigualdade e preconceito, de qualquer tipo, vêm à tona, abrindo a possibilidade de reflexão que pode ajudar no processo social e humano da população.

Nas linhas do livro analisado, Daniel Munduruku expõe suas marcas, referências e uma visão própria da sociedade indígena. Há nos relatos um compromisso com os conhecimentos culturais de seu povo e de tantos outros, que comungam para existência da identidade multicultural de um país. Contar essas histórias, do tempo passado e de trato memorial, nos lembra que somos uma continuação, o que nos remete à ideia de que precisamos rever alguns equívocos históricos disseminados ao longo dos séculos, para que as novas gerações sejam bem mais instruídas e justas.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Quem educa quem?.** São Paulo: Círculo do livro, 1985.

ALMEIDA, Sandy Anne Czoupinski de. **Histórias de índio, de Daniel Munduruku, e Will's Garden, de Lee Maracle: Afirmando a Identidade Indígena pela Literatura**. 2008. 53f. Trabalho acadêmico (Monografia em Letras) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Paraná. 2008. Disponível em:

<http://www.humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduacao/files/2014/08/Sandy_Anne_Almeida.pdf> Acesso em: 13 abr. 2017.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

CHAUÌ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 12 ed. São Paulo: Àtica, 2000. p. 28-31.

ISBN 978-85-64124-60-8

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COENGA, Rosemar Eurico; COSTA, **Anna Maria Ribeiro F.M**. In: GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. COENGA, Rosemar Eurico. (Org.) Literatura infantojuvenil e leitura: questões, reflexões e experiências. Erechim, RS: Habilis, 2013.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil: História, direitos e cidadania**. 1 ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

ELIADE, Mircea, **O sagrado e o profano**. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil.** 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MUNDURUKU, Daniel. **Banquete dos deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira.** São Paulo: Global, 2009.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 13 – POETAS MULHERES: AS VOZES DO FEMININO NA LÍRICA

ISBN 978-85-64124-60-8

A SUBJETIVIDADE LÍRICA FEMININA DE ORIDES FONTELA

Helissa SOARES (UFG)
E-mail:gatopretopoe@gmail.com

RESUMO

A proposta desse trabalho é refletir sobre a subjetividade lírica atrelada à noção de autoria feminina na poesia de Orides Fontela. Partindo das discussões de Norma Telles (1992), a qual afirma que autoria e autoria feminina são conceitos diferentes, e considerando que subjetividade lírica não corresponde exatamente à pessoa empírica da poeta, mas também não descarta totalmente o eu biográfico, esse trabalho se atenta para o conceito de sujeito lírico, à luz das considerações de Theodor Adorno (2003), e de autoria feminina para, em seguida, se deter à leitura e análise de alguns poemas de Orides Fontela em que tais conceitos serão problematizados.

***PALAVRAS-CHAVE**: ORIDES FONTELA, SUBJETIVIDADE LÍRICA, SUJEITO LÍRICO, AUTORIA FEMININA.*

INTRODUÇÃO

A palavra subjetividade remete àquilo que entendemos como sujeito. Normalmente, pelo senso comum, sujeito é uma palavra compreendida como indivíduo, pessoa, identidade, individualidade etc., palavras que não são, de fato, suas sinônimas. O conceito de sujeito se coloca tão complexo e controverso que vários estudiosos, sejam filósofos, psicanalistas e pesquisadores de literatura já se enveredaram por esse caminho para esclarecer o verdadeiro significado do termo. Mas nenhuma proposta é peremptória. É notável que tudo o que um indivíduo vivencia, testemunha e experimenta ao longo de sua vida o transforma, mas não o muda completamente a ponto de destruir o que o identifica. É importante salientar também que experiências individuais e pontuais e experiências coletivas e históricas, relações com o mundo, com a sociedade, com a linguagem e com alteridades são fatores relevantes para delinear traços de personalidade, comportamento, gosto etc. de uma pessoa e, por consequência de sua subjetividade. Para se chegar a essa mínima reflexão acerca da subjetividade, é necessário partir de Hegel que, numa das primeiras abordagens acerca da subjetividade lírica, afirma ser esta uma totalidade interior do poeta, o qual abandona a exterioridade e mergulha na sua própria interioridade para expressá-la no poema. Depois de Hegel, muitos estudiosos meditaram sobre a subjetividade lírica e reconheceram outros elementos significativos para a sua configuração, sobretudo elementos externos ao poeta. Desse modo, Hegel se nos apresenta como ponto de partida, mas não contempla a poesia lírica diferente da romântica alemã (eleita por ele como exemplar de sua teoria) nem as subjetividades que se manifestaram na poesia lírica produzida após o Romantismo. Mas nos oferece a base inicial para pensarmos aquilo que chamaremos de subjetividade lírica clássica, a qual possibilita uma compreensão do que denominaremos de subjetividade lírica anticlássica ou moderna/contemporânea.

É por saber da nebulosidade do conceito de sujeito e da dificuldade de se adotar uma definição de sujeito como única correta e definitiva que estamos considerando, para a finalidade desse trabalho, muito mais as particularidades e circunstâncias que contribuam para a constante formação do sujeito do que a concepção em si. Ademais, não é do sujeito em si que

ISBN 978-85-64124-60-8

pretendemos falar, mas das projeções do sujeito na poesia lírica, o que nos leva a outra questão mais problemática: até que ponto estamos tratando do sujeito real (e todas suas complexas implicações) e a partir de que ponto é do sujeito criado/inventado/ficcionalizado pela e na linguagem que falaremos?

É evidente que a verticalização da abordagem sobre sujeito que faremos na lírica aponta para profundas tensões resultantes de uma série de relações dialéticas entre a subjetividade e outros elementos que, em relação ao sujeito, estão na exterioridade, na objetividade. Para tanto, nossas reflexões serão amparadas pela concepção adorniana de subjetividade e de lírica na sua "Palestra sobre lírica e sociedade". Adorno (2003) contrapõe Hegel (1997) em sua obra basilar, a Estética, que tem sido fundamental para as mais amplas discussões a respeito de poesia e de subjetividade líricas.

Se Hegel afirmava ser a poesia lírica o lugar para a manifestação suprema e autêntica do eu, e a linguagem era apenas uma ferramenta a serviço dessa expressão, (Hegel considera a linguagem apenas um vaso comunicante)

> O conteúdo da poesia lírica não pode ser a reprodução verbal de uma ação objetiva onde todo o mundo, com toda a riqueza das suas manifestações, possa se refletir ou simbolizar. O lirismo restringe-se ao homem individual e, consequentemente, às situações e aos objetos particulares. O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, suas alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo. (HEGEL, 1997, pp. 512-513)

Adorno, por sua vez, considera não só a importância da objetividade como também da linguagem para a configuração da lírica e da subjetividade nela presente:

> Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. (ADORNO, 2003, p. 66)

A abordagem adorniana acerca de lírica e sociedade possibilita considerar um poema como "Desafio", de Orides Fontela, como lírico, o que na concepção clássica hegeliana, provavelmente, não seria viável:

> Contra as flores que vivo
> contra os limites
> contra a aparência a atenção pura
> constrói um campo sem mais jardins
> que a essência. (FONTELA, 2015, p. 39)

Nesse poema, é possível perceber um eu elíptico, no primeiro verso, que dá lugar à terceira pessoa no quarto verso. Esse sujeito lírico cambiante é perceptível pelo uso da linguagem, e no projeto estético do livro *Transposição*, de 1969, o poema permanece no insólito, na abstração e na luta contra o mundo pela e na linguagem, aspectos tão presentes na poesia lírica de Orides Fontela. O estranhamento que esse poema provoca

ISBN 978-85-64124-60-8

reforça o efeito insólito tão evidente na poética orideana. E reconhecer esse estilo da poeta conduz a um aspecto que configura a subjetividade lírica na obra em questão. A recorrência da preposição "contra" num cenário de luta construído pela imagem poética pode remeter tanto a um fator metapoético, aludindo ao penoso ofício de poetar, quanto à questão da autoria feminina que, numa tradição poética quase majoritariamente masculina, tem enfrentado diversos obstáculos para se manifestar.

Partindo dessas considerações, torna-se mais complexo ainda conduzir reflexões acerca da subjetividade lírica sobre a poética de Orides Fontela, poeta brasileira que se revelou tão ambígua e, muitas vezes, contraditória em seus versos. Ambígua por ressignificar temas, palavras, metáforas e *topoi* da poesia lírica moderna de maneiras inusitadas, em alguns poemas, e contraditória por colocar lado a lado elementos antagônicos ou manter no mesmo lugar diferentes atitudes que se opõem, como o dizer e o silêncio.

Atrelada à discussão acerca da subjetividade lírica, buscamos meditar quanto à autoria feminina. Para tanto, Orides Fontela, poeta que não privilegiava em sua poesia temas ou escolha lexical considerados femininos, nos possibilita problematizar a autoria feminina de maneira similar à subjetividade lírica: não existe uma relação obrigatória com a empiria da poeta, mas não está totalmente dissociada dela. Em "Autor+a", Norma Telles (1992) evidencia como o problema da autoria feminina não se limita a gerar discussões e debates sobre a presença do elemento biográfico em contraste com a invenção em uma obra literária, mas é agravado pelo silenciamento ou apagamento de vozes e autorias femininas na literatura ao longo do tempo. Adentrar o terreno da autoria feminina é também reconhecer que vozes femininas estiveram silenciadas e/ou desfavorecidas durante muito tempo e que, além de suscitar o debate em torno da empiria autoral, aponta também para o problema do paradigma patriarcal de mundo que deixou sua dívida com a literatura de caráter feminino.

Desse modo, conhecer a vida da autora favorece grandemente a leitura e a compreensão de alguns de seus poemas, mas já sabemos, diferentemente dos românticos alemães, que não é só de experiências pessoais e individuais que se faz um poema, uma vez que este se trata de uma peça artística, não um simples relato da realidade empírica do sujeito, embora elementos da realidade não devam ser ignorados em uma poética.

Para seguir o caminho de reflexão acerca da configuração da subjetividade em alguns poemas de Orides Fontela, é relevante esclarecer que trataremos do sujeito como um elemento da lírica que abrange aspectos de biografia e aspectos de ficção. Para tanto, selecionamos seis poemas da autora, cujos são: "Fala", "Núcleo", "Torres" e "Meio-dia", do livro *Transposição,* de 1969, "Elegia (I)", do livro *Helianto*, de 1973 e "Teia", do livro *Teia*, de 1996. Procederemos com a transcrição dos poemas seguida de comentários analíticos acerca da subjetividade que se revela em cada poema dialogados com outros versos da poeta.

Mas antes de chegar ao procedimento de leitura dos poemas, antecipamos nossa análise com uma breve apresentação da biografia da autora para melhor situar nosso leitor quando estivermos falando dos elementos empíricos evidentes nos textos selecionados.

ISBN 978-85-64124-60-8

SOBRE A POETA ORIDES FONTELA E SUA POÉTICA

Natural de São João da Boa Vista, interior de São Paulo, Orides Fontela veio de uma família de pais humildes, mas que muito valorizaram a educação formal e o mundo das letras como fonte de autonomia e afeto. Ao contar histórias à noite, antes de dormir, para a filha, Álvaro Fontela e Laurinda Teixeira Fontela deixaram como herança o ato de contar e recontar histórias que Orides fez tão bem por meio da palavra poética.

Em sua juventude, a poeta teve diversos poemas publicados. Mas é a partir de 1969, com a publicação de *Transposição*, num cenário político bastante conturbado, que Orides transpõe as não-realizações para realizá-las na poesia, e pode ver alguns de seus poemas reconhecidos e apreciados por intelectuais como Marilena Chauí, Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr., Alcides Villaça e Augusto Massi, sendo que alguns desses estudiosos chegaram a tecer prefácios e críticas sobre a poesia orideana. Não é coincidência, então, que o título do livro indica o ato de transposição da poeta. No entanto, apesar do reconhecimento de importantes intelectuais da época, Orides ficou praticamente desconhecida pelo público brasileiro.

Sua vida não foi das mais simples. Orides costumava dizer que “pobre não administra existência, pobre sobrevive”. A classe social a qual pertencia dificultava os empreendimentos da vida na cidade. Reconhecia as não-realizações de sua vida (profissão, moradia, casamento etc.) e lamentava o aumento dos aluguéis e a estagnação dos ordenados, a impossibilidade de se viver de poesia no Brasil e o contraste que era, como poeta, escrever poesia mas viver na prosa.

O curso de Filosofia acentuou essa percepção de mundo e de sua própria condição, e abriu espaço em sua poética para reflexões de caráter existencial, o que atribuiu a sua obra um sentido trágico evidenciado pela tensão apolíneo-dionisíaca entre o real o artístico: seja essa tensão baseada no contraste entre a não-vida na poesia e a vida na prosa, ou baseada no conflito entre a fragilidade de sua silhueta e a força destruidora de sua poética.

A racionalidade guiada pelo olhar filosófico para a literatura direciona os poemas de Orides Fontela para os principais temas: o ser, a lucidez e a metapoesia. No documentário *A um passo do pássaro* (2000), Orides revela que sua poesia não busca muito no cotidiano, entretanto, ao se questionar, filosoficamente, sobre a existência do ser e sobre para que serve o pássaro (como metáfora de poesia), a poeta evidencia em sua poética os questionamentos de um cotidiano entre as décadas de 1960 e 1990 que sofria a opressão e a censura da Ditadura Militar, bem como as consequências desse regime político, e indagações sobre seu próprio trabalho, muito malfadado no início, como professora que sai do interior e vai para a capital, mas só consegue se encaixar melhor na rotina turbulenta da cidade de São Paulo quando se torna estudante do curso de Filosofia e se entrega à boemia.

É nesse mesmo documentário que a própria Orides toca num ponto de maior interesse do nosso trabalho e chama atenção para as diferenças entre “eu lírico” e “eu empírico”: “o eu lírico é uma coisa, o eu real, infelizmente, é outra, né. A gente faz poesia pra gente viver em prosa, tem que cuidar da vida e de tudo que isso implica.” Se por um lado temos a dureza da realidade concreta oprimindo a existência do ser, por outro, temos a crueldade da palavra que diz, mas fere, mesmo quando os signos do poema são pássaro, flor e luz. A despeito dessas diferenças, acreditamos que há confluências entre os dois eus na poética de Fontela, o que pretendemos evidenciar e discutir nos poemas selecionados a seguir.

ISBN 978-85-64124-60-8

LEITURA ANALÍTICA DE POEMAS DE ORIDES FONTELA

Antes de transcrever e comentar os poemas, convém tecer alguns comentários acerca da poética de Orides Fontela. A poesia orideana é considerada por muitos estudiosos como grandiosa porque consegue dizer muita coisa em poucas palavras e tudo o que ela diz se refere à humanidade não pelo viés psicológico apenas, mas sob uma perspectiva metafísica, existencial, refletindo sobre a condição humana e todos os atravessamentos dessa condição, sejam eles afetivos, sociais, políticos, psicológicos.

Mas a sua poesia também se preocupa com o fazer poético, com o poder das palavras e, principalmente, o choque do silêncio. Em diversos poemas, signos são ressignificados para representar a vida e o fazer poético. A obra de Orides prima pelo rigor da palavra e pelo zelo da forma (herdados de João Cabral de Melo Neto) mesclados ao coloquialismo e à imediatez da poesia marginal, e às inquietudes diante da vida (herdadas de Carlos Drummond de Andrade). Em sua poética há recursos de brevidade e concisão, embates entre a palavra e o silêncio, e parece buscar a essência da palavra. Por outro lado, não são apenas esses elementos que compõem a poesia orideana, já que a subjetividade se configura ali também pelo elemento social. Orides foi uma poeta que não teve um lugar muito claro em dois sentidos: foi pouco reconhecida em vida por sua atividade artística, e teve grandes dificuldades para encontrar moradia, chegando a morar, mesmo depois dos 50 anos de idade e aposentada, no CRUSP (Moradia Estudantil da USP).

A excessiva luz, a resplandecente lucidez da poesia de Fontela não ilumina, mas ofusca ao esclarecer as mazelas da existência humana. Suas palavras ultrapassam o sentido literal, e transcendem os sentidos metafóricos já consagrados pela crítica, pois mescla um pouco de tudo isso a um sentido novo e próprio forjado dentro da própria obra para provocar a transgressão. Isso tudo nos permite compreender que há uma clareza na obra poética de Orides, mas não é uma clareza reveladora, está mais para um "claro enigma", para um desvelar fragmentado, um tecer "des-tecendo'". Tais características podem ser observadas no poema "Meio-dia", de forte acento drummondiano:

> Ao meio-dia a vida
> é impossível.
>
> A luz destrói os segredos:
> a luz é crua contra os olhos
> ácida para o espírito.
>
> A luz é demais para os homens.
> (Porém como o saberias
> quando vieste à luz
> de ti mesmo?)
>
> Meio-dia! Meio-dia!
> A vida é lúcida e impossível! (FONTELA, 2015, p. 50)

Nesse poema, notamos que a forte e escaldante luz do sol do meio-dia não é libertadora como apregoavam os ditames do Iluminismo sobre a clareza, a luz e a razão. Aqui, a clareza é cruel porque revela uma dimensão dolorosa da vida humana. Ao destruir os segredos (que incomodariam menos permanecendo na obscuridade) e lançar a crueza da vida contra os olhos humanos, a vida se torna impossível ao meio-dia. Esse poema permite-nos refletir tanto sobre

ISBN 978-85-64124-60-8

o aspecto social, uma vez que a composição do poema parte de uma empiria que padeceu os males das desigualdades sociais, quanto sobre a ironia com que é tratada a razão, que se antes era fonte de libertação e contenção dos excessos humanos, para a estética da Ilustração, é agora fonte de dolorosas e opressoras revelações motivada por uma consciência poética projetada no Modernismo,.

A subjetividade se expressa nessa poesia de maneira ambígua: a luz que permeia toda a obra de Orides não significa a luz do conhecimento, retomando o teor iluminista de luz e razão. A luz é dolorosa porque revela obviedades inconvenientes. Assim como a lucidez de sua poesia que não ilumina, antes revela. Mas a ambiguidade da poética orideana se dá por outras razões também, como a ressignificação de signos já consagrados pela literatura, o conflito entre dizer e silenciar, e a dureza da palavra poética. É o que podemos observar nos poemas transcritos a seguir:

ELEGIA (I)

Mas para que serve o pássaro?
Nós o contemplamos inerte.
Nós o tocamos no mágico fulgor das penas.
De que serve o pássaro se
desnaturado o possuímos?

O que era voo e eis
que é concreção letal e cor
paralisada, íris silente, nítido,
o que era infinito e eis
que é peso e forma, verbo fixado, lúdico

O que era pássaro e é
o objeto: jogo
de uma inocência que
o contempla e revive
— criança que tateia
no pássaro um esquema
de distâncias —

mas para que serve o pássaro?

O pássaro não serve. Arrítmicas
brandas asas repousam. (FONTELA, 2015, p. 155)

"Elegia (I)" está no livro *Helianto*. Depois da transgressão provocada pelo livro *Transposição*, os poemas de *Helianto* evidenciam o amadurecimento da poeta e explora de maneira árdua a autorreferencialidade poética. Esse metapoema trata de temas recorrentes na obra de Orides, mas comecemos a tratar desse exercício que a poesia pratica de voltar para si mesma.

Na primeira estrofe, na questão "para que serve o pássaro?", pássaro é uma metáfora para a poesia, estabelecendo esse sentido ao propor a sugestiva pergunta "mas para que serve a poesia?" Para que serve a poesia se a "contemplamos inerte", se "nós tocamos no mágico fulgor das penas"? Para que serve a poesia etérea, distante, sem significado no real, no concreto? De que serve a poesia se desnaturada a possuímos?

ISBN 978-85-64124-60-8

Ao se referir ao pássaro desnaturado e, metaforicamente, à poesia desnaturada, temos um duplo movimento para a mitologia grega: o pássaro desnaturado é a natureza submetida à caça, à deusa da caça, Minerva. E ao se referir à poesia desnaturada, o sujeito lírico é como Penélope, que tece o poema, mas o "des-tece" ao desnaturá-lo.

A ambiguidade fica ainda mais patente quando lemos a segunda estrofe e reconhecemos que a poesia que alçava voo ao infinito agora é estagnada, presa, pesada porque é concreção letal, ganhou corpo, forma e peso. É ambíguo, a princípio, porque parece desejar e negar, simultaneamente, a presença do poético no real, mas se justifica porque a desnaturação e o distanciamento da poesia ocorrem justamente por submetê-la à prosa da vida, à prosa real, que menospreza o mágico fulgor de suas penas.

Entretanto, em "Elegia (I)", não lemos pássaro apenas remetendo à poesia. Por seu caráter metafísico e pela iluminação religiosa, motivada pelo budismo zen, a poética orideana favorece a leitura desse poema por um viés existencial, em que pássaro corresponde à vida ou ao dom da vida. Que utilidade e que sentido há numa vida inerte e desnaturada? O sentido da vida se torna mais questionável ao remetermos ao título "Elegia", que corresponde ao gênero lírico de caráter fúnebre. É por essa razão que podemos ler a obra de Fontela como uma poética da destruição criadora: ao destruir o sentido original das palavras, cria outros sentidos mais pungentes para elas.

Por outro lado, as sutis referências às figuras clássicas de Minerva e Penélope evocam o também sutil caráter feminino da poesia orideana, cuja poeta nunca se esforçou por evidenciar. Orides Fontela, diferentemente de poetas como Adélia Prado e Hilda Hilst, as quais deixavam bem clara a intenção de manifestar temas e escolhas lexicais consideradas femininas, sempre se afirmou poeta, não poetisa, por considerar a poesia ligada exclusivamente feminina como uma poesia menor, não recorria ao uso de substantivos, adjetivos e pronomes no feminino em sua poesia. A maior parte de seus poemas não se empenham em caracterizar uma voz feminina. Entretanto, segundo Adorno (2003), em "Palestra sobre lírica e sociedade",

> Esse processo de sedimentação [da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade] será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema. (ADORNO, 2003, p. 72)

Em outras palavras, podemos dizer que o fato de Orides Fontela não explicitar temas e escolhas lexicais femininas em seus poemas não nos impede, segundo Adorno, de ler sua poesia como composições de autoria feminina.

"Elegia (I)" é um poema dotado de lucidez destrutiva e autodestrutiva. Assim como outras peças da poeta. A escassez da vida material proveu Orides de aspiração poética. Sua poesia se aproveita de questões da filosofia como motivos literários, e a questão existencial é uma das mais presentes, pois configura-se numa luta do ser. Quanto ao aspecto religioso, a luz e o pássaro são signos de transcendência, clareza, leveza, livrando sua poética de ser atingida pela banalização, permanecendo no etéreo, embora ela busque e se paute no concreto.

A dificuldade de se comunicar numa poesia considerada hermética – mas que lutou tanto para dizer – e que explora a tensão entre o falar o silêncio, uma vez que a palavra é muito dura e o silêncio pode comunicar muito mais, é muito bem expressada nos seguintes poemas:

ISBN 978-85-64124-60-8

NÚCLEO

Aprender a ser terra
E, mais que terra, pedra
Nuclear diamante
Cristalizando a palavra.

A palavra definitiva.
A palavra áspera e não plástica. (FONTELA, 2015, p. 38)

O verbo no infinitivo indetermina o sujeito lírico e o sujeito sintático do texto. O desejo aqui revelado é de ser matéria bruta, palavra áspera e concreta, e não plástica e artificial.

FALA

Tudo
Será difícil de dizer:
a palavra real
nunca é suave.

Tudo será duro:
luz impiedosa
excessiva vivência
consciência demais do ser.

Tudo será
capaz de ferir. Será
agressivamente real.
Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos
e nem no amor: o ser
é excessivamente lúcido
e a palavra é densa e nos fere.

(Toda palavra é crueldade.) (FONTELA, 2015, p. 47)

Esse é o poema que trata de maneira mais enfática da dureza da palavra. A palavra real que despedaça é a palavra poética que constrói o poema. Novamente o signo de Penélope se propaga nas tessituras orideanas. A sentença entre parênteses, isolada, deveria ser dita em silêncio, comunicando uma verdade que o vazio explicita melhor do que a própria palavra.

TORRES

Construir torres abstratas
porém a luta é real. Sobre a luta
nossa visão se constrói. O real
nos doerá para sempre. (FONTELA, 2015, p. 54)

ISBN 978-85-64124-60-8

Orides diz muito com pouco. Em poucas linhas cria grandes versos com forte tensão entre palavra e silêncio. Na verdade, a curta extensão de suas estrofes corresponde à longa duração do silêncio, pois o vazio ocupa mais espaço nas páginas. O silêncio já diz algo. E como é difícil dizer quando o silêncio pode dizer muito mais. "Não há piedade nos signos": isso é sobre a dificuldade de fazer poesia, a palavra dura que escapa, o silêncio e o vazio. O eu lírico é uma força que reorganiza os símbolos já gastos e os ressignifica evidenciando um sistema próprio, sinalizando a força da poesia que luta e resiste.

Finalmente, concluiremos nossa análise com o poema "Teia" do livro de mesmo título, publicado em 1996. Nesse poema, a ambiguidade do sujeito lírico se confirma pela mitologia grega, também recorrente na poética orideana.

TEIA

A teia, não
mágica
mas arma, armadilha

a teia, não
morta
mas sensitiva, vivente

a teia, não
arte
mas trabalho, tensa

a teia, não
virgem
mas intensamente
prenhe:

no
centro
a aranha espera. (FONTELA, 2015, p. 307)

O mito a que faremos referência é o de Aracne e Atena. A lucidez, a estratégia do trabalho com a tessitura e a capacidade de reflexão da deusa de olhos glaucos percorrem toda a obra de Orides Fontela. Palas Atena era a deusa da tecelagem e também da razão. E compor um texto é compor um tecido coeso e inteiriço, com perícia e destreza. Mas o sujeito lírico desse poema é também Aracne, mortal, concreto, humanizado e ciente de sua condição. Orides, sob o signo de Aracne, não transpõe em vida o que transpõe em verso, sob o signo de Atena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra completa de Orides Fontela é carregada de sentidos e ressignificações. Tratar disso com atenção dada a seis poemas não permite o devido aprofundamento que tal poética merece. Tal constatação faz desse trabalho um ensaio para posteriores pesquisas não só da obra, mas da Fortuna Crítica de Orides Fontela.

Entretanto, mesmo reconhecendo essa dificuldade, o que pretendemos mostrar, em linhas gerais, é como os diversos elementos pertinentes à poesia orideana provocam

ISBN 978-85-64124-60-8

ambiguidade na configuração da subjetividade lírica que ora é marcada pela lucidez e pela clareza, ora pelo vazio e pelo silêncio.

Desse modo, podemos concluir que essa ambígua e complexa subjetividade que se revela nos poemas de Fontela está posta sob os signos de Atena e Aracne, como mitológicas tecelãs que perpassam a fina e exímia tessitura de Orides, mas também está posta diante da tradição herdada pela Orides leitora de poesia composta pela lucidez cabralina e pela inquietude drummondiana, que fazem da poeta sanjoanina tão iluminada e tão hermética ao mesmo tempo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Palestra sobre lírica e sociedade**. In.: _____ Notas de literatura I. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2003. p. 65 a 89.

BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto. **Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

COMBE, Dominique. **A Referência Desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia**. REVISTA USP, São Paulo, n.84, p. 112—128, dezembro/fevereiro 2009/2010.

FONTELA, Orides. **Poesia completa**. São Paulo: Hedra, 2015.

_____. **A um passo do pássaro: a poesia de Orides Fontela.** Dir.:Ivan Marques. São Paulo: TV Cultura, 2000. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=l9XbX8JTMXI. Acesso em: 02 set. 2017.

HEGEL, G. W. F. **Capítulo terceiro – A poesia**. In.: _____. Curso de estética: o sistema das artes. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NUNES, Benedito. **A recente poesia brasileira**. Expressão e forma. Revista Novos Estudos – Cebrap, n.31, p. 171-182, out. 1991.

SÜSSEKIND, Flora. **Uma discreta cirurgia da flor**. In: _____. Papéis colados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

TELLES, Norma. **Autora**. In: Jobim, José Luís (org.). Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

VILLAÇA, Alcides. **Símbolo e acontecimento na poesia de Orides**. Revista Novos Estudos – Cebrap, n.34, p. 198-214, nov. 1992.

ISBN 978-85-64124-60-8

ELEMENTOS ESTÉTICOS/LITERÁRIOS NO DISCURSO DA MULHER NEGRA NO RAP: NUANCES NA MÚSICA *MANIFESTO/PULE, GAROTA* DO GRUPO RIMAS E MELODIAS

Tiago da Cruz SANTOS (UNEB)
E-mail: dacruztiago2@gmail.com
Whine Moenda Locatelli TEIXEIRA (UNEB)
E-mail: whinemoenda@gmail.com

RESUMO

A música é um dos meios de diálogo entre as sociedades a qual chega em todas as esferas sociais. Neste artigo iremos apresentar a música "Manifesto/ Pule, garota" de autoria do grupo Rimas e Melodias, com o objetivo de analisar a canção e os elementos estéticos literários contido na mesma, com base em visões críticas na conexão entre poesia, vida e sociedade. Topicalizamos o artigo em três fontes, inicialmente partindo das ideias de Postali (2011), introduzindo a história da cultura e movimento Hip-hop desde sua criação nos EUA até a chegada e disseminação no Brasil. Weller (2015), contribui com uma apresentação sobre a participação das mulheres no Rap, representação e influência no gênero musical. O terceiro será a teorização do lugar de fala e espaço de resistência da mulher com base em Ribeiro (2017); buscando denotar na filosofia feminina a liberdade da mulher. A pesquisa apresenta observações relevantes ao contexto social em que vive as mulheres e as dificuldades de locomoção e autonomia por elas enfrentadas. Portanto a mulher ainda resistirá e lutará por muito tempo para conquistar maior visibilidade no cenário artístico da cultura hip hop. Uma vez que combater opressões resultará em contrariar padrões sociais históricos, logo é preciso um trabalho de conscientização a par das opressões sofridas pelas mulheres e combatê-las ainda que os padrões conservadores julguem tal ação distante do real compromisso social da mulher.

***PALAVRAS-CHAVE**: MULHER NEGRA. HIP HOP. ESTÉTICA LITERÁRIA.*

PARA INÍCIO DE CONVERSA

Pode-se afirmar que em razão das lutas feministas na sociedade brasileira, as mulheres no mercado da indústria fonográfica, mais especificamente no RAP, elemento da cultura *Hip-Hop,* têm passado por mudanças constantes quando se pensa em representação das mesmas não apenas nas composições, mas também nas suas apresentações públicas e performances em palco com fortes letras de engajamento político. Porém, pouco estudo acerca dessas produções é feito, sendo direcionados somente para o gênero masculino. Diante da 'invisibilidade' das rappers ou desse olhar direcionado somente para questões relativas à sexualidade, a relações de gênero e à maternidade, nos poucos estudos existentes sobre a presença feminina nas culturas juvenis, McRobbie e Garber escrevem:

> Sendo o desvio sexual a única exceção possível, as mulheres constituem uma categoria social pouco celebrada pelos teóricos críticos e radicais. Essa invisibilidade geral instalou-se obviamente devido à reação social às manifestações mais extremas das subculturas juvenis. A imprensa popular e a

ISBN 978-85-64124-60-8

> mídia concentraram a atenção nos incidentes sensacionalistas associados a cada cultura [...] Uma consequência direta do fato de serem sempre os aspectos violentos de um fenômeno que o qualificam como uma notícia válida é que precisamente nesse campo de atividades subculturais as mulheres tendem a estar excluídas. (McROBBIE; GARBER, 1975, p. 212. [Trad: Weller, 2015, p. 108]).

A partir dessas inquietações, iremos analisar a letra de uma música do grupo Rimas e Melodias formado por 7 mulheres na cidade de São Paulo, sendo elas, Tassia Reis, Drika Barbosa, Karol de Souza, Stefanie, Tatiane Bispo, Alt Niss e Mayara Maldjian, com um recorte estético diferente misturando vários ritmos e estilos musicais, como o Soul e o Jazz. O grupo surgiu em 2015 e vem ganhando visibilidade com suas letras de resistência.

As artistas se juntaram a partir da invisibilidade que encontraram na cultura Hip Hop, onde era/é alimentada a ideia de rivalidade feminina e em suas composições são apresentadas as problemáticas que a sociedade patriarcal impõe para as mulheres, e em confronto com essas opressões o grupo apresenta possíveis soluções em suas letras. A partir da organização das autoras para lutar juntas por espaço na cena do RAP, logo questionamos quais são os elementos estéticos literários na música Manifesto/pule, garota do grupo feminino Rimas e Melodias?

As composições musicais do grupo dizem bastante sobre as questões sociais em que as mulheres foram/são condicionadas por imposições políticas e sociais, e se expressam poeticamente falando abertamente sobre seus sentimentos e seus lugares de fala, por isso deve-se analisar partindo do pressuposto de que as autoras são poetisas periféricas, A partir da ênfase na posição social, na voz e na composição das poetisas, a autora denota que as crises e os combates assumidos pelos marginalizados, e também do campo literário, possuem um viés de rompimento, mesmo que inconsciente, da ordem atual.

Portanto é visível que a música do grupo aqui apresentado é uma fonte de protesto e ao mesmo tempo uma rica produção literária nas esferas sociais. Pesquisas nesse âmbito estão a cada dia mais perceptíveis como apresenta Dr. Voney José Righi na sua pesquisa publicada em 2011 sobre “RAP: Ritmo e poesia construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro”, e Ana Lúcia Silva Souza (2012) que pesquisando sobre o Hip-Hop aprofundou sua pesquisa na cultura e suas práticas no cotidiano dos jovens e como isso influencia a prática de letramento dos mesmos, a autora deixa a inquietação sobre a necessidade em mais pesquisas acerca do recorte de gênero dentro da cultura e literatura marginal.

Para desenvolvermos tal pesquisa, iremos inicialmente introduzir a história do hip-hop e logo depois a participação das mulheres no RAP, por derradeiro apresentaremos as pesquisas sobre lugar de fala. Esta pesquisa pode influenciar futuros projetos no âmbito da produção de gênero no contexto da cultura musical e da literatura marginal, pois várias pesquisas são feitas, porém poucas no contexto da produção literária do feminismo e desconstrução do patriarcado que força a mulher a permanecer em espaços limitados e sem direito a voz.

HISTÓRIA DO RAP

O hip hop conhecido historicamente como movimento periférico, contém vários elementos como a dança, grafite e um destes é o rap; que por sua vez é um (gênero musical,

ISBN 978-85-64124-60-8

com batidas e sons comumente repetitivos que marcam o canto em rima do *rapper*)[321] a princípio com as características da cultura jamaicana, é conhecido atualmente *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) apresentado pelos Djs Kool Herc e Grand Master Flash, moradores do Bronx no norte do EUA, bairro que concentrava uma grande população negra. Segundo Postali (2011, p. 7) "Essa prática musical é caracterizada pela improvisação poética sobre uma batida musical rápida, acompanhada ou não pelo som digital, o que faz da expressão oral o elemento mais importante da música" assim os Djs em suas apresentações pelo bairro com uma mesa equipada com discos que produziam um som de disco arranhado, alguns começaram a dançar com a batida da música e era oferecido um microfone a alguém que logo iniciou-se as rimas marcadamente poéticas remetendo diretamente a literatura.

Para Postali (2011) A caráter intimidador do Rap se destaca por movimentos e rimas com críticas diretas ao sistema, juntos aos Djs que fugindo da péssima condição de seu país como jamaicanos e porto-riquenhos, oferecem a música como um bom método aos afro-estadunidenses para confrontar o sistema social que viviam.

Segundo o editor geral da revista *Cultura Crítica* João Batista Teixeira da Silva (2011) o rap teve início no subúrbio de New York em bairros como Broklim, Harlem e Bronx, bairros onde o racismo, violência, tráfico de drogas e problemas estruturais fazem parte do cotidiano. Não se tem uma data precisa de quando o movimento iniciou até culminar no hip hop na década de 1970, mas sabe-se que por volta de 1968 iniciou o rap, mas o hip hop foi conceituado e divulgado através de um Afro-estadunidense o Kevin Donovam, um dos frequentadores das festas de rua que chegou a trocar sua gangue pela chamada arte de rua e seu nome por Afrika Bambaataa, segundo o site estadunidense *Universal zulu nation.*

Para Silva, em sua origem, *hip* significa algo que é atual,

> Que está acontecendo no momento e *hop* refere-se ao movimento de uma dança popular da época, que envolvia saltos. *Hip* também significa quadril assim ao unirmos essas definições temos "movimento atual que se manifesta por meio de uma dança marcada por saltos e jogos dos quadris". (SILVA, 2011, p. 2).

É notório que o hip hop está além da compreensão que temos atualmente de algo que se priva somente ao som envolvente, a carga de conceitos e contextos que a mesma carrega é expressivamente ampla e seria de cunho desinteressante trata-la como mero gênero musical. Como aponta Kellner (1995), a característica das músicas em descrever vivências e um cotidiano duro, por volta de 1980. A expressão através da música possibilitou a divulgação frequente das festas de rua para o pensamento de melhores condições de vida roubado por uma política injusta que privilegiava a elite da época.

Postali (2011) diz que o movimento chega em São Paulo através de organizações dos bailes e dos discos apresentados por revistas da década de 1980. O break, dança de rua praticada por afro-brasileiros num espaço específico da cidade, a rua 24 de maio marca o princípio do hip hop brasileiro com Djs mais empenhados em promover sons diferenciados, também usado como espécie de disputa entre os demais.

Existem três paralelos apresentados por Postali (2011) entre o início do movimento nos EUA e no Brasil, o primeiro era que os estadunidenses apresentavam letras com críticas políticas

321 VASEM, VENTURI ARTHUR. RAP A PRIMEIRA BATIDA: QUAL A DIFERENÇA ENTRE RAP E HIP HOP? COLUNA SUBURBANA, 2016. DISPONÍVEL EM: HTTP://WWW.ZONASUBURBANA.COM.BR/RAP-A-PRIMEIRA-BATIDA-QUAL-A-DIFERENCA-ENTRE-RAP-E-HIP-HOP/. ACESSO EM: 20 DEZ. 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

que pouco eram compreendidas por brasileiros que tinham maior interesse pelo som e dança, logo o hip hop brasileiro não iniciou com letras críticas como características de resistência, mas eram próximos da dança e do som contagiante, assim pensa Herschemann (2000).

O artigo História do hip-hop no Brasil. Como tudo deu início, publicou na página Black Sound (2010), os primeiros rappers a fazer aquilo que chamaram de tradução, logo o Brasil já percebia e explicitava o hip hop como maior meio a criticidade, sendo os primeiros grupos a se destacar o Racionais Mc's, Taíde e Dj Hum apresentam em suas músicas desde o título a última rima a realidade local do sujeito englobando os demais moradores da região, embora algumas músicas apresentassem um destaque a um estado ou cidade, suas letras acompanhavam o ritmo lento que caminhava o cidadão pobre em qualquer região do país.

O segundo paralelo entre o início do movimento no EUA e no Brasil é que no Brasil as roupas despojadas de grandes marcas como Adidas e Nike não obtiveram sucesso por aqui, a justificativa seria o alto custo para adquirir esses produtos. Devido a baixa renda e alto custo de equipamentos de áudio e som, no Brasil houve bastante propagação no beat box.

Para Postali (2011, p. 13) "No Brasil, as maneiras de construir o hip-hop se diferenciam de acordo com as possibilidades do local [...] a população marginal brasileira não é beneficiada pelo acesso facilitado aos produtos eletrônicos, como ocorre no EUA".

O terceiro paralelo entre o início do movimento no EUA e no Brasil é que há uma leve contradição e desvios do rapper americano percebido e apontado por quem deu início ao movimento hip hop. Em 1999 Afrika Bambaataa faz participação num evento em São Paulo chamado Du-Lôco: cultura hip hop em festa, o rapper diz que o hip-hop estadunidense se afastou consideravelmente da origem do hip hop reivindicativo e libertador diferente de outros países como França, Alemanha e o Brasil que mantiveram o que a princípio foi idealizado.

Paralelamente na produção acadêmica foi difícil encontrar informações sobre a expressão feminina no hip hop num contexto mundial, Lima (2005) apresenta em sua pesquisa que é mais possível encontrar a inserção a nível nacional. Desde a chegada do rap e do movimento hip hop no Brasil, em São Paulo, na Estação São Bento, as mulheres se faziam presentes, mas não tinham tanta visibilidade. Uma dessas representantes é Sharylaine Sil, rapper que "batia lata" na Estação São Bento e é considerada pioneira do movimento no Brasil,

> Quando os rappers se encontravam na estação São Bento para dançarem break, marcarem festas para a noite ou simplesmente conversarem não havia rádios portáteis para a execução de músicas, os próprios participantes utilizavam os recursos disponíveis naquele espaço, a lata de lixo, e criavam sons. A rapper Sharylaine, juntamente com outros rappers como Mano Brown, hoje MC do grupo paulistano Racionais MC's, Thaíde, o próprio Rappin Hood -, também batia lata e, por isso hoje, é considerada a pioneira das mulheres dentro do Hip Hop nacional. (LIMA, 2005, p. 18).

A *rapper* Sharylaine adotou um figurino cor de rosa para falar contra o machismo e racismo. Abrindo espaço para o protagonismo feminino dentro do hip hop, despertando o interesse das mulheres na participação no movimento. Atualmente, outras rappers têm se destacado no cenário nacional, são elas: Dina Dee, Negra Lee, Nega Gizza, Karol Conka, Flora Matos, Tassia Reis e Drika Barbosa, além de grupos de rap femininos espalhados pelo país. Segundo Santana (2017) caso compararmos as produções entre homens e mulheres, percebemos que as letras escritas por mulheres falam sobre suas experiências pessoais, quem são, onde vivem, revelando como se veem, como constroem suas identidades. As letras dos homens possuem um conteúdo,

ISBN 978-85-64124-60-8

de forma geral, mais abrangente, acontecimentos que ocorreram no bairro, com outros e com eles mesmos. As mulheres exercem em suas composições o direito de expressar sobre suas próprias experiências. Relegadas aos papéis invisibilizados, elas buscaram uma forma alternativa de se expressar, de gritar para a sociedade as dificuldades e o preconceito que enfrentaram, enfrentando sempre o preconceito enraizado dentro da própria cultura *HIP HOP*.

POR QUE RAP FEMINISTA?

Os suportes para a produções literárias feminista são vários, mas para as feministas negras e periférica a visibilidade dessas produções literárias é menor, pois o poder aquisitivo dessas mulheres são inferiores, impossibilitando-as de investir em qualidade fonográfica, encontrando assim na cultura HIP HOP lugar de fala e meio de comunicação direto com outras mulheres que vivem nas mesmas opressões e mazelas sociais, logo uma das formas de unirem contra as convenções tradicionais de gênero as quais estabelecem uma relação direta entre a mulher, o feminino e a feminilidade com os afazeres domésticos, alimentando a ideia de lugar da mulher e principalmente área de trabalho das mulheres negras. A filosofa Djamila Ribeiro em seu novo livro *O que é lugar de fala*, afirma que:

> Tirar essas pautas de invisibilidade e um olhar interseccional mostram-se muito importante para que fujamos de analises simplistas ou para se romper com essa tentação de universalidade que exclui. A história tem nos mostrado que a invisibilidade mata, o que Foucault chama de “deixar viver ou deixar morrer”. A reflexão fundamental a ser feita é perceber que, quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito á próprio vida. (RIBEIRO, 2017, p. 23).

Partindo desse pressuposto, cria-se consciência que a escrita das mulheres negras é uma ação articuladora de mudanças de perspectivas do mundo. sendo uma forma de estar inserida na sociedade de forma intelectual, quebrando os estigmas que foram impostos para as mulheres negras.

O RAP como agente transformador a função da produção das mulheres negras neste espaço é criar formas de outras mulheres identificar-se na ficção apresentada naquela canção/escrita. Como apresenta Nogueira (2001), A medida que estudos sobre as questões de gênero foram avançando, por volta dos anos 80, passou-se a recusar os discursos universais sobre as mulheres. Voltando-se a atenção para a construção social e especificidades de cada categoria social, brancas, negras, latinas e etc. Identificando assim a impossibilidade de falar em nome de todas as mulheres e levando em consideração a vivência de cada cultura a qual a mulher é inserida, nos levando assim a uma visão interseccional do feminismo no RAP.

Segundo Piscitelli (2008), a proposta de análise a partir da perspectiva da interseccionalidade para entender as categorias oferece formas de analise para apreender a compreensão de múltiplas diferenças e desigualdades. Essas diferenças são apresentadas em sentido amplo, destacando as interações entre possíveis diferenças presentes em contextos e culturas específicas. Analisar as mulheres *rappers* partindo de uma visão interseccional amplia o nosso olhar sobre elas e nos leva pensar nessa mulher

ISBN 978-85-64124-60-8

enquanto jovem, enquanto produtora cultural, enquanto moradora de periferia, enquanto negra ou branca, e como essas diferentes categoriais se articulam e aparecem nos discursos dessas mulheres.

A partir dessa necessidade de análise e visão específica, o feminismo vem contemplando todas as vivências femininas, mulheres que se identificam em sua busca por liberdade e identidades individuais, compreendendo o interseccionalismo as mulheres deixam de lado a ideia de seguir padrões, reforçando assim a segurança em enfrentar as imposições sociais, confrontando as cobranças e tendo convicção de sua identidade.

POESIA DE ENFRENTAMENTO

A composição das cantoras é exposta de forma firme e imponente como se gritassem ou exigissem mudanças significativas num sistema ao qual são vítimas. Vamos aos trechos que possibilitam essa visão:

> Querem saber quanto eu meço
> Eu não quero nem saber (foda-se)
> Digo isso nos meus versos (vai)
> Minha sina é manifesto, pelas mina
> Meu protesto, minha rima
> O padrão te contamina
> Eu tô no Rap ou no Miss Universo?
> Decida, ou eu ou minha autoestima
> Qual das duas vai querer fuder?

Logo consta que há uma indignação direta e firme do grupo em apresentar não somente seu protesto na música, mas também a imposição de um comportamento feminino mantido como padrão, logo, quando a autora diz “minha sina é manifesto” apresenta uma mulher que em seu lugar de fala e ao mesmo tempo desconforto, continuamente lutará por opressões, desigualdades, e injustiças de toda espécie ou área no meio social, de forma que inspirem outras mulheres a pôr autonomia.

A autora e Tassia Reis, quem compôs a estrofe que está sendo analisada ressalta que o fator que pode ser surpreendente também é uma mulher cantar rap de maneira empolgada e criativa, mulheres no rap, um fator que atualmente os brasileiros vem se socializando uma vez que o mercado apresenta diretamente o rap cantado por homens.

Outro fator não menos importante é a autora dizer “pelas mina meu protesto, minha rima, o padrão te contamina?” é uma fala direta a mulheres público ao qual é direcionado a música, portanto pode-se afirmar que a música é para um despertar feminista para se ligar ao que chamamos atualmente de empoderamento. Baquero (2012) destaca a utilização da palavra em três categorias: individual, comunitária e organizacional. O termo *empowerment* ou empoderamento ganhou destaque com os movimentos emancipatórios, a partir da luta por igualdade e direitos, tendo como protagonistas os negros, mulheres, homossexuais e pessoas com deficiência, durante a segunda metade do século XX, nos Estados Unidos. Dessa forma, surge o reconhecimento das habilidades e capacidades dos indivíduos, como seres autônomos, protagonistas das suas próprias histórias.

ISBN 978-85-64124-60-8

É bastante comum no decorrer da música surgirem perguntas e algumas delas até retóricas como apresentado acima, isso indica questionamentos e reflexões, portanto a intenção do despertar apresentado pelo grupo demonstra uma tentativa de amostra do cotidiano oculto pouco em sociedade como demonstração de opressão da mulher e desabafo contínuo a uma espécie de rede silenciosa que aprisiona a mulher. O título da música também incita essa perspectiva da mulher perceber em seu espaço e reagir as opressões de diversos seguimentos sociais, sejam eles no trabalho, ou até mesmo a caminho dele, no entanto as cantoras deixam evidente que o maior espaço de opressão é em casa, cujo seus movimentos de fala e gestos são negados e incompreensíveis por uma sociedade que historicamente passou/passa de nome patriarcal e machista, espaço onde a mulher tem pouca autonomia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que os elementos estéticos e literários citados na música levam em consideração significativa a posição da mulher em sociedade, cujo sua representação e espaço de fala ou até mesmo oportunidades de fala em espaços, como trabalho, política e também em casa, portanto nessa perspectiva o grupo Rimas e Melodias através do rap apresenta musicalmente o que é caracterizado como protesto, apresentando assim a resistência por espaço de fala como forma de existir e resistir no mundo onde as imposições de um padrão feminino Europeu de se viver é cobrado diariamente em todas as esperas sociais de comunicação. Apesar de ainda o RAP brasileiro não ter a visibilidade merecida, a atitude das mulheres de ocuparem esses espaços é significante e principalmente representativo partindo da ideia do interseccionalismo todas as individualidades estão encontrando seu devido lugar no feminismo e principalmente sendo respeitado a individualidade de cada ser feminino que busque representação nas letras e poesias de RAP.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropofágico.** 1928. Disponível em: http://www.arq.ufsc.br/arq5625/modulo2modernidade/manifesto/manifestoantropofagico.htm. Acesso em: 10 nov. 17.

BAMBAATAA, Afrika. **In Universal Zulu Nation**. Disponível em: <http//www.zulunation.com/>. Acesso em: 11 nov. 17.

BAQUEIRO, Rute Viviam Angelo. **Empoderamento: Instrumento de emancipação social? Uma discussão conceitual**. Revistas debates, Porto Alegre, v. 6 n. 1, p. 173-187, jan/abr, 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/debates/article/view/26722/17099. Acesso em: 18 nov, 2017.

BARTED, Linhares Leila.; PITANGUY, Jacqueline. **O Progresso das Mulheres no Brasil 2003–2010**. (Org.). Leila Linhares Barsted.; Jacqueline Pitanguy. Rio de Janeiro: Cepia. Brasília: ONU Mulheres, 2011.

BLACK SOUND. Disponível em: <http//www.blacksound.com.br>. Acesso em: 10 nov. 17.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad: Sandra Vasconselos. São Paulo. Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

ISBN 978-85-64124-60-8

CUNHA, M. A. A. **Experiência estética literária**. Disponível em: http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/experiencia-estetica-literaria. Acesso em: 15 nov. 2017.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A auto-representação de grupos marginalizados: Tensões e estratégias na narrativa contemporânea**. Letras de hoje, Porto Alegre, v.42, n. 4, p.18-31, dezembro, 2007. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br. Acesso em: 18 nov, 17.

GOG Rap Nacional. Disponível em: <http://gograpnacional.com.br/. Acesso em: 12 nov. 2017.

GRENN, Mitchell S. **Você percebe com sua mente: conhecimento e percepção**. In: DARBY, Derrick e SHELBY, Tommie. Hip-hop e a filosofia. São Paulo: Madras, 2006. p. 44-53.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

KELNNER, Douglas. **A cultura de mídia**. Bauru: Edusc, 1995.

LIMA, Carina Bertozzi de. **Literatura Negra uma outra história**. Terra roxa e outras terras, revistas de estudos literários. v.17. dez, 2009. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Af.pdf. Acesso em: 12 nov. 2017.

LIMA, Mércia Ferreira de. **Mulheres no hip hop: a identidade feminina em um movimento juvenil e artístico-cultural.** In: Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações Gênero, Recife: UFRPE, 2014.

NEVES, S.; NOGUEIRA, C. **Metodologias feministas: a reflexividade a serviço da investigação nas Ciências Sociais.** Psicologia Reflexão e Crítica, Porto Alegre, 2005.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. **Literatura marginal: Questionamentos à teoria literária.** Ipotesi, Juiz de Fora, v.15, n.2 – Especial, p. 31-39, jul/dez. 2011. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/7-Literatura.pdf. Acesso em: 11. nov. 2017.

PISCITELLI, Adriana. **Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras**. Sociedade e cultura, 2008. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/viewFile/5247/4295. Acesso em: 20 Jan, 2018.

POSTALI, Thífani. **HIP HOP, 2º SEM, Cultura crítica, 2011**. Disponível em: <http://www.apropucsp.org.br/revistas/revista-cultura-critica. Acesso em: 10 nov. 17.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte MG, letramento justificando. 2017.

RICHARD, Big. **Hip-hop consciência e atitude**. São Paulo: Livro Pronto, 2005.

RIGHI, Volnei José. R**AP: ritmo e poesia construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro**. Universidade de Brasília - UnB Instituto de Letras IL/TEL Programa de pós-graduação - Departamento de Teoria literária e literaturas, Brasília, 2011.

Rimas e Melodias. Manifesto/pule, garota. Disponível em: https://www.letras.mus.br/rimas-e-melodias/manifesto/ Acesso em: 10 dez. 2017.

SANTANA.C.; LIMA D.; MAIA A., **Mulheres e resistência: a utilização do RAP como instrumento de empoderamento e manifestação folkcomuicacional**. Universidade Federal da Paraiba. 2017.

SILVA, João Batista Teixeira da. HIP HOP, 2º SEM, Cultura crítica, 2011. Disponível em: <http://www.apropucsp.org.br/revistas/revista-cultura-critica. Acesso em: 10 nov. 17.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Paisagens sonoras no rap paulistano**: Juventude, racismo e segregação urbana na cidade de São Paulo. Disponível em:

ISBN 978-85-64124-60-8

<http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308359027_ARQUIVO_ PaisagenssonorasnoRap-CONLAB-TEXTO.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2017.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. **Comunicação e cultura antropofágicas: Mídia corpo e paisagem na erótica-poética oswaldiana.** Porto Alegre: Sulina/Sorocaba: Eduniso, 2007.

SOUZA, Ana Lúcia. **Discursos sobre identidades negras na cultura hip hop. Pontos de interrogação. linguagens, identidades e letramentos**, - vol. 2, n. 2 jul/dez, 2012.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **Teoria da literatura**. São Paulo. 9. ed: Àtica, 2004.

UNIVERSAL ZULU NATION. Disponível em: <http://www.zulunation.com/>. Acesso em: 14 nov. 17.

VASEM, Arthur Venturi. **Rap, a primeira batida: qual a diferença entre rap e hip hop?** 2016. Disponível em: http://www.zonasuburbana.com.br/rap-a-primeira-batida-qual-a-diferenca-entre-rap-e-hip-hop/. Acesso em: 10 nov. 17.

WELLER, Wivian. **A presença feminina nas (SUB) Culturas Juvenis**: A arte de se tornar visível. Estudos Feministas, Florianópolis, UNB, 2005.

XAVIER, Andreza Silva. **Do hip hop a literatura, da literatura ao hip hop:** vozes da resistência em ninguém é inocente em São Paulo, de Ferréz. Universidade de Brasília – UnB Instituto de Letras – IL Departamento de teoria literária e literaturas – Tel. Brasília, 2012.

ISBN 978-85-64124-60-8

A POESIA EM GOIÁS NOS ANOS 1980: DARCY FRANÇA DENÓFRIO

Gabriella de Moura GOMES (Universidade Federal de Goiás)
E-mail: gabi.mourag@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho integra o Projeto de Pesquisa *Subjetividade, lirismo e contemporaneidade: estudos críticos da poesia brasileira e portuguesa*, sendo um recorte do Plano de Trabalho de Iniciação Científica "A poesia em Goiás nos anos 1980: Adalberto De Queiroz, Darcy França Denófrio, Sônia Maria dos Santos e Pio Vargas". No Plano de Trabalho, o objetivo é investigar a poesia goiana na década de 1980. Para este trabalho, elegemos Darcy França Denófrio e seu livro de estreia, *Voo Cego*. Este é o primeiro livro, de 1980, premiado em 1981 pelo Prêmio Estadual Cora Coralina da União Brasileira dos Escritores - Seção Goiás. A estreia de Denófrio assinala uma lírica automeditativa, que não se perderá nos demais livros (*O risco das palavras*, de 1982; *Amaro mar*, de 1987; *Ínvio lado*, de 2000; e *Poemas de dor & ternura*, de 2008), de um eu lírico voltado para si mesmo, cujo aspecto de autoria feminina não é da ordem de seu registro de escolha vocabular nem de imagens, ou seja, não é uma poesia dessa autoria quanto ao aspecto característico do gênero. Observamos na investigação que a análise dessa produção resultou também na análise de processos de apagamento que ocorrem na literatura, tendo como foco esse processo ante literaturas de autoria feminina.

***PALAVRAS-CHAVE**: POESIA GOIANA; DÉCADA DE 1980; DARCY FRANÇA DENÓFRIO; APAGAMENTO[322].*

O livro Voo Cego (1980), de Darcy França Denófrio, foi publicado pela Editora da Universidade Federal de Goiás-UFG, marcando a estreia da professora de Teoria Literária, também da UFG, na poesia. O livro foi vencedor do Prêmio Estadual Cora Coralina, da União Brasileira de Escritores, em 1981, e conta com prefácio de Gilberto Mendonça Teles, autor que também foi objeto de estudo da tese de mestrado da autora, "O Poema do Poema", defendida em 1984. Gilberto Mendonça Teles também foi objeto de outras obras de crítica de Darcy, como Literatura contemporânea – Gilberto Mendonça Teles – Do Regresso às Origens, de 1987, Antologia do conto goiano I, 1984, e Lavra dos Goiases: Gilberto e Miguel, 1997. A obra poética de Darcy Denófrio também conta com O risco das palavras, de 1982, Amaro mar, de 1988, Ínvio lado, de 2000, e Poemas de dor & ternura, de 2008. Neste artigo, será trabalhado o fazer poético de Darcy Denófrio em Voo Cego. Essa escolha decorre do fato de nosso trabalho integrar o projeto de pesquisa "Apresentação da poesia goiana: de 1948 aos dias atuais". Uma das orientações de investigação do projeto é considerar a obra de poetas de Goiás mediante a década de estreia em relação à poesia brasileira do período, e, como integramos a equipe responsável pela década de 1980, elegemos Darcy França Denófrio por ser um nome de referência daquela década. Além do Prêmio Cora Coralina, a poesia de Darcy Denófrio foi finalista da Bienal Nestlé de Literatura Brasileira em 1982, ganhou o Prêmio do Instituto Nacional do Livro, em 1987, e o Prêmio Jorge de Lima da Academia Carioca de Letras, em 2000.

Primeiramente, será feita uma abordagem crítica de análise de sua produção poética, passando pelo sistema de recepção e crítica e se houve ou não apagamento por se tratar de

[322] NO CURSO DA ORIENTAÇÃO E ESTUDOS PARA A PRODUÇÃO DESTE ARTIGO, REVISAMOS AS PALAVRAS-CHAVE E MUDAMOS "LÍRICA AUTOMEDITATIVA" POR "APAGAMENTO", POIS O FOCO PASSOU A SER COMO ESSE PROCESSO ACONTECE EM RELAÇÃO A LITERATURAS DE AUTORIA FEMININA.

ISBN 978-85-64124-60-8

obra de autoria feminina, componente literária constantemente silenciada no sistema patriarcal da cultura. Nesse sentido, também é visado discutir sobre os sistemas de apagamento de autoria feminina sob a perspectiva desse tipo de produção na poesia goiana. Este artigo integra e complementa o artigo A poesia de Goiás nos anos 1980: Adalberto de Queiroz, Darcy França Denófrio, Sônia Mara dos Santos e Pio Vargas, que, por sua vez, integra o projeto de poesia goiana citado anteriormente sob a coordenação da Prof.ª Goiandira Ortiz de Camargo e do Prof. Jamesson Buarque.

Tendo em vista que a publicação de Voo Cego foi feita pela editora da UFG, deve-se considerar que todas as publicações editoriais passam por um processo de seleção permeado por algum tipo de educação do gosto. Nesse caso, sua publicação decorreu da conquista do Prêmio Estadual Cora Coralina, através de processo de licitação para publicação realizado pela União Brasileira dos Escritores (seção de Goiás), que realizava o prêmio. Nesse processo, a Editora da UFG (que hoje retornou a seu nome original, Imprensa Universitária da UFG) venceu a licitação, o que significa que apresentou um custo mais baixo de produção em relação às demais editoras concorrentes. A seleção de Voo Cego para publicação é explicada no parecer da orelha de capa, em que Mons. Primo Vieira afirma que a formação clássica dos membros da banca de seleção dá preferência à poesia que segue sistemas métricos rigorosos, para que a forma do verso seja indispensável ao sentido do poema. Nesse sentido, Mons. Primo vieira considera Cecília Meireles como maior expoente da poesia brasileira, enquanto Darcy França Denófrio seguiria mais a poética de Drummond, o que diminuiria seu valor estético sob esse critério de seleção. Porém, ainda nas palavras de Primo Vieira, "não lhe falta a inspiração que alguém definiu como 'suplemento de alma'". Deve-se considerar que o estilo de Drummond não se dá apenas pelo uso de verso livre, e que sua poesia de cunho racional, reflexivo e meditativo contrasta com termos idealistas como "inspiração" e "suplemento de alma". Além disso, no sistema do Modernismo brasileiro, Drummond tinha um perfil tão clássico quanto Meireles. Drummond tem sua produção poética quase em metade segundo padrões estróficos e métricos da tradição em língua portuguesa. Além disso, Drummond tinha grande gosto pelo soneto, e é comum, em sua poesia, a recorrência a temas clássicos, como os mitos gregos e a poesia de Dante e de Petrarca. A produção de Darcy Denófrio também apresenta cunho reflexivo e uso de verso livre e de formas mais rigorosas de uso de métrica e rima. Porém, seu modus operandi difere do de Drummond de tal forma que pode ser possível que esta tenha feito leitura daquele, mas sem atravessamento o bastante para dizer de Darcy como drummondiana. Isso ocorre, pois o "sentimento do mundo", como alheamento de si em torno da conjuntura social por força política, o recurso a temas clássicos e o ensimesmar-se sobre o cotidiano não são casos típicos da poesia de Denófrio. Voo Cego é descrito por Mons. Primo Vieira como uma coletânea, sem maiores explicações para o uso do termo. Contudo, o comentário não é estranho, pois, via de regra, livros de poesia são coletâneas cuja escolha de poemas é objetiva à subjetividade autoral. Embora isso, vê-se nos títulos das quatro partes, "Canto-Via", "Fio-Navalha", "Canto-Chão" e "De tudo um pouco"[323], que há quebra estilística e semântica. "De tudo um pouco" não segue o padrão de paralelismo semântico de palavras através do uso do hífen. Os demais títulos, em sequência, constituem uma rede semântica e metafórica que constituiriam um livro, no sentido de produção estética pensada e planejada como um todo. O último título justifica a colocação de Voo Cego como coletânea, pois implica que há uma parte que não foi planejada dentro daquele projeto como sua parte constituinte, mas se relaciona com ele, de forma que é acrescentado sem que haja perda de sentido. Essa relação se dá pelo fato de os poemas da última parte seguirem o estilo dos anteriores, de forma que o valor como um todo não se perde.

323 O título "De tudo, um pouco." apresenta-se no sumário de Voo Cego sem pontuação, como "De tudo um pouco". Decidimos pelo uso do título como está no sumário, pois tem referência à parte, e não o contrário.

ISBN 978-85-64124-60-8

Além disso, de certo modo, "De tudo um pouco" corresponde a um conglomerado de variedades, pois cada parte anterior indica uma espécie de variedade poética.

Gilberto Mendonça Teles definiu a produção de Darcy Denófrio como "A poesia do hífen", em seu prefácio homônimo, presente em Voo Cego. Definição decorrente da observação de sua poesia como possuidora de "quase obsessiva preocupação com o uso do hífen, utilizado na aproximação, na ligação e no paralelismo de palavras contrastantes e complementares" (TELES, 1980, p. 3). Gilberto Mendonça Teles define esse tipo de recurso como "sinais da técnica expressiva", ou seja, o uso de marcadores gráficos como parte constituinte do significado e da expressão do poema, sem os quais a produção perderia marcas estilísticas. É notável, no entanto, que o uso do hífen não é constante, como ressaltado sobre os títulos das quatro partes. A constância que produz estilo, em Voo Cego, dá-se pelo paralelismo e contraposição semântica, com ou sem o uso de hífen ou qualquer outro marcador. O título da última parte, "De tudo um pouco" não apresenta o marcador, mas há contraposição semântica entre "tudo" e "pouco". Em outros casos, como "Canto-Via", "Re-Volta" (p. 29) e em excertos como o de "Autódromo" (p. 18): "Quem girou esse pião/que autogira-gira/loucodoido sem parar?" há o que Gilberto Mendonça Teles menciona como palavras complementares. Mais do que isso, como pode ser visto no excerto em questão, é possível falar que o pleonasmo e a repetição são marcas de autoria que se constituem com ou sem o uso do hífen, sendo, portanto, mais marcantes do que o recurso gráfico. "Canto-Via" e "Re-Volta" são dois exemplos de tentativa de exaurir as possibilidades de significado das palavras, que podem ser lidas em conjunto ou separadamente, sem perder o sentido. Daí o uso do hífen se justifica, pois é uma via de mão dupla, que ao mesmo tempo une e separa os termos. Porém, em casos como "autogira-gira", há o uso do hífen para o mesmo termo, o que pode ser visto apenas como um recurso gráfico para separar a palavra repetida, uma vez que não há efeito de sentido de paralelismo como nos outros casos. Em "loucodoido" o hífen não é necessário, pois a repetição se dá apenas no campo semântico, como ênfase que potencializa o termo. E aqui é possível notar mais um recurso estilístico da poeta: a reiteração. No excerto apresentado, o efeito de sentido é reiterar a imagem, que por si só remete a um movimento repetitivo. Esse efeito de sentido apresenta-se, também, no campo semântico dos temas e raciocínios desenvolvidos nos poemas. Os poemas de Darcy Denófrio, apesar de seguirem uma linha meditativa de muita introspecção, no sentido de uma voz lírica que fala sempre a partir de si e voltada para si, não costumam seguir um desenvolvimento de raciocínio que culmina em uma conclusão. Ainda no sentido de exaurir significados, as estrofes dos poemas costumam repetir uma mesma ideia de formas diferentes, de forma que o trabalho poético é mais intenso sobre a escolha lexical e os efeitos sonoros através de semelhanças fonéticas. A rima aparece esporadicamente como efeito de harmonia, de forma mais ou menos intensa a depender do poema. Majoritariamente, o ritmo dos poemas é conduzido pela quebra sintática das frases, formando um tom melódico mais truncado e condizente com a voz lírica meditativa e reflexiva, por ser um tom mais próximo do gênero monólogo.

O voo cego da voz lírica que ascende para o autodescobrimento poético é expresso em poemas como "Sou X 'Sou'" (p. 14), e "Sigo-Cego", ou seja, o percurso continua e as circunstâncias também, na busca da sujeita lírica por si mesma. Dessa forma, a voz lírica se constitui como introspectiva, mesmo quando fala de outro, pois é autocentrada e busca a melhor forma de expressão, através do recurso de exaustão de significados. Remetendo a essa busca, o título da terceira parte, "Canto-chão", apresenta-se com uma forma gráfica em que as palavras são dispostas formando um ângulo reto, como um canto de parede. Também há versos como "[que me cercam]", do poema "Duro muro" (p. 15), em que os colchetes remetem a imagem do muro, a algo que cerca. Esse tipo de recurso verbi-voco-visual está, a exemplo da poesia francesa do final do século XIX que terminou fazendo escola no Brasil, no Lance de dados, de Mallarmé, e nos Caligramas, de Guillaume Apollinaire. Poetas do Modernismo no Ocidente fizeram uso de recursos semelhantes, como se tornou exemplar o caso da poesia de E. E. (Edward Estlin) Cummings, a exemplo de seus poemas "só uma folha cai", "Buffalo Bill", "aves"

ISBN 978-85-64124-60-8

e “crepúsculo”. É possível depreender que a prática poética de Denófrio busca variados tipos de recursos para melhor expressar e reiterar uma ideia. Voo Cego é, portanto, uma obra de estreia de uma poeta que começa a construir uma identidade artística, dentro do conhecimento que é possível afirmar que ela possui, devido a sua formação.

Compreender a poesia de Denófrio acarreta na necessidade, dentro dos objetivos já citados dos projetos nos quais este artigo se insere, de situar sua produção, recepção e consequente apagamento dentro do contexto literário da década de 1980. Regina Zilbermann (1991) define o cenário cultural dessa década como resultante do projeto de modernização conduzido pelo Exército durante a ditadura militar. Zilbermann elucida que os grupos financeiros que induziram a tomada do poder pelos militares também financiaram a ampliação de editoras, galerias e projetos culturais, permitindo a expansão da cultura de massa e fazendo desta um segmento da vida econômica brasileira. Dessa forma, o intelectual passa a receber a possibilidade de atuar com maior especificidade em sua área, tornando-se um tipo de profissional à parte, deixando de precisar ocupar cargos públicos para obter sustento. A ampliação do jornalismo e tecnologias midiáticas possibilitaram ampliação do contato com a linguagem e trabalho com esta ao profissional da área de Letras. O novo caráter empresarial conferido a esse profissional levou-o a “abandonar a atitude contemplativa e purista perante a arte” (ZILBERMANN, s/p), permitindo ao artista alcançar novos públicos. Por outro lado, a censura ditatorial continuava exercendo força sobre a produção cultural brasileira na primeira metade da década de 1980. Com a censura aliada à falta de apoio do Estado para projetos culturais e artísticos, no sentido de haver pouco patrocínio, destinado apenas a projetos que interessassem à propaganda nacionalista difundida, esse processo acarretou em elitização da cultura. Essa elitização contou, também, com o baixo poder aquisitivo da maior parte da população, fazendo com que a cultura que Regina Zilbermann define como “expressões populares autênticas” (ZILBERMANN, s/p) e a cultura erudita fossem suprimidas e perdessem espaço na recepção. Dessa forma, o vazio resultante desse processo foi preenchido com a cultura de massa amplamente divulgada pelos novos meios tecnológicos de comunicação. A autora ressalta, ainda, que a cultura que circula apenas entre uma classe social passa a representá-la. E é nesse cenário político-social que, em 1980, Darcy Denófrio lança Voo Cego, apresentando as características já citadas. É preciso ressaltar que a poeta esteve inserida entre a elite da população que não precisou vivenciar as lutas e repressões da ditadura, posto que essa não se posicionou como militante política e sua obra não apresentou caráter subversivo no sentido de crítica social e política. Sua produção poética apresenta, por outro lado, forte relação com temas, formas e modos de produção artística cujo conhecimento é restrito à comunidade acadêmica. É possível intuir que a formação da poeta, como um todo, foi propiciada e privilegiada por sua posição nesse sistema político-social, permitindo que sua produção poética fizesse, também, uma representação da classe à qual Darcy Denófrio pertence.

Wilberth Salgueiro (2013) elucida que, apesar da fragilidade de argumentos centrados no conceito de geração, houveram mudanças na poesia a partir do início do processo de abertura democrática durante a transição da década de 1970 para a de 1980. O que antes era uma poesia determinada pelo processo de censura ditatorial, tornando-se mais subjetiva, alegórica, contracultural e coloquial, na década de 1980 passa a ter maior campo editorial, devido ao cenário político-social citado, com temas mais tipicamente urbanos e tom mais irônico. Ainda segundo Salgueiro, retomam-se, nessa década, filiações cabralinas e concretistas, com maior produção de poesia crítica. Em suma, “A egotrip marginal dá lugar às diatribes contemporâneas” (SALGUEIRO, 2013, p. 20). É notável, também, a concepção de valor estético (e, portanto, poético) trabalhada por Salgueiro, colocando a tradição como “valor que se acumula à moda antropofágica” (p. 17). O ensaísta também afirma que “entender o valor de uma coisa é tentar entender a coisa diante de um mundo de medições e de perspectivas” (p. 18). Nesse sentido, valor, para Salgueiro, seria “uma espécie de paladar a partir do qual sujeito e mundo se relacionam” (p. 18), o que leva o autor a considerar vários poetas sob sua

ISBN 978-85-64124-60-8

perspectiva crítica de valor. Como o valor é intrínseco ao gosto e este é formado por educação estética, e esta é permeada pela tradição antropofágica citada anteriormente, é válido questionar não somente a valoração que Salgueiro confere às produções poéticas femininas, mas como isso reflete no cânone e na recepção crítica de autoria feminina em geral. Ao abordar a produção poética dos anos de 1980, o autor sugere nomes a partir de temas predominantes da poesia do período. Os temas solidão e erotismo conferiram à sua lista a maior citação de nomes femininos entre nomes de poetas homens, com Adélia Prado, Patrícia Blower, Ledusha (Leda) Spinardi, e Hilda Hilst. Ressaltamos que os dois temas, devido ao senso geral, no sentido de ser consensual que se diga isso, estão no campo semântico do estereótipo feminino, pois há expectativa por experiência. Por outro lado, a temática do humor só rendeu o nome de Leila Míccolis, enquanto a alta densidade metalinguística não apresentou nenhuma mulher. Ressaltamos aqui que Orides Fontela publicou Alba (1983) e Rosácea (1986) nesse período, e, mesmo possuindo as qualidades ressaltadas por Salgueiro, densidade metalinguística e malabarismos com a linguagem, não aparece em sua lista. Apesar de precocemente reconhecida, consagrada e premiada, Orides Fontela, enquanto mantinha sua alta produção poética, depois de cursar filosofia na USP nos anos 1960-70, entregou-se a uma vida cada vez mais reclusa, até morrer sozinha em um sanatório para tuberculosos em Campos do Jordão. O enigma Orides, de Gustavo de Castro, é a biografia literária de uma das maiores poetas brasileiras modernas – além de conter 22 poemas inéditos redescobertos pelo autor. De fato, a crítica literária passou a analisar e dar destaque à obra de Fontela com mais ênfase em sua contribuição para a produção poética de cunho intelectual e hermético, na contemporaneidade, sendo que sua obra vinha sendo analisada desde o início do século XX, como aponta Andréa Catrópa (2017, s/p). Vislumbramos aqui um caso de apagamento cujas condições não se deram somente por exclusão resultante de um sistema patriarcal, o que permite uma reflexão mais abrangente sobre o tema. Ao apontar poetas que produziram poemas visuais e de teor político, não apenas não é citada nenhuma mulher, como os poetas apresentados, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, são definidos respectivamente como “mestre-mor” e “mano” (p. 18). O primeiro termo remete a uma admiração quase idolatraria, enquanto o segundo denota simpatia e intimidade. Nenhum termo equivalente é usado para nenhuma das mulheres citadas. Há, também, o nome de Elisa Lucinda no que tange a poetas que fogem do cânone nacional. Porém, é importante ressaltar que nenhum dos nomes de autoras citados anteriormente possui lugar no cânone nacional, tomando cânone como produção literária dada como hegemônica, que é capitulada com extensa referência na tradição historiográfica nacional (como é o caso) ou internacional, e isso a ponto de tornar-se referência para o ensino, recursivamente ocupando espaço específico nos livros didáticos. Nesse sentido, como o caso é brasileiro, a única poeta que possui lugar nesse cânone é Cecília Meireles, ainda que com menos prestígio e recepção, enquanto outras, como Hilst e Fontela, estão conquistando o espaço da recepção e da crítica aos poucos, para chegarem ao posto de canônicas. É possível afirmar, daí, que as medições e perspectivas adotadas por Salgueiro para valorar produções poéticas seguem tradições antropofágicas que, por assim serem, incorporaram também valores sociais do patriarcado que permitiram o apagamento ou rebaixamento do valor de obras produzidas por mulheres.

Salgueiro não aborda as diferenças de gênero e não valora diretamente as poetas como de segunda categoria em relação aos poetas, porém, essa relação é vista intrinsecamente através de interpretação circunstancial como contexto histórico, e textual, no sentido de níveis do discurso. Andréa Catrópa aborda essa construção histórica que coloca a literatura de autoria feminina em segundo plano em relação à masculina. Segundo a autora, que parafraseia Heloísa Buarque de Hollanda, “o exame da inter-relação entre os discursos englobando as histórias literárias nacionais e os discursos sociais patrilineares, valorizam as ideias de influência e de paternidade cultural” (CÁTROPA, 2017, s/p). Dessa forma, a crítica passa a analisar e ressaltar mais autoras a partir do início do século XX, porém, o reconhecimento da qualidade não implica em igualdade de recepção. Exemplo sutil disso encontra-se no artigo de Salgueiro, como

ISBN 978-85-64124-60-8

elucidado anteriormente. Esse fato também é explicado por Catrópa ao afirmar que as mulheres sofreram pressão sócio-histórica para se ocuparem apenas do lar, e "isso pode ter contribuído para gerar um ambiente que naturaliza o privilégio de um padrão de qualidade relacionado com a produção textual masculina" (s/p). Esse apagamento histórico da identidade feminina e de tudo o que tange esse campo semântico particular propiciou uma aversão sistemática a temáticas relacionadas a esse campo. Nesse sentido, foi delegado a autoria feminina tudo o que fosse relacionado ao estereótipo do feminino, ou seja, romances de perfumaria, água-com-açúcar, e poesia de forte cunho romântico, pois o mercado não proíbe e nem descrimina essa autoria. Ressalta-se que, mesmo que haja sucesso lucrativo, esses temas continuam taxados como inferiores diante da busca por temáticas existencialistas, sócio-políticas e historiográficas (sob a perspectiva masculina). Quando as mulheres começam a tomar espaço e reconhecimento da crítica acadêmica, ou seja, ancorada na tradição, como define Catrópa, sua produção continua sob a sombra do cânone majoritariamente masculino.

Sobre Derrida e Cixous, Luísa Lobo (2002) explica que esse consciente coletivo de inferioridade do feminino dá-se através de um processo "falogocêntrico, isto é, centrado no logocentrismo e no falocentrismo, duas fortes estruturas de poder na sociedade" (LOBO, 2002, s/p). Tomamos, através do texto de Lobo, logocentrismo como um sistema binário que se reflete na linguagem oral e escrita, que separa e polariza relações de poder na sociedade, e falocentrismo como o inconsciente coletivo centrado na figura do falo associada a poder e superioridade. Dessa forma, é possível relacionar as estruturas de seleção adotadas por Wilberth Salgueiro a esse imaginário coletivo enraizado na sociedade, e, portanto, também enraizado nos sistemas literários em todos os níveis. Lobo coloca como solução a esse impasse, a lenta e difícil tomada de lugares de poder por sujeitos (e sujeitas) que comumente não os ocupam, para que essa parte da população também seja formadora de opinião. O conceito de Lobo aproxima-se do de Regina Zilbermann, ao que essa tange o reflexo da produção literária de uma cultura sobre a classe social que a domina. Dessa forma, uma maior tomada de mulheres sobre a literatura poderia gerar a abertura do campo semântico, ainda velado, do universo feminino sem a mistificação do estereótipo, com uma rede metafórica centrada em temas até então rechaçados ou tomados como fúteis. Lobo define esse processo como a expressão de uma "sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que sempre constituem um olhar da diferença" (s/p). Ressalta-se que o objetivo é que a mulher não precise usar de seu espaço de expressão apenas como denúncia de opressão ou como palanque para leitura panfletária de cunho ideológico, mas, sim, que possa expressar-se a partir de sua liberdade de pensamento, com as mesmas oportunidades de recepção que a literatura masculina. Luísa Lobo vai mais além e afirma que o propósito do profissional do campo literário é criar uma compreensão do texto que o ouça e respeite enquanto "depoimento pessoal e histórico" (s/p), de forma que o olhar de valoração que desvaloriza um texto por questões de gênero viola o que Lobo define como "a própria essência sensível da obra literária" (s/p). Dessa forma, a abordagem feminista na literatura baseou-se no conceito de alteridade enquanto confronto entre consciente e inconsciente, sob a consciência de não existir um eu total.

Uma literatura feminista, portanto, apresentaria uma sujeita consciente de suas fissuras, fragmentações e contradições, com "discurso de alteridade político, na medida em que seus representantes se assumem e se declaram como tal" (s/p). Dessa forma, a mulher insere-se no campo literário dominado por homens com novas formas de apresentar o sujeito, explorando um campo semântico e uma rede metafórica que ainda estão sendo explorados. Há caráter revolucionário nessa tomada de consciência, na medida em que a mulher fala de si e de seu lugar na sociedade, ao invés de aceitar a imposição exercida historicamente por homens, que ditaram não somente seu lugar, mas também seu comportamento, aparência e pensamento. Trazendo o raciocínio de volta à década de 1980, de acordo com o panorama histórico já demonstrado, percebe-se que a poesia de Darcy Denófrio foge ao panorama histórico-social e ao cenário de produção poética dessa década. Apesar de falar de si e voltada

ISBN 978-85-64124-60-8

para si, a sujeita poética não assume um lugar na sociedade, tomando lugar como posição política e social em relação a um contexto histórico. Pelo contrário, a perspectiva dessa sujeita remete a afirmação de Andréa Catrópa, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, sobre a "inter-relação entre os discursos, englobando as histórias literárias nacionais e os discursos sociais patrilineares, que valorizam as ideias de influência e paternidade cultural" (CATRÓPA, 2017, s/p). Depreende-se que a literatura de autoria feminina não precisa ser e não é necessariamente feminista, mesmo quando a sujeita se identifica como tal num determinado espaço social, ideológico ou poético. Darcy Denófrio não se identifica ideologicamente em Voo Cego, e quando se identifica enquanto sujeita, o faz dentro de temáticas existencialistas que tangem o campo da influência e paternidade cultural, tendo em vista que esse tipo de temática, além de pertencer ao campo masculino, é considerada universal. Porém, como é possível perceber nas flexões do sujeito da língua portuguesa (vê-se a estranheza ante o uso de "sujeita"), o neutro é, via de regra, masculino. Portanto, ao abordar temáticas existencialistas que remetem a um cânone elitista valendo-se de uma chamada neutralidade da linguagem, Darcy Denófrio cai no campo semântico dominado pela masculinidade. Ainda assim, sua produção poética não é masculina, pois foi feita por uma mulher. Passaram-se os tempos em que mulheres precisavam valer-se de pseudônimos masculinos para poderem publicar seus livros, mesmo que, talvez, caso o fizessem hoje em dia, teriam chances maiores de uma recepção positiva e, quem sabe, uma alçada mais fácil a um lugar no cânone. Mais importante que isso é o fato de que as conquistas históricas das mulheres na literatura, e mais especificamente na poesia, abriram e continuam abrindo caminho para que suas sucessoras não precisem remeter à universalidade masculina, ou o discurso de união e inexistência de barreiras, de acordo com Catrópa.

É possível inferir através dos dados históricos e da formação de Darcy Denófrio, que a escolha por esse modus operandi decorre de uma educação rigorosa, que possivelmente não saiu dos limites da academia. E mesmo que a autora tivesse contato com obras feministas e poesias de cunho ideológico, as escolhas sobre seu fazer poético ainda lhe pertenceriam, dentro dos limites que tangem o atravessamento. Sobre sua recepção, concluímos que também ficou restrita ao ambiente acadêmico, pois foi prestigiada com prêmios desse âmbito, mas não obteve larga recepção no sentido mercadológico. Além dos processos de apagamento abordados anteriormente, é possível concluir que essa restrição e a desconexão temática e estética com a poesia que estava em voga e com o cenário político de forte militância, principalmente no meio universitário, contribuíram para o apagamento da obra de Darcy Denófrio. Ressaltamos ainda que esse cenário é mais grave e crônico quanto a questões de classe e etnia, a exemplo de Conceição Evaristo. Trata-se, portanto, de um amplo cenário em que cada autora e sua obra apresentam uma discussão particular para a crítica literária, principalmente feminista, para construir uma autoria feminina de cunho identitário e entender os processos que formaram o lugar (ou não-lugar) das mulheres na literatura.

REFERÊNCIAS

ZILBERMAN, Regina. **Brasil, Cultura e Literatura nos Anos 80.** Universidade Católica do Rio Grande do Sul-PUCRS (Porto Alegre). In Hispania [Publicaciones periódicas]. Volume 74, nº3, setembro de 1991.

SALGUEIRO, Wilberth. **O eixo e a roda**. Belo Horizonte, v. 22, n. 2, 2013. p. 15-38. Universidade Federal do Espírito Santo-UFES/CNPq, 2013.

CATRÓPA, Andréa. **Mulheres e o cânone literário**. Revista Teoria e Debate, edição 158, 2017. Disponível em: https://teoriaedebate.org.br/2017/03/07/%EF%BB%BFmulheres-e-o-canone-literario/. Último acesso em 14 de julho de 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

LOBO, Luísa**. Literatura de autoria feminina na América Latina.** Rev. Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>. Último acesso em 14 de julho de 2018.

DENÓFRIO, Darcy França. **Voo Cego**. Goiânia: UFG, 1980.

TELES, Gilberto Mendonça. **A poesia do hífen.** In: DENÓFRIO, Darcy França. Voo Cego. Goiânia: UFG, 1980. p. 3-8.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 14 – A MULHER EM CENA NA IDADE MÉDIA: IDENTIDADES FEMININAS SOBREDETERMINADAS NO TEATRO DE GIL VICENTE

ISBN 978-85-64124-60-8

O ENTRELUGAR DAS MULHERES EM *QUEM TEM FARELOS?* DE GIL VICENTE

THE INTERLUDE OF WOMEN IN WHO HAS BLASTS? FROM GIL VICENTE

Adriana Sul SANTANA (UFG)
E-mail: adrianasulsantana@yahoo.com.br
Suemia Rodrigues de MATOS (FASUG)
E-mail: suemiarm@hotmail.com

RESUMO

As obras de Gil Vicente se situam na transição da Idade Média para o Renascimento e explicitam um contexto social, histórico e político, abordando a questão do casamento e da formação da família, num mergulho na vida privada. Suas definições coincidem com as definições canônicas de gênero. Quando se trata da figura da mulher, o teatro vicentino cria situações que a aproximam simultaneamente da adoração e da difamação, do bem e do mal, num processo de dualidade da imagem da mulher entre a Eva-pecadora, por sua subversão aos padrões da época, e a Maria-perfeição. Para interpretar como ideias misóginas são incutidas na peça ***Quem tem farelos?*** será necessário, primeiramente, compreender o discurso literariamente androcêntrico e suas origens no pensamento patriarcal da Idade Média (ARAÚJO; FONSECA, 2015). Será observado o entrelugar ocupado pela mulher medieval, fruto dos discursos que jogavam dos dois lados, contra e a favor da mulher, numa retórica de discriminação e de recortes ideológicos. A análise final é que no *duo* feminino de Gil Vicente as mulheres eram vítimas de um processo de sujeitação, objeto enquadrado por um jogador masculino arrogado em prerrogativas do seu próprio gênero e posicionado em situação de controle e de domínio, através de um discurso literariamente androcêntrico, com origens no pensamento patriarcal da Idade Média.

PALAVRAS-CHAVE*: TEATRO VICENTINISTA. QUEM TEM FARELOS?. MULHER MEDIEVAL. ENTRELUGAR.*

ABSTRACT

The works of Gil Vicente are located in the transition from the Middle Ages to the Renaissance and explain a social, historical and political context, addressing the issue of marriage and family formation, in a dip in private life. Their definitions coincide with the canonical definitions of gender. When it comes to the figure of women, the Vincentian theater creates situations that simultaneously bring it closer to adoration and defamation, good and evil, in a process of duality of the image of woman among the sinful Eve, by her subversion to the standards of the time, and Mary-perfection. To interpret how misogynistic ideas are instilled in the play Who has blasts? it will be necessary, firstly, to understand the literary androcentric discourse and its origins in the patriarchal thought of the Middle Ages (ARAÚJO, FONSECA, 2015). It will be observed the interlacing occupied by the medieval woman, fruit of the discourses they played on both sides, against and in favor of women, in a rhetoric of discrimination and ideological cuts. The final analysis is that in the female duo Gil Vicente women were victims of a process of subjection, object framed by a male player arrogated in prerogatives of his own gender and positioned in a situation of control and

ISBN 978-85-64124-60-8

domination, through a literary androcentric speech, with origins in the patriarchal thought of the Middle Ages.

***KEYWORDS**: VINCENTIAN THEATER. WHO HAS BRANS? MEDIEVAL WOMAN. INTERLACE.*

INTRODUÇÃO

Gil Vicente (1465/1536) desenvolveu o teatro no século XVI na Corte Portuguesa, na qual também exercia a função de mestre da balança, e encenou a sua primeira peça em 1502 - Auto da visitação (ou Monólogo do vaqueiro), sob o reinado de D. Manuel I (1495/1521). Nas obras de Gil Vicente é constante a presença de personagens femininas, sendo relevante o fato de que, das 44 peças escritas por Gil Vicente, 20 foram por encomenda ou intenção de rainhas, passando pelo reinado da religiosa Rainha D. Leonor (1481/1495) e D. João III (1521/1557). Sua obra foi publicada postumamente, sendo que a primeira classificação metódica das peças vicentinas foi feita por Luís Vicente, filho e editor de Gil Vicente, assim divididas: autos de devoção, farsas, comédias, tragicomédias e obras menores. A profunda religiosidade da Rainha Velha marcou as fases iniciais do teatro vicentino, caracterizadas pela produção de autos numa construção formal quase sempre a partir de redondilhas, em composições de teor religioso e moralista, que permeiam mistérios e farsas, características que se contrapõe aos padrões estéticos renascentistas. Além disso, Gil Vicente também não fez uso do português moderno do século XVI, valendo-se, propositadamente, de um registro arcaizante e bilingüe, melhor dizendo poliglota, pois que Gil Vicente usa na sua escrita cinco línguas diferentes – o Português, o Latim, o Italiano, o Francês e o Castelhano, em que a presença desta última se impunha.

Gil Vicente foi um trovador palaciano, amaneirado, e apresenta sinais de um humanista, num momento histórico que caracteriza a passagem do teocentrismo para o antropocentrismo, bem diferente do trovador feudalista genuíno. Também não se pode negar que ele deu um tratamento especial à mulher, e isto, percebido pela aguda sensibilidade feminina, certamente lhe valeu a simpatia de nobres e plebéias ao retratar a condição da mulher portuguesa da Idade Média até meados do século XVIII, caracterizada pelo encarceramento, por suas angústias, contradições e questionamentos, pelos anseios de liberdade, igualdade e respeito, desejos de ascensão material e espiritual, denunciando muitas vezes o jugo dos homens, a falsa vassalagem e o amor cortês, retóricas enganadoras que terminavam depois da sedução. Entre as mulheres tão habilmente descritas por Gil Vicente, algumas, pela consistência das suas personalidades ou pelas marcas existenciais que carregam, ganharam expressividade, entre elas, Sibila Cassandra, Mofina Mendes, Isabel, Rubena e sua filha Cismena, Domicilia e Dorisia, Oriana e Flérida, Juliana e Ilária.

No entanto, Gil Vicente despertou as opiniões mais antagônicas por parte da crítica, considerado por alguns estudiosos um propagandista da política real portuguesa, católico fervoroso e ortodoxo; para outros, um crítico dessa política, um autor com ideias bastante próximas às dos reformadores protestantes, e outros dizem que ele exprimia os valores da burguesia mercantil, contra os da aristocracia, e ainda há quem pense exatamente o contrário. Um dos motivos dessas disparidades de interpretações se deve ao fato de o teatro vicentino ter uma função cômica, os seus escritos se tornam bastante ambíguos do ponto de vista ideológico. Ou seja, às vezes é muito difícil, quando se trata de um texto cômico, dizer exatamente que valores são defendidos e que valores são criticados pela obra.

ISBN 978-85-64124-60-8

A OBRA: QUEM TEM FARELOS

Quem tem farelos[324]?, datada de 1505, ocupa a primeira posição na ordem das farsas, dentro do Livro IV da Compilação de toda las obras de Gil Vicente (1562, editada por João Álvares), tendo sido representada a D. Manuel em Lisboa em 1515, uma das peças elaborada para entreter a Corte durante os chamados "serões reais".

O nome desta farsa - Quem tem farelos?, pôs-lho o povo. É a história de um criado, acompanhante de senhoras, ainda moço, de nome Aires Rosado, que tocava viola e por esta razão, ainda que sua renda fosse muito fraca, era namorador. A peça apresenta cinco figuras em cena sendo elas Ordoño, Apariço, Aires Rosado, Isabel e a Velha, sua mãe. Pode-se dizer que a primeira metade da peça se desenvolve entre Ordoño e Apariço, criados de fidalgos empobrecidos, sendo que Apariço, criado do escudeiro Aires Rosado, reclama da falta de pão e retrata o patrão como um pateta, que não tem o de comer e passa os dias a cantar e cortejar moças, e coloca em evidência a técnica de galanteio do escudeiro Aires Rosado, que vai trovando em moldes corteses.

A obra parece ser uma crítica aos valores da burguesia mercantil que ascendia, e retrata Aires Rosado como um novo burguês falido e falacioso, que faz a corte a Isabel, moça burguesa provavelmente da Vila, diferentemente das mulheres do campo nas cantigas de amor. A obra começa assim:

Quem tem farelos?
Ordoño Quién tiene farelos?
Apariço Ordoño Ordoño espera-m'i
oh fi de puta roim
sapatos tens amarelos
já nam falas a ninguém.
Ordoño Cómo te va compañero?
Apariço S'eu moro c'um escudeiro
como me pode a mi ir bem?
Ordoño Quién es tu amo? Di hermano.
Apariço É o demo que me tome
morremos ambos de fome
e de lazeira todo anno.
Ordoño Con quién vive?
Apariço Que sei eu.
Vive assi per hipelado
coma podengo escaldado.
Ordoño De qué sirve?
Apariço De sandeu.
Pentear e jejuar
todo dia sem comer
cantar e sempre tanger
sospirar e bocijar.
Sempre anda falando só
faz ũas trovas tam frias
tam sem graça, tam vazias
que é cousa pera haver dó.
E presume d'embicado
que com isto raivo eu

[324] ATO OU DITO DE QUEM EXIBE FEITOS INVENTADOS OU EXAGERADOS.

ISBN 978-85-64124-60-8

> três anos há que sam seu
> e nunca lhe vi cruzado.
> Mas segundo nós gastamos
> um tostão nos dura um mês.
> Ordoño Cuerpo de san qué coméis?
> Apariço Nem de pão nam nos fartamos.
> Ordoño Y el caballo?
> Apariço Está na pele
> que lhe fura já a ossada
> nam comemos quasi nada
> eu, e o cavalo, nem ele.
> (VICENTE, 1928, p. 396)

A peça não chega ao desenlace do casamento, não havendo na obra a presença de personagens comuns como da alcoviteira casamenteira. *Aires Rosado* elabora canções das quais se serve para enamorar damas, e assim vai a noite cantar na porta de *Isabel*, moça de vila, que vive com a mãe, figura da *Velha* (esta não é nominada), não havendo a presença do pai, o que indica uma característica do período histórico uma vez que a figura masculina na maioria estava ausente em razão das longas viagens marítimas.

Na segunda metade da peça surge a *Velha*, que acordada a noite pela voz do escudeiro fazendo a corte à *Isabel* debaixo da sua janela, entremeada com as ironias de seu criado e o ladrar dos cães e gatos, numa cena fortemente cômica e ridicularizadora, surge rabugenta como revela o seu monólogo amaldiçoador, fazendo *Aires Rosado* partir.

Neste ambiente claramente paródico, ouve-se pela primeira vez a voz de *Isabel,* que passa a responder a *Velha* mãe, esta sendo retratada numa figura caricata. A Velha cobra as virtudes de uma moça que recusa as tarefas domésticas como fiar, tecer ou bordar. As idéias de *Isabel* são expostas durante a discussão com a sua mãe, a qual não renega o casamento, tão pouco vê o casamento como clausura e obrigações domésticas, mas não deseja casar-se sem antes ter tido o direito de gozar a vida.

AS PERSONAGENS

A VELHA

A figura da mãe de Isabel retrata a sua condição de guardiã da filha donzela, com a difícil tarefa de educar a filha na ausência do marido, que naquele momento histórico provavelmente estaria combatendo nos mouros ou no trabalho em alto mar[325].

A importância e o significado do cuidado da mãe em fazer com que a filha solteira se dedicasse às tarefas domésticas insere-se não só numa perspectiva de comportamento tradicional, mas também na visão que se ia formando do papel da mãe, como um ofício, uma

[325] Gil Vicente não deixa de abrir espaço para a reflexão de seu público sobre questões relacionadas ao fato do marido, por ambições próprias, partir em busca de riqueza e glória em terras estrangeiras, sem a certeza de retornar, apresentando questões relacionadas ao adultério e a mulher abandonada ao lar, uma vez que regressavam a Lisboa apenas uma pequena parte dos que saíam para a Índia. Pode-se crer que o adultério fosse comum entre as mulheres portuguesas de então, após a partida do marido para a Índias, e que Gil Vicente pretendesse, com humor e ironia, teatralizar esse fato.

ISBN 978-85-64124-60-8

vez que as mães das moças postas em cena por Gil Vicente não aparecem, em regra, acompanhadas pelos maridos, não estamos propriamente diante de um officium uxoris.

A REPRODUÇÃO DO DISCURSO MISÓGINA NA FALA DA VELHA.

Ao repreender Isabel pelo fato de ser cortejada pelo escudeiro, a Velha diz: "Velha Que dirá a vezinhança? Dize má molher sem siso". E em seguida a Velha cumpre seu ofício e chama a atenção da filha sobre o ideal de uma boa moça, desempenhando um papel de importância no significado do cuidado da mãe em fazer com que a filha solteira se dedicasse às tarefas que se inseriam numa perspectiva de comportamento tradicional; além disso a mãe, como mulher casada, desacompanhada do marido, exercia um papel relacionado ao officium matris. Vejamos este trecho:

> Velha E o lavrar Isabel?
> Isabel Faz a moça mui mal feita
> corcovada contrafeita
> de feição de meo anel.
> E faz muito mau carão
> e mau costume d'olhar.
> Velha Ui pois jeita-te ao fiar
> estopa ou linho ou algodão.
> Ou tecer se vem à mão.
> Isabel Isso é pior que lavrar.
> Velha Enjeitas tu o fiar?
> Isabel Que nam hei de fiar nam
> eu sou filha de moleira
> em roca me falais vós?
> Ora assi me salve Deos
> que tendes forte cenreira.
> Velha Aprende logo a tecer
> entam bolir c'o fiado.
> (VICENTE, 1928, p. 402)

O discurso da mãe, ao destacar uma qualidade que julga necessária para uma boa moça (saber fiar), revela a ideologia social da época em relação à mulher, ideologia esta que se estendeu a outras épocas: o valor da mulher estava em ser bonita, recatada e do lar[326]. Por outras palavras, fiar e os gestos que o acompanhavam eram condições do feminino centrado na ideia do **recato**.

Isabel por sua vez não rejeita o casamento, mas ela vê no casamento a libertação do enfado que é estar em casa fiando, bordando, varrendo, ou seja, no exercício de atividades virtuosas do ponto de vista sério e como tal aconselhada.

326 ESTE JARGÃO FOI RECENTEMENTE UTILIZADO NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO AO FAZER REFERÊNCIA À ESPOSA DE MICHEL TEMER, ATUAL PRESIDENTE DA REPÚBLICA (BRASIL, REVISTA VEJA. FONTE: HTTPS://VEJA.ABRIL.COM.BR/BRASIL/MARCELA-TEMER-BELA-RECATADA-E-DO-LAR/)

ISBN 978-85-64124-60-8

DA OBEDIÊNCIA À MORALIDADE CATÓLICA

A peça quer, num tom didático e moralizante, deixar implícita a idéia da importância da virtude e obediência à **moralidade católica** como meio de se conquistar a felicidade, quando a *Velha* madre chama a atenção da Isabel para a oração *"d'Anima Christe*[327] *que tantas vezes ouviste".*

A MULHER FALADORA

Outra questão interessante é que a voz de Isabel não aparece durante a corte de Aires Rosado, apenas ele a escuta. Isabel fala apenas quando da discussão com sua velha madre, sendo repreendida por esta, conforme trecho a seguir:

> Velha Tomade-a lá, ui Isabel
> quem te deu tamanho bico
> rostinho de cerolico
> és tu moça ou bacharel
> Nam deprendeste tu assi
> o verbo d'Anima Christe
> que tantas vezes ouviste.
> (VICENTE, 1928, p. 402)

Na literatura patrística era comum associar a fala da mulher aos sinais de barulho, algazarra, tagarelice e falação infrutífera, seguido da recomendação para que as mulheres deveriam ficar em silêncio, sendo a atividade de fiar uma boa prática para mantê-la calada, e se quisessem aprender alguma coisa, deviam perguntar a seus maridos dentro de casa. Havia um circuito de repressão à manifestação da fala feminina: eram proibidas de falar na igreja, a fim de eliminar qualquer razão para a conversação adversa à devoção, as mulheres são também barradas na as mulheres são também barradas na possibilidade de ensinar, devendo sobretudo ficar na eterna condição de aprendizes, situação evidentemente de discriminação misógina por seu teor

327 ANIMA CHRISTI É UM HINO DE ORAÇÃO DA IGREJA CATÓLICA, ESCRITO NO INÍCIO DO SÉCULO XIV, SENDO SUPOSTA A AUTORIA. A HIPÓTESE MAIS ACEITA, É A AUTORIA DE SANTO INÁCIO DE LOYOLA.

ALMA DE CRISTO, SANTIFICA-ME.
CORPO DE CRISTO, SALVA-ME.
SANGUE DE CRISTO, INEBRIA-ME.
ÁGUA DO LADO DE CRISTO, LAVA-ME.
PAIXÃO DE CRISTO, CONFORTA-ME.
Ó BOM JESUS, ESCUTA-ME.
DENTRO DE TUAS FERIDAS, ESCONDE-ME.
NÃO PERMITAS QUE ME SEPARE DE TI.
DA HOSTE MALIGNA, DEFENDE-ME.
NA HORA DA MINHA MORTE, CHAMA-ME.
E DEIXA-ME IR A TI
PARA QUE COM TEUS SANTOS O LOUVOR TE [DÊMOS],
PELOS SÉCULOS DOS SÉCULOS.
ÁMEN.

ISBN 978-85-64124-60-8

subalternalizador. Esse topos da naturalização do silêncio como submissão, por considerar a mulher, em termos de referência de gênero, de fala incontrolada por natureza, tem sua razão original buscada na *auctoritas* de procedência bíblica, ao ser lembrado que Adão foi criado primeiramente e Eva depois, sendo ela por isso passível de ser enganada e inclinada à transgressão, devendo o homem ter o direito de restringir a mulher em todos os lados e rumos de sua manifestação.

PERSONAGEM *ISABEL*

Isabel, objeto do amor cortês de *Aires Rosado*, um escudeiro falido, é surpreendida pela mãe quando, à noite, este lhe faz a corte debaixo da sua janela, numa das cenas mais cômicas da obra de Gil Vicente.

O DISCURSO MISÓGINA DA CULPABILIZAÇÃO DA MULHER EM SE DEIXAR SER VISTA

A Velha considera a filha CULPADA. Após a Velha madre surpreender Isabel sendo cortejada debaixo da sua janela por Aires Rosado, durante a noite, após rogar dezenas de pragas ao escudeiro que a despertou com o barulho da sua falação, e fazê-lo partir, ela repreende a filha, dizendo-lhe que a vinda do escudeiro tinha sido obra da pequena. Trecho da peça sobre a culpabilização de Isabel pelo cortejo de Aires Rosado:

> Isabel tu fazes isto
> tudo isto sai de ti
> Isabel guarte de mi
> que tu tens a culpa disto.
> Isabel Pois si, eu o fui chamar.
> Velha Ai Maria Maria rabeja.
> Isabel Trama a quem o deseja
> nem espera desejar.
> Velha Que dirá a vezinhança?
> Dize má molher sem siso.
> Isabel Que tenho eu de ver co isso?
> Velha Como tens tam má criança.
> (VICENTE, 1928, p. 401)

O que a jovem contesta, dizendo não ter culpa e acrescentando:

> Isabel Algum demo valho eu
> e algum demo mereço
> e algum demo pareço
> pois que cantam polo meu.
> Vós quereis que me despeje
> vós quereis que tenha modos
> que pareça bem a todos
> e ninguém nam me deseje?
> Vós quereis que mate a gente

ISBN 978-85-64124-60-8

> de fermosa e avisada
> quereis que nam fale nada
> nem ninguém em mi atente?
> Quereis que creça e que viva
> e nam deseje marido
> quereis que reine Copido
> e eu seja sempre esquiva?
> Quereis que seja discreta
> e que nam saiba d'amores
> quereis que sinta primores
> mui guardada e mui secreta?
> (VICENTE, 1928, p. 402)

A réplica de *Isabel* fundamenta-se na lógica da sua juventude e graça. *Isabel* questiona os desejos da mãe, comparando-os com a própria personalidade. Sua lógica é simples e convincente: como quer a mãe que ela seja descontraída, pareça bem a todos e que não seja desejada? Como pode uma moça, cuja a mãe quer culta e inteligente, ser, ao mesmo tempo, ingênua e ignorante em matéria de amor? Como pode uma moça, cuja a mãe quer que escute galanteios e que impressione a todos por sua beleza e por suas maneiras, ficar sempre fechada no lar, "mui guardada e mui secreta"?

A culpa imputada à mulher é um discurso misógino visivelmente identificado na fala da *Velha.* Nos escritos patrísticos a mulher é condenada por suscitar um danoso desejo no homem, pelo simples pensamento desejoso que a mulher provoca, considerado adulterino. A mulher que comete, mesmo involuntariamente, tal provocação, por meio da sua aparência e da sua maquiagem, torna-se a espada do homem, e por isso mesmo é deve ser rejeitada a preparação da beleza falsa e provocada, e ainda deve ser removido o esplendor da sua beleza natural, escondendo-a ou ignorando-a como perigosa para a vista dos olhos do homem.

Porque, apesar de nenhuma falta existir na beleza em si, tida como algo bom, colocada no corpo pela natureza, como um presente adicional da criação divina, e como uma boa vestimenta para a alma, deve-se, entretanto, ter cuidado com a beleza, por causa da injúria e da violência que ela traz àqueles que a buscam.

De acordo com os livros bíblicos, Provérbios, Eclesiastes e Eclesiástico, as considerações sobre as mulheres chegam a permitir a sua punição de forma severa por se permitir ser vista, ser desejada, utilizando-se de textos metafóricos para demonstrar a imagem da mulher impura e embusteira, como inimiga do homem, responsabilizando-a como provocadora de brigas, conflitos, dissensões e desavenças, resultando numa postura condenatória da mulher.

Pretextos derrogatórios como esse constituíram um apanágio verdadeiramente mal-intencionado de muitos comentadores misóginos, encontrando-se tão arraigados na prática que, ainda relativamente em tempos recentes, muitos casos de estupro de mulher têm sido atribuídos à uma suposta frágil integridade moral dessa mulher vítima, culpabilizando-a.

Nessa mesma direção, patrísticos comentam que a vontade feminina de freqüentar lugares públicos provém do desejo inato de as mulheres verem e serem vistas e de ostentar, motivada pelo pecado da lascívia e da vaidade. Por isso textos medievais continham recomendação ao rebaixamento no modo de vestir da mulher, seguido de conselhos moralizantes acerca dos perigos da mirada da mulher ou dela ser mirada pelo homem. Tertuliano trata deste assunto:

> A seguir, moralizando teologicamente toda essa parafernália do arranjo feminino do cabelo, pergunta se isso não contradiz os mandamentos do

ISBN 978-85-64124-60-8

> Senhor, aquele que especificamente declara que ninguém pode, de sua livre vontade, alterar a sua estatura. Entretanto, censura Tertuliano as mulheres por desobedecer a esse mandamento, dizendo que elas alteram o seu peso construindo penteados ou colocando medalhões em seus pescoços. [...]. Concluindo à maneira de um discriminador misógino, lembra que, se o mandamento de Deus é de que as mulheres devem apresentar-se com véu, segundo é prescrito em 1 Coríntios 11: 5 é porque a cabeça de algumas delas não deve ser vista. (FONSECA, 2017, p. 140)

Essa verdadeira alegoria de carga pesadamente misógina tem a força ideológica de internalizar a culpa na própria consciência da mulher, responsabilizando-a da sina de ter sido criada mulher, sem nenhum resgate e perdão, a não ser que tragicamente se policie por meio da subtração constante dos atributos do seu próprio ser que não pediu, do modo como ele é, para ser criado.

Ao homem não resta nenhuma culpa, mas sim comiseração enquanto vítima da destemperança e leviandade femininas.

DA NECESSIDADE DE EMBELEZAR PARA O HOMEM.

Isabel assim replica à sua madre dizendo que que se espera dela:

> Isabel Eu vo-lo direi:
> ir ameúde ao espelho
> e poer do branco e vermelho
> e outras cousas que eu sei.
> Pentear curar de mi
> e poer a ceja em dereito
> e morder por meu proveito
> estes beicinhos assi.
> (VICENTE, 1928, p. 402)

Neste trecho, Isabel revela seus desejos relacionados à aparência física, deixando claro a sua vaidade feminina. Quer pintar-se, bem pentear-se, tratar de si mesma, corrigir as sobrancelhas, confiando o seu futuro aos segredos do espelho. **Pôr-se bela, segundo o desejo dos homens**. E, como não houvesse batom na época, morder os lábios "por seu proveito".

Há uma contradição entre o que a mulher deva ser e não ser, contradição esta que perturba *Isabel*. Esta contradição é bem característica do discurso misógeno reproduzido na fala da *Velha*. Neste caso trata-se do *topos* da prescrição da continência feminina, boa ordem e do decoro da mulher, pois com esses adornos virtuosos ela se torna ironicamente mais bonita do que com qualquer outra vestimenta. E isso acontece à medida que quanto menos ela deixa de se aparecer e de se expressar, mais bela se torna.

O patrísticoTertuliano recomenda às mulheres:

> (in omissis) – a fim de elas poderem evitar o perigo do pecado motivado pelo desejo carnal exercido não só pela beleza falsa e contrafeita, mas também pela simples beleza natural – remover o esplendor mesmo desse tipo de beleza a elas dotado como bem da natureza instruído por Deus. Nesse sentido, expõe

ISBN 978-85-64124-60-8

> Tertuliano que, embora não se deva achar falha na beleza como algo bem dotado ao corpo pela natureza como um presente adicional da criação divina e como uma boa vestimenta para a alma, deve-se, entretanto, ter cuidado com ela, por causa da injúria e da violência que a beleza traz a quem a busca. (FONSECA, 2017, p. 137)

O *The Ancrene Riwle*, espécie de tratado ao estilo de manual, escrito no inglês medieval do século XIII, destinado à formação de jovens mulheres reclusas que voluntariamente se recolhiam em celas individuais ou *anchorages* com a finalidade de se dedicarem à vida religiosa, trata deste tema:

> Pode-se mesmo considerar que, em vários aspectos e até certo ponto, os conselhos oferecidos pelo *The Ancrene Riwle* são bastante humanos e até mesmo simpáticos. Entretanto, o que vem depor no livro como matéria de interesse para o exame nele da presença da misoginia medieval, tal qual cunhada pela patrística e por seu legado, é o fato de esses conselhos serem distintamente condicionados por aquela obsessão dos Padres da Igreja pela beleza feminina, considerada recorrentemente, em muitas passagens bíblicas, como uma verdadeira ameaça para a integridade física, moral e espiritual do homem.
>
> Nesse aspecto, torna-se necessário considerar que, entre as reações e as atitudes masculinistas suscitadas pela visão misógina acerca da mulher, o medo, ou femifobia, e a raiva têm como suas provocadoras a sedução e a beleza femininas, paradoxalmente evitadas e, no entanto, desejadas. Entretanto, segundo a prosa preceituarista e exemplar do *The Ancrene Riwle*, que se caracteriza por uma postura assumidamente derrogatória, é da própria responsabilidade das mulheres neutralizar a sua beleza para evitar o descalabro que essa ambiguidade traz aos homens. É como se essa desavença acontecesse pelo simples fato de a mulher existir. (FONSECA, 2017, p. 237)

DA DISSIMULAÇÃO

Isabel revela a idéia do **fingimento** a fim de atrair o casamento, senão vejamos no trecho a seguir:

> Ensinar-me a passear
> pera quando for casada
> nam digam que fui criada
> em cima d'algum tear.
> Saber sentir um recado
> e responder emproviso,
> e saber fingir um riso
> falso e bem dissimulado.
> (VICENTE, 1928, p. 402)

Nas estrofes acima se expõe a vaidade de *Isabel* em relação aos seus dotes físicos, e também que na vida social a moça mostra-se sedutora e dissimulada, atendendo certamente às exigências do meio em que vive.

ISBN 978-85-64124-60-8

No bestiário aparecem figuras de animais que reúnem características associadas ao poder enganoso da mulher. São feitas associações à competência feminina para a dissimulação ou para o mascaramento, atribuindo a essas pessoas três dos pecados capitais: a vaidade, a luxúria e a avareza, insistindo na metáfora da maquiagem enganosa, lembrada em referência às velhas e enrugadas prostitutas, mascarando-se com a falsa beleza das suas ações, e que haveria de ser julgada pelo mal perpetrado, desfazendo-se o mascaramento.

DA INDICAÇÃO DE DESVARIO DA MULHER

Ao pedir que a mãe não se preocupe com ela, pois se sairá bem, *Isabel* manifesta, ao contrário de muitas mulheres submissas e dependentes, sua crença em si mesma e na capacidade de construir o seu próprio futuro, dizendo: *"Mãe, deixai-me vós a mim, vereis como me atavio." (V, p. 87)*

Entretanto, Gil Vicente termina o diálogo entre a mãe e a filha com uma frase que instaura a possibilidade do fracasso, ou que expõe o mundo ilusório da juventude, quando Isabel, em seguida, reclama de fome para a mãe – "*Isto vai sendo de dia 535 eu quero mãe almoçar"*. Destaca-se ainda que a frase que encerra a peça "*Essa é outra fantasia!*", curiosamente dita pela própria Isabel, e não sua mãe, deixa entrever uma ponta de ironia ao se indicar a incapacidade da Isabel de cuidar de si própria e de que seus pensamentos são ilusórios:

> Velha Enjeitas tu o fiar?
> Isabel Que nam hei de fiar nam
> eu sou filha de moleira
> em roca me falais vós?
> Ora assi me salve Deos
> que tendes forte cenreira.
> Velha Aprende logo a tecer
> entam bolir c'o fiado.
> Achais outro mais honrado
> ofício pera eu saber?
> Tecedeira viu alguém
> que nam fosse boliçosa
> cantadeira presuntuosa
> e nam tem nunca vintém.
> E quando lhe quebra o fio
> renega coma beleguim
> Mãe deixai-me vós a mim
> vereis como me atavio.
> Isto vai sendo de dia
> eu quero mãe almoçar.
> Velha Eu te farei amassar.
> Isabel Essa é outra fantesia.
> E com isto se recolhem e fenece esta primeira farsa.
> Finis.
> (VICENTE, 1928, p. 402)

Esta incapacidade da mulher já era atestada no terreno da fisiologia, uma vez que a menstruação, para Aristóteles, era tido como uma ineficiência do sistema corporal

ISBN 978-85-64124-60-8

que tinha que se manter limpando de uma espécie de líquido residual ou lavagem suja, o que impedia a mulher de se evoluir para a forma mais completa do desenvolvimento humano, isto é, o homem. Na patrística São João Crisóstomo deu ênfase a esta incapacidade:

> Além das condenações anteriormente apontadas, era ainda imputado às mulheres, atribuindo-lhes como uma espécie de defeito primaz, o compulsório vício de sempre resmungar, associado a uma incontinência verbal abusiva e licenciosa (BLOCH, 1987, p. 4-5), própria de uma língua trocista (PATTERSON, 1983, p. 660-661). A ênfase nesse tipo de incontinência feminina, referida à sua incapacidade de manter a discrição e de se afastar da presunção, além das indicações bíblicas, remonta a São João Crisóstomo que, na sua Homilia IX, acerca da Carta de São Paulo a Timóteo, culpou Eva por arruinar tudo, no minuto mesmo em que ela abriu a boca no Paraíso (JOHN CHRYSOSTOM, 1843, p. 69-72).
> (FONSECA, 2017, p. 79)

PERSONAGEM AIRES ROSADO

DA MULHER COMO OBJETO DE CAÇA

É interessante observar que a mulher é retratada como objeto de caça refletindo a conceituação do amor e da sedução como um esporte praticado por *Aires Rosado*.

Isabel representa a figura feminina solteira, definida pelo termo «moça», moralmente desenhada como apegada a vaidades, amante de galanteios e capaz de enganar maliciosamente os seus pretendentes. No entanto, mesmo que se entenda que existe alguma dose de condenação moral dirigida à moça solteira e sua mãe, o núcleo da lição parece incidir na figura do *Escudeiro*, que é motivo de ridicularização pela sua condição de fidalgo menor, pobre e sem a dignidade exigível a um aristocrata da corte, que durante o galanteio na arte da conquista de uma moça de baixa condição sofre a interferências de latidos e miados, tornando ainda mais censurável o seu comportamento.

DA PROMESSA DE DISPENSA BEM SERVIDA

O pretendente exemplifica uma técnica de conquista da mulher, marcada por uma visão mais burguesa, embora também mais prosaica, ao acenar com o conforto de uma dispensa mais bem fornecida.

Aires Rosado procura impor-se como **protetor** da mulher que requer de amores, vejamos:

> Escudeiro Que tenhais que nam tenhais
> tenho mais tapeçaria
> cavalos na estrebaria
> que nam há na corte tais.
> Vossa camilha dobrada
> nam tendes em que vos acupar
> senam somente em fiar

ISBN 978-85-64124-60-8

> aljofre já d'enfadada.
> Apariço Oh Jesu que mau ladrão
> quer enganar a coitada.
> (p. 400)

Esta dependência da mulher ao homem é marcada pela história bíblica da desgraça do primeiro pecado e a queda de toda a raça humana provocado pela mulher, trazendo a retórica de um discurso do tradicional patriarcalismo misógino, que condenou a mulher ao sofrimento ao dar à luz e à dependência do marido dela, porque ele será o seu senhor.

DO MAU GÊNIO DA MULHER

Efetivamente, o *Escudeiro* tem para si que «***casar é cativeiro***». Trecho da peça:

> Cantiga d'Aires Rosado
> a sua dama
> e nam diz como se chama
> de discreto namorado.
> Senhora pois me lembrais
> nam sejais desconhecida
> e dai ò demo esta vida
> que me dais.
> Ou me irei ali enforcar
> e vereis mau pesar de quem
> por vos querer grande bem
> se foi matar.
> Entam lá no outro mundo
> veremos que conta dais
> da triste de minha vida
> que matais.
> (VICENTE, 1928, p. 398)

As obras patrísticas e a própria Bíblia recomendavam o celibato numa linha misógina, antimatrimonial, falando da infelicidade do casamento, é a ideia, glosada por tantas obras misóginas posteriores, de a vida doméstica de casado ser uma verdadeira desgraça, enquanto o celibato deveria ser considerado uma condição de excelências morais, intelectuais e espirituais a serem buscadas pelos homens de princípio e de crença. Em termos políticos, fica bastante óbvio o fato de que todo esse posicionamento ideológico nada servia do que para dar continuidade e perpetuar o monopólio masculino da cultura literária relativamente à expressão do estado civil ideal dos homens e das mulheres piedosas e devotas à vida cristã. Fonseca (2017) cita São João Crisóstomo:

> Continuando nas suas admoestações buscadas aos pronunciamentos contidos em 1 Timóteo 2: 8-15, São João Crisóstomo, após citar São Paulo acerca da necessidade de tornar afásica a mulher, cita agora o santo apóstolo a respeito de outro mandamento, tão importante quanto o silêncio feminino, mas que a ele se relaciona, que é a não permissão de a mulher ensinar. Assim, fica completo o circuito de repressão à manifestação da fala feminina: ao serem proibidas de falar na igreja, a fim de eliminar qualquer razão para a conversação

ISBN 978-85-64124-60-8

> adversa à devoção, as mulheres são também barradas na possibilidade de ensinar, devendo sobretudo ficar na eterna condição de aprendizes, situação evidentemente de discriminação misógina por seu teor subalternalizador.
> É surpreendente aqui o *tour de force* retórico do discurso de São João Crisóstomo ao naturalizar o silêncio como submissão, por considerar a mulher, em termos de referência de gênero, de fala incontrolada por natureza. Esse fato misógino tem sua razão original buscada na *auctoritas* de procedência bíblica, ao ser lembrado que Adão foi criado primeiramente e Eva depois, sendo ela por isso passível de ser enganada e inclinada à transgressão. Depois desse tendencioso arrazoado, conclui o santo que naturalmente o homem deve e tem o direito de restringir a mulher em todos os lados e rumos de sua manifestação. (p. 163)

O ENTRE-LUGAR DA MULHER EM GIL VICENTE

A obra em análise retrata uma fase de transição, um momento histórico em que as conquistas marítimas transformavam Portugal, sendo que um dos pontos de mutação era a migração das famílias da zona rural para as vilas; era o surgimento do novo burguês, o que transformou as famílias patriarcais. Gil Vicente escreve de forma a ridicularizar essas mudanças, tais como o escudeiro falido que passa os dias a enamorar-se, bem como a moça da vila que se ilude com a idéia de freqüentar festas por exemplo. Isabel não é uma feminista, pois não está a defender direitos das mulheres, mas tão somente ela expressa seus desejos e frustrações pessoais, apresentando sinais do humanismo eminente nesta época histórica. A sua *Velha* mãe defende a noção de "honra", entendida, por parte de algumas mães e filhas, como um patrimônio moral, um bem jurídico e valor social que as jovens supostamente possuíam por serem pobres. Assim fazia-se necessária toda uma vigilância rigorosa por parte das mães para que as adolescentes preservassem a sua "honra", que está ligada a "pureza", visando a garantia de um casamento, com homens provedores das despesas da casa e, sobretudo, mantenedores e protetores da honra familiar. Ressalte-se que Isabel não rejeita o casamento. Trata-se de um conjunto de práticas e normas cristãs que são defendidas de forma irônica na obra vicentina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a *farsa* em questão, numa perspectiva histórico-cultural, é possível concluir que em *Quem Tem Farelos?*, embora haja a representação de uma mulher questionadora e crítica do trabalho doméstico, percebe-se que não houve um afastamento do ideal do casamento, nem tampouco de um estereótipo da moça solteira; ao contrário, houve sim o fortalecimento dele. Embora haja, inicialmente, um posicionamento da personagem *Isabel* numa temática aparentemente feminista, convém lembrar que *Isabel* é subversiva apenas em um primeiro momento da encenação, se apresentando dependente e fantasiosa ao final da peça.

Moralmente se vê uma moça que sonha com a ascenção social através do casamento, mas a farsa lhe oferece como pretendente um escudeiro vil, mentiroso e covarde. Assim sendo, Gil Vicente, mesmo ao construir uma peça com uma aparência de proposta feminista, apenas reforça o padrão feminino de submissão e obediência. Nesse caso, as mulheres que cometem o equívoco de se insubordinar a esses preceitos, como Isabel, são enganadas por homens do tipo de Aires Rosado. Não é possível definir a intenção contida na obra vicentina ao abordar o

ISBN 978-85-64124-60-8

feminino, mas é importante reconhecermos na espetacular obra de Gil Vicente o retrato do moralismo aliado ao efeito cômico.

REFERÊNCIAS

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental.** Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Mulher e misoginia na visão dos Padres da Igreja e do seu legado medieval**: estudo e leitura de textos fundamentais. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2017.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969.

VICENTE, Gil. **Obras completas**... - reimp. - Lisboa: Biblioteca Nacional, 1928. - 1 vol.; 24 cm. - (Reimpressões;3). Disponível em: <http://purl.pt/252> acesso em 01.04.2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

A FIGURA FEMININA NO AUTO DA SIBILA CASSANDRA - DE GIL VICENTE

Márcia Maria de Melo ARAÚJO (Universidade Estadual de Goiás)
E-mail: marcia.araujo@ueg.br
Pedro Carlos Louzada FONSECA (Universidade Federal de Goiás)
E-mail: pfonseca@globo.com

RESUMO

Auto da sibila Cassandra, provavelmente de 1513, situa-se no fim do primeiro quartel da produção literária de seu autor, período considerado pela crítica de plena ascendência de sua expressão dramatúrgica. De acordo com Cleonice Berardinelli (2007), Gil Vicente mistura tempos e espaços, seguindo o esquema de muitos de seus autos, em que podem ser reconhecidas personagens bíblicas, homéricas e mitológicas. Em diálogo com Salomão, Cassandra expõe seus motivos contra o casamento em geral. A rigor pareceu-nos ser esse o tema principal desse auto. Um dos tópicos por excelência da cultura cortesã Ocidental, o serviço amoroso pode contribuir, de modo particular, para a percepção da figura feminina transfigurada pelas idealizações enunciadas no discurso masculino. Tal percepção, sobre o tema do casamento, traz não somente uma visão sobre os costumes matrimoniais da época de Gil Vicente e anteriores a ele, como também mostra o diálogo com uma vasta literatura sobre a mulher e a instituição matrimonial. Por mais complexa que seja sua origem, é certo que essas idealizações sobre a mulher, muito comum na lírica trovadoresca, se transformaram em convenções e ajudaram a definir comportamentos. Com base nesse pressuposto e fundamentada teoricamente nos estudos de Leo Spitzer (2007), a proposta desta comunicação tem como objetivo investigar a construção da personagem Cassandra no teatro de Gil Vicente e sua relação com as raízes culturais e ideológicas que influenciaram os juízos de valor sobre a realidade feminina.

***PALAVRAS-CHAVE**: GIL VICENTE. LITERATURA. MULHER. SIBILA CASSANDRA.*

INTRODUÇÃO

Partindo da tese, já bastante consolidada, de que a visão acerca da mulher na Idade Média carrega um forte componente de sobredeterminação misógina de feitio histórico e cultural, o objetivo deste estudo é investigar essa proposição de forma teórica e crítica no *Auto da sibila Cassandra* de Gil Vicente. Nesse auto, pode-se observar a natureza de um discurso que realça tematicamente a figura feminina envolta a uma imagem negativa do casamento. A personagem Cassandra, protagonista da peça, não deseja o destino comum às mulheres: ser esposa, freira ou penitente. Ela não quer casar.

Para se entender os argumentos de Cassandra, o presente estudo pautou-se em um recorte sobre o tema do casamento na Idade Média, buscando em Duby (2011) e em textos de medievalistas e pesquisadores uma aproximação sobre como eram as relações de poder que formalizaram o modelo estrutural familiar em torno do casamento nesse período. A partir das ideias e do legado de outros geniais escritores e pensadores, procurou-se conhecer o homem Gil Vicente e o teatro vicentino, mais especificamente o *Auto da sibila Cassandra*, uma das peças menos conhecidas pelo público, como assegura Cleonice Berardinelli (2007). Entretanto tal fato, segundo a estudiosa, não diminui o seu valor, visto que a referida obra tem sido representada

ISBN 978-85-64124-60-8

em espetáculos em todo o mundo. Ademais, é uma produção cativante por sua estrutura que une elementos poéticos, comédia, drama de costumes à riqueza cênica da tradição ibérica.

Nota-se que a Idade Média tem demonstrado ser de fundamental importância o passado português, presente ainda hoje em nossas instituições e manifestações culturais. Por intermédio de Gil Vicente e sua obra pode-se sentir o peso da tradição medieval, nas diferentes estruturas sociais, religiosas, na arte, na música e na cultura brasileiras. Igualmente, acreditamos que a leitura e o estudo dessa peça portuguesa possam ajudar a preencher uma lacuna sobre a história das mulheres, por apresentar, em especial, um dos tópicos por excelência da cultura cortesã Ocidental, que é o tema do casamento. Sobre esse tema é sabido que uma vasta literatura, em forma de sermões, diálogos, tratados, tentou regular as mulheres, didática e misoginamente, por meio de uma educação cristã e de modelos cristalizados e idealizados a serem seguidos. Nessa época, usualmente, as falhas e os males do casamento eram atribuídos à esposa. A peça inova ao apresentar sob uma ótica feminina tópicos como a perda da liberdade, o peso da maternidade, os problemas domésticos, as queixas dos maridos, entre outras inquietações do casamento.

Desse modo, a visão sobre os costumes matrimoniais da época de Gil Vicente e anteriores a ele, mostra o diálogo com uma vasta literatura sobre a mulher e a instituição matrimonial. Por mais complexa que seja sua origem, é certo que essas idealizações sobre a mulher e o casamento se transformaram em convenções e ajudaram a definir comportamentos.

GIL VICENTE

Gil Vicente, trovador e mestre da balança, como se encontra oficialmente registrado, teve sua primeira peça encenada em 1502, na câmara da rainha D. Maria, esposa do rei D. Manuel, em comemoração ao nascimento de D. João III. Em um contexto histórico marcado por grandes descobertas, o comediógrafo conviveu com uma transformação da estrutura feudal, com a revolução comercial e com a mudança de costumes. No ambiente cortês, Gil Vicente presenciou o medieval, o religioso e o conservadorismo se debaterem em meio uma profusão de novas ideias e serem gradualmente substituídos por uma nova concepção:

> Gil Vicente se formou e atuou no ambiente político-econômico e cultural desses três reinados, desse clima que gera o Renascimento, movimento ao qual ele não está inserido. Humanista, reflete o estado oscilante de um mundo velho e de sua decomposição. É evidente que nessa decadência está a origem dos novos tempos. O próprio fato de receber tenças pelo trabalho artístico anuncia um tempo em que o artista terá sua obra transformada em objeto de consumo. (ABDALA JUNIOR; PASCHOALIN, 1994, p. 27).

Ao viver em ambiente palaciano, Gil Vicente esteve relacionado a três reis que influenciaram sua produção: D. João II (1481-1495), D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1557). Contudo, a produção de sua obra se passa no intervalo entre o nascimento e o reinado de D. João III, a quem encenara o “Auto da visitação” ou “Monólogo do vaqueiro” quando o príncipe nascera.

Massaud Moisés (2005) define o teatro vicentino, por ser primitivo, rudimentar e popular, como rico, denso e variado. Tudo acontecia na base do improviso, da espontaneidade e tendo o objetivo de fazer rir para corrigir os costumes:

ISBN 978-85-64124-60-8

> as representações progrediam ao sabor da invenção do momento, quer por causa dos autores, quer pelo próprio conteúdo das peças. É de supor que Gil Vicente esboçava um roteiro básico, apenas para ordenar a encenação numa sequência verossímil. O resto ficaria ao sabor do momento, e de todas as alterações impostas pela lei do acaso. (MOISÉS, 2005, p. 43).

Quanto ao comediógrafo, Moisés (2005) o destaca como o mais importante da história do teatro português, servindo de ponte entre a Idade Média e a Renascença. Em suas peças, pode ser notado o momento em que essas duas formas de cultura se confrontam. Ainda para o crítico, a força do teatro de Gil Vicente se encontra na interseção entre a sátira, que toca fundo nas feridas sociais do seu tempo, e um elevado pensamento cristão, expresso nas peças de inspiração medieval, como o *Auto da sibila Cassandra*.

Abdala Junior e Paschoalin (1994), ainda sobre o teatro de Gil Vicente, chamam a atenção para a cenografia e o espetáculo, em que as representações integram elementos populares, desenvolvidos na Idade Média, a exemplo das narrativas, de origem cavaleirescas, os milagres e mistérios, além da mistura do cômico com o religioso, entre outros.

> As peças de Gil Vicente apresentam uma sucessão de pequenos quadros. Tudo acontece sem que o autor observe o tempo e o espaço. No teatro renascentista desenvolvido por autores, seus contemporâneos (Sá de Miranda), o tempo histórico está associado ao tempo dramático, segundo as leis clássicas da verossimilhança. (ABDALA JUNIOR; PASCHOALIN, 1994, p.29).

Segundo os autores, embora em uma época em que o Renascimento já se fazia presente, o teatro vicentino se difere do teatro renascentista, mas o prenuncia apresentando características associadas ao renascimento, como o emprego de figuras mitológicas e a atitude crítica perante o drama social e religioso da época.

É unânime entre os medievalistas e estudiosos da literatura, a observação de que uma das principais características da literatura medieval é ter como princípio de criação poética a apropriação intencional de textos precedentes, sejam eles muito anteriores ou da mesma época dos que os toma como matéria exemplar. Ao compor sob esse princípio, Gil Vicente faz reconhecer a tradição à qual se filia, empregando fórmulas e técnicas que caracterizam o gênero da obra e tomando, por empréstimo, temas e conteúdos conhecidos de um determinado público, reproduzidos em um novo arranjo e em um novo contexto.

É de supor que o comediógrafo português, no seu processo de criação poética, buscou na tradição, em especial nas cenas bíblicas e mitológicas, motivos para suas produções, construídas com base na apropriação intencional de textos. Não é por acaso que Moisés (2005) o destaca como poeta dramático pela elasticidade expressiva com que cria suas peças, mesclando elementos do lírico, do satírico, do mitológico, do alegórico e do religioso, sem perder a sua característica própria.

Ademais, Gil Vicente possui um domínio singular no tratamento e movimento que dá à ação e à fala das personagens, de maneira que regula e estabelece critérios pessoais para a composição dramática: “é um teatro que tem, na exata medida do tempo, olhos voltados para trás, contemplando o mundo que morria (e a que Gil Vicente pertencia por ideologia e formação), e para a frente, na intuição feliz do novo rumo tomado pelo embate das ideias” (MOISÉS, 2005, p.44). Como resultado, esse olhar permitiu a Gil Vicente imprimir sutilezas em seu fazer artístico, ao passo que sua obra evidencia com mais clareza a consciência criadora, propondo-se aprofundar no universo de significações de suas peças teatrais.

ISBN 978-85-64124-60-8

A FIGURA FEMININA NA IDADE MÉDIA

Stephen Reckert (1996) afirma que *Auto da sibila Cassandra* trata-se de uma temática abertamente feminista por apresentar uma mulher subversiva. Em relação a essa peça vicentina, o crítico vê possibilidade de se tratar de uma das primeiras obras a desenvolver temas relativos à emancipação feminina. Entretanto, um dos perigos no estudo sobre as mulheres ou sobre a condição feminina é cair no anacronismo e não apresentar elementos que identifiquem de forma sensata como as mulheres eram na época medieval. Até porque as fontes escritas são de proveniência masculina. Ademais as discussões em torno delas podem não ser suficientemente válidas se forem alimentadas por noções de vitimização ou de supervalorização do papel feminino.

Em relação à promoção da mulher durante o período de progresso da Idade Média, não seria produtivo, como reforça Duby (2011), separar a história das mulheres da história dos homens. O estudo conjunto dessas histórias pode permitir um olhar mais exato sobre a condição feminina nesse período. Essa constatação de Duby (2011, p. 110) procede do "fato de que o fundamento da organização social no período de que nos ocupamos é a família, mais exatamente a casa, a *domus*". Portanto, um casal, um homem e uma mulher, se encontra na base da sociedade feudal, e dentro desta a divisão de papéis, cabendo às mulheres a função de procriadora e ao homem a ação exterior e pública. Entretanto, a elas coube também o governo dos segredos mais misteriosos da vida: lavar o corpo dos recém-nascidos e dos mortos.

Ainda de acordo com Duby (2011, p. 113), "a organização da sociedade civil funda-se sobre o casamento e sobre a imagem da casa, de uma casa onde só há um casal procriador e no interior da qual o poder e os papéis se dividem hierarquicamente entre o senhor e sua esposa". Desse modo o casamento é algo sério e exige austeridade, sendo separado da paixão. A relação do casal deve ser hierárquica, em que o homem é o responsável por sua esposa e deve protegê-la (*dilectio*) e a mulher, em troca, lhe deve reverência (*reverentia*). Essa troca de *dilectio* e de *reverentia* deveria ser orquestrada na vida do casal de forma harmoniosa, porém a interferência da sociedade civil e religiosa na relação homem-mulher determinou, ideologicamente, o que julgou ser melhor para eles. Assim o amor sensual, o desejo, os impulsos do corpo deveriam ser rejeitados do quadro matrimonial por serem entendidos como perturbação e desordem.

Em diversos momentos do período medieval, nota-se em diferentes regiões, como França e península ibérica por exemplo, a ideia de que a mulher só alcançava existência jurídica se fosse casada e tivesse filhos:

> A mulher só alcança existência jurídica, só entra (podemos dizê-lo) na vida, casada, e ela sobe um degrau suplementar quando, no casamento, realiza aquilo para o qual ela foi tomada por um homem, quando dá à luz. Então, ela adquire um poder muito seguro, o da mãe sobre seu filho, sobre seus filhos, e que se desdobra quando ela se torna viúva. Em consequência, fora da célula doméstica, a mulher se encontra numa posição considerada perigosa. Não devem existir mulheres sozinhas na sociedade, essas "pobres" mulheres privadas desse poder que é, de fato, o reflexo do poder exercido pelo homem sobre elas. (DUBY, 2011, p. 113).

ISBN 978-85-64124-60-8

Em razão da ideia propagada de a mulher precisar de um marido, modelo proposto por uma historiografia tradicional, muitas, impreterivelmente, viveram fechadas nos espaços domésticos, sem garantias de seus direitos.

A exemplo do Portugal medieval, Cerchiari (2010) explica a importância do casamento por volta dos séculos X a XIII, quando a partilha igualitária da herança entre os descendentes é substituída pela transmissão dos direitos somente aos homens, com preferência a um herdeiro primogênito em detrimento dos demais na partilha da herança. Dentro desse contexto, o casamento adquire importância, juntamente com a mulher.

> o casamento e, consequentemente, a mulher adquirem grande importância - esta, não propriamente como indivíduo, mas por sua função intransferível como veículo da superioridade de uma determinada linhagem, de seu fortalecimento via alianças vantajosas, de sua continuidade. (CERCHIARI, 2010, p. 299).

Mais tarde, no século XV, a participação feminina desempenha importante papel no estabelecimento de alianças através do casamento. Talvez derive daí o surgimento da alcoviteira. Entretanto já aparece a figura das chamadas filhas segundas, ingressas em ordens religiosas e poderosas proprietárias de terras e bens, que captavam riqueza para as instituições a que pertenciam.

Com o declínio da nobreza e ascensão da burguesia, o casamento ganha novos ares e embora a condição de vida das mulheres medievais, de uma forma geral, estivesse relacionada com a condição material de sua existência, em Portugal essa condição parece dar certo erguimento social à mulher sem a tutela masculina. Na legislação portuguesa que regulava o casamento, a mulher, com a morte do marido, passa a ser responsável pelas terras e bens que tivesse em seu poder.

De acordo com Sooraya Medeiros (2010, p. 267-269), “a mulher portuguesa, mesmo as casadas ou as lavradoras mais humildes, desempenhavam um papel fundamental na manutenção da produção do reino, do sustento de sua família e nos lucros do senhor/senhora das terras”. Em análise de casos documentais, Medeiros (2010) salienta mulheres que buscaram, dirigindo-se ao rei, defender suas propriedades e direitos.

Diante do exposto, o casamento foi um assunto muito discutido na Idade Média pelo número de escritos a respeito. A começar pelos santos como Santo Ambrósio, Tertuliano e São Jerônimo, a lista segue com outros padres da Igreja e seculares, representantes de um virulento antimatrimonialismo. “Isto porque o recomendável para o homem, principalmente aquele alertado para a vocação religiosa, era o celibato. Não sendo este possível, a recomendação era o matrimônio com uma mulher virtuosa e modesta” (FONSECA, 2017, p. 25).

AUTO DA SIBILA CASSANDRA

Com a finalidade de problematizar a tese da misoginia e o tema do casamento, no *Auto da sibila Cassandra* do dramaturgo ibérico medieval Gil Vicente, primeiramente, chama-se a atenção à presunção da personagem Cassandra que, por espírito profético, quer manter-se solteira e virgem na esperança de ser a mãe de Deus. Casamento e virgindade são dois temas que apontam a validade do tradicional saber autoritativo acerca da realidade, controle e domínio do sexo feminino.

ISBN 978-85-64124-60-8

Dentro do universo das obras de Gil Vicente, tendo o objetivo de divertir a corte, suas peças são uma espécie de arma de acusação, de moralidade e combate, como já o fizeram os trovadores galego-portugueses em cantigas de escárnio e maldizer. Pode-se notar que os valores e poderes parodiados em suas peças, embora eivados por uma análise crítica e impiedosa da paisagem humana, reforçavam, pelo ridículo do contrário, a adequação do indivíduo a uma moral social. Moisés (2005, p. 44, grifos do autor) afirma que

> o vigor com que Gil Vicente empreende a tarefa de livre análise e crítica social, destacadamente na parte relativa ao seu anticlericalismo, tem permitido lembrar as idéias de Erasmo de Roterdão (1469-1536), expostas sobretudo no *Elogio da loucura* (1509). Parece tratar-se, contudo, antes de coincidência que de influência do pensador holandês sobre o dramaturgo português.
> A sátira vicentina, contundente e dissolvente porque toca fundo nas feridas sociais do tempo, é contrabalançada por um elevado pensamento cristão, expresso nas peças de inspiração medieval, como o Auto da Alma, e embora subterraneamente, mesmo nas de caráter satírico.

O caráter satírico do *Auto da sibila Cassandra* expressa o conhecimento de Gil Vicente da realidade de seu tempo, e que a inversão de valores leva ao riso, exprimindo uma função social. Em outras palavras, é o temor de se tornar ridículo que provoca a correção dos defeitos e vícios, ou seja, a possibilidade de o indivíduo ser satirizado e desprezado por seus pares (CERCHIARI, 2010).

No *Auto da sibila Cassandra*, temos oito personagens principais, sendo quatro mulheres e quatro homens: Cassandra, Salomão, Erutéia, Peresica, Ciméria, Isaías, Moisés e Abraão, além dos anjos. Mas assume relevância a figura de Cassandra ao expressar a rebeldia contra o casamento, como sinal de novos tempos e valores.

Desde Cassandra, personagem homérica que previu o fim de Troia, filha do rei Príamo, as sibilas quase sempre foram envolvidas em uma atmosfera sobrenatural, metaforizadas pelo motivo da profecia e da revelação. Entretanto, ao longo dos séculos, as sibilas passaram por transformações que mudaram, misoginamente, o seu retrato. Sibila era o nome dado às lendárias profetisas às quais Apolo concedeu o dom da predizer o futuro. Dentre as mais antigas, como as sibilas de Delfos, de Eritreia e de Cumes, a mais famosa foi a troiana Cassandra, por quem o deus se apaixonou. No entanto, diante da recusa de recebê-lo como homem, Apolo lança-lhe o infortúnio de que fossem consideradas falsas as profecias que ela formulasse.

Para Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 832), “a sibila simboliza o ser humano elevado a uma condição transnatural, que lhe permite comunicar-se com o divino e transmitir as suas mensagens: é o possuído, o profeta, o eco dos oráculos, o instrumento da revelação”. Por representar o contato com os mistérios da vida, as sibilas tinham uma aurea de sabedoria divina, deviam ser virgens ou viver, como esposas de Apolo, castas e sós.

Entre 1508 e 1512, Michelangelo ou Miguel Ângelo (1475-1564), contemporâneo de Gil Vicente (1465-c.1540), pintou na Capela Sistina, cinco sibilas. De acordo com Gombrich (2010),

> Na parte superior das paredes vemos uma série de pinturas das histórias de Moisés e do Cristo, à maneira tradicional dos precursores de Miguel Ângelo. Mas, quando erguemos os olhos para o alto, parece que penetramos num mundo diferente. É um mundo de dimensões sobre-humanas. Nos arcos abobadados que se levantam entre as cinco janelas de cada lado da capela, Miguel Ângelo colocou imagens gigantescas dos profetas do Antigo Testamento que falaram aos judeus sobre a vinda do Messias, aliernando com imagens das

ISBN 978-85-64124-60-8

> Sibilas que, de acordo com uma velha tradição, profetizaram a vinda do Cristo aos pagãos. (GOMBRICH, 1999, p. 208).

Talvez possa ter origem nessa velha tradição a ideia de Gil Vicente em contracenar Cassandra e as outras sibilas, como suas tias, com profetas bíblicos. Gombrich explica que:

> Quando vemos toda essa profusão de figuras numa reprodução fotográfica, talvez, desconfiemos de que o teto deve parecer superpovoado e em desequilíbrio. Nada disso. Uma das grandes surpresas, quando se entra na Capela Sistina, é descobrir como o teto se apresenta simples e harmonioso quando o olhamos meramente como uma peça de soberba decoração — como são discretos e suaves os seus esquemas de cores, e como é límpido todo o arranjo. O que se apresenta na fig. 194 é apenas uma pequena fração da obra total, um setor, por assim dizer, que vai de um lado ao outro do teto. Numa extremidade está o profeta Daniel segurando um grosso volume, que um menino ajuda apoiar em seus joelhos, e voltando-se um pouco de lado para tomar notas do que leu. Na extremidade oposta está a Sibila "Persa", uma velha em trajes orientais, segurando o livro perto dos olhos — igualmente absorta em suas pesquisas nos textos sagrados. Os bancos de mármore em que ambas as figuras se sentam foram ornamentados com estátuas de crianças brincando e, acima delas, estão, de cada lado, dois nus que alegremente se aprestam a prender um medalhão no teto. Essas surpreendentes figuras exibem todo o domínio e mestria de Miguel Ângelo desenhando o corpo humano em qualquer posição e de qualquer ângulo. (GOMBRICH, 1999, p. 208).

A impressão sugerida por Gombrich em relação à obra de Miguel Ângelo, parece poder ser oportunamente aproveitada nas cenas do *Auto da sibila Cassandra*, quando se lê a peça vicentina, descortina-se um cenário compartilhado por sibilas e profetas. Erutéia (Eritréia), Peresica (Pérsica) e Ciméria (de Cumas), reconhecidas no auto como tias de Cassandra, e Salomão, Isaías, Moisés e Abraão, os profetas transformados em lavradores. Uma das grandes surpresas, é a presença de uma personagem polifacetada e graciosa, no dizer de Berardinelli (2007), que rejeita o casamento e presentes.

Spitzer (2007) se pergunta por que a protagonista se chama Cassandra. Segundo ele, o tratamento habilidoso que Gil Vicente dá a Cassandra mostra com “frequência as forças de uma providência benigna interessada na salvação de um pecador. A peça inteira está voltada para a cena final, em que Cassandra ocupará seu lugar no grupo dos que veneram a vinda do Salvador” (SPITZER, 2007, p. 34).

No estudo que Spitzer faz da peça vicentina, ele apresenta a figura de Cassandra, nas cenas de abertura, como a de uma moça determinada em não se casar, convicta de seus ideais de liberdade e de sua superioridade em relação aos pastores. No diálogo com Salomão, a jovem revela as suas impressões sobre o casamento:

> Muitos deles são notório
> Purgatório,
> sem concerto o temperança;
> e se algum bem se alcança,
> não é nem satisfatório.
> (GIL VICENTE, 2007, p.73-75)

ISBN 978-85-64124-60-8

O fato de uma jovem aparentemente destinada ao casamento protestar contra ele, usando de argumentos que mais parecem de um estóico desencantado, produz um efeito cômico. A cantiga que Cassandra entoa, e que Spitzer (2007, p. 37) denomina de "cantiga de amado negativa", também é outra característica do cômico, segundo ele.

Spitzer (2007) explica que, usualmente, nas canções folclóricas, como as cantigas de amigo por exemplo, a moça invoca a mãe para que esta a ajude a promover ou tolere o amor da donzela; na peça, pelo contrário, Cassandra suplica à mãe que não a obrigue a amar, trata-se de um efeito cômico. Do mesmo modo, percebe esse efeito doquando Cassandra constroi o perfil dos maridos por meio das queixas das vizinhas:

> uns, que são bem presumidos
> e aborrecidos,
> covardes como galinhas,
> outros de ciúmes cheios
> e com receios,
> sempre afiando cutelos,
> suspicazes, amarelos,
> e malditos pelos céus.
>
> Outros, a pavonear
> pelo lugar,
> cortejando as raparigas,
> sem poupar brancas ou negras
> ou retintas.
> E a mulher? A suspirar
> Depois, em casa, implicar
> e resmungar,
> e a triste ali, cativa.
> (GIL VICENTE, 2007, p. 75)

Para Spitzer (2007), a diatribe de Cassandra contra o casamento não deve ser explorada como testemunho verídico dos costumes conjugais, mas sim para mostrar a seriedade precoce da personagem sob um viés cômico. Mas esse efeito cômico não parece sobredeterminar Cassandra com o imperativo de abrir sua consciência e reaproximá-la de Deus? Spitzer (2007) acredita que Gil Vicente tenha se inclinado para o lado de Cassandra e deixado as outras personagens parecerem frívolas, a fim de impressionar o seu espectador/leitor com a nobreza de uma criatura que tomou um caminho de erro e blasfêmia como o certo. Mas que se arrepende de seu desacerto na medida em que o percebe.

Desse modo, personagens femininas como Cassandra podem expressar a reflexão de Gil Vicente sobre o ser humano, mostrando suas misérias, valores sociais e a degradação dos costumes.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1994.

ISBN 978-85-64124-60-8

BERARDINELLI, Cleonice. **Apresentação.** In: VICENTE, Gil. Auto da sibila Cassandra. Organização, tradução e notas de Alexandre Soares Carneiro e Orna Messer Levin. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (Coleção dramática). p. 8-11.

CERCHIARI, Candice Quinelato Baptista. **As religiosas nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas.** In: NOGUEIRA, Carlos (Org.). O Portugal medieval. São Paulo: Alameda, 2010. p. 297-304.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Allain. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução Vera da Costa e Silva...[et.al.]. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DUBY, Georges**. Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios.** Tradução jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Mulher e misoginia na visão dos Padres da Igreja e do seu legado medieval**: estudo e leitura de textos fundamentais. Goiânia: PUC Goiás, 2017.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999. Disponível em: <http://dloadfacil.blogspot.com/2015/01/a-historia-da-arte-gombrich.html>. Acesso em: 10 mar. 2018.

MEDEIROS, Sooraya Karoan Lino de. **Artimanhas legais femininas: a condição social feminina no Portugal medieval.** In: NOGUEIRA, Carlos (Org.). O Portugal medieval. São Paulo: Alameda, 2010. p. 261-270.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

RECKERT, Stephen. **Gil Vicente y la génesis de la comedi española**. In: VICENTE, Gil. Teatro Castellano. Manuel Calderón (ed.). Barcelona: Crítica, 1996.

SILVEIRA, Marta de Carvalho. **A representação da mulher medieval nos livros didáticos**: uma visão comparativa. Rev. hist. comp. Rio de Janeiro, v.11, n. 2, p. 80-109, 2017.

SPITZER, Leo. **A unidade artístiva do Auto da sibila Cassandra**. VICENTE, Gil. Auto da sibila Cassandra. Organização, tradução e notas de Alexandre Soares Carneiro e Orna Messer Levin. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (Coleção dramática). p. 29-58.

VICENTE, Gil. **Auto da sibila Cassandra**. Organização, tradução e notas de Alexandre Soares Carneiro e Orna Messer Levin. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (Coleção dramática).

ISBN 978-85-64124-60-8

AUTO DA FEIRA DE GIL VICENTE: ELOGIO OU CRÍTICA?

Luã Áquila Ferreira de FREITAS (UFG)
E-mail: luaaquila@gmail.com
Nair Fernandes PEREIRA (UEG)
E-mail: nairdfg@gmail.com

RESUMO

A nossa análise é focada nos lugares das mulheres na peça. Nesse sentido, procuramos observar o que se diz sobre as mulheres e o que as mulheres dizem e fazem na peça. Inicialmente, encontramos com muita facilidade uma característica proeminente nos discursos misóginos e antifeminstas. Trata-se daquilo que Bloch (1995) diz referente ao hábito dos discursos misóginos e antifeministas colocarem as mulheres no lugar de objeto e não sujeito da frase e do discurso. Além disso, as mulheres escolhem não terem virtudes, dado que as virtudes não trazem pão. Dizem comparecer à feira apenas para honrarem A Virgem Nossa Senhora. A rejeição da virtude e a preocupação com o pão, que está associado ao saciamento da fome, coloca o caratér das mulheres da peça (e, consequentemente, das mulheres de um geral modo) em questionamento. Isso demonstra uma fraqueza de caráter. Indo mais adiante, a valorização do pão se asoccia com a ideia de frivolidade, dado que a preocupação dessas mulheres é com coisas mais urgentes, óbvias e de lugar comum, como o saciamento da fome. Percebemos que o discurso misógino e antifeminista se articula de maneira extremamente efetiva, mais especificamente na arte, independentemente da mulher ser objeto ou sujeito da frase e do discurso. A peça não é um elogio às mulheres. É uma severa crítica e uma objetivação do lugar que essas mulheres devem e podem ocupar nessa sociedade. Mais ainda, é uma justificativa dos supostos motivos dessas mulheres ocuparem apenas determinados lugares e espaços. Afinal, quem não possui virtudes está sujeito a ter sua liberdade cerceada.

***PALAVRAS-CHAVE**: GIL VICENTE. AUTO DA FEIRA. MISOGINIA.*

A peça *Auto da Feira* de Gil Vicente é uma peça do século XVI que foi representada ao rei D. João III, em Lisboa no natal de 1526. O ponto principal do drama é o comércio. O Tempo organiza uma feira onde coisas não são compradas, mas sim, trocadas.

Sobre Gil Vicente, Massaud Moisés (1997), diz que,

> Nasceu em 1465 ou 1466 e morreu entre 1536 e 1540. Iniciou seu teatro a 7 de junho de 1502, ao entrar na câmera da Rainha D. Maria de Castela, que acabara de dar à luz o futuro D. João III. Declama em Espanhol o Monólogo do Vaqueiro, também chamado de Auto da Visitação. Como impressionasse vivamente, os monarcas lhe pedem que recite de novo a peça por ocasião do Natal. Em vez de o fazer, representa outra, o Auto Pastoril Castelhano. Confirmado o êxito, daí por diante leva o seu teatro, de feição absolutamente popular, até 1536, quando encena a Floresta de Enganos. Escreveu quarenta e seis peças, entre satíricas, místicas, medievais, renascentistas, comédias e farsas, das quais se destacam as seguintes: Auto da Alma, Triologia das Barcas, Farsa de Inês Pereira, Quem tem Farelos?, Juiz da Beira, Auto da Fé, Auto da Índia e Auto da Lusitana. (MOISÉS, 1997, p. 57)

ISBN 978-85-64124-60-8

Ora, vemos que Gil Vicente foi um dramaturgo que viveu boa parte de sua vida na corte escrevendo e encenando peças dramáticas, satíricas, entre outras. As obras vicentinas variam entre o espanhol e o português, sendo escritas majoritariamente em português.

Como outras peças de Gil Vicente, as polaridades entre o bem e o mal são trabalhadas. Temos o Serafim em contraposição ao Diabo. Um oferece virtudes e o outro, hipocrisia, artes de enganar e mentiras.

Esta análise tem como enfoque as representações do feminino na peça. Nesse sentido, procuramos observar como configura-se o feminino, a fim de revelar se há ou não traços misóginos na obra.

Sobre as obras de Gil Vicente, Massaud Moisés (1999), sintetiza que,

> Quando sobre a sátira se vai acumulando o conjunto de influências clássicas (mitologia e linguagem rebuscada), o vigor vicentino cede à moda e perde altura. A essa evolução para o Classicismo corresponde uma espécie de endurecimento da estrutura das peças (*Cortes de Júpiter*, 1521; *Jubileu de Amores*, 1527). Até então, eram compostas um pouco ao sabor da inspiração, desobedientes a cânones, verossimilhanças estereotipadas e leis apriorísticas, num à vontade na correlação das cenas que destruía qualquer preconcepção e dava espontaneidade e vivacidade ao entrecho, no uso pessoalíssimo de recursos plásticos, na movimentação arbitrária das personagens e dos quadros, no uso de uma linguagem que fixava indelevelmente sua época. Primitivo, utilizando recursos fáceis, mas teatro de primeira grandeza pelo que consegue de originalidade, verdade e permanência. Quando, ao fluxo do espontâneo primitivismo, se sobrepôs o apropositado desejo de acompanhar o sinal de mudança que sua mesma sátira fazia anunciar e erigir; quando, em coerência sem dúvida com suas inclinações moralistas, experimentou novos expedientes cênicos, ainda se percebe a presença do talento originário, mas um tanto quanto sufocado. É que, de tanto observar seu tempo, na face cada vez mais proeminente de sua dualidade, Gil Vicente não podia deixar de impregnar-se de Classicismo, posto o aceitasse com reservas. (MOISÉS, 1999, p. 45)

Sobre a influência clássica em Gil Vicente, podemos constatar a presença de figuras e temas pagãos. Acontece que as figuras do paganismo são utilizadas como uma espécie de alegoria. Fica claro, para nós, que a síntese vicentina entre medievalismo e classicismo pende para o medievalismo.

O dramaturgo utiliza as imagens do classicismo para ilustração em suas obras. Opostamente, o pensamento medievalista, moralista e aristocrático aparece com uma centralidade em suas peças e o engajamento das obras sempre se volta para um pensamento medieval.

Nesse sentido, a obra de Gil Vicente ganha maior sentido na relação com o público, através de um dialogismo, dado que as obras comunicam ao público uma lição ou advertência sobre como devem se comportar.

Ao falarem sobre as características das obras de Gil Vicente, Abdala Júnior & Pachoalin (1994), dizem que,

> O teatro de Gil Vicente era representado na corte, numa época em que o Renascimento já se fazia presente. Mas o teatro vicentino difere do teatro renascentista. As peças de Gil Vicente apresentam uma sucessão de pequenos

ISBN 978-85-64124-60-8

> quadros. Tudo acontece sem que o autor observe o tempo e o espaço. No teatro renascentista desenvolvido por autores, seus contemporâneos (Sá de Miranda), o tempo histórico está associado ao tempo dramático, segundo as leis clássicas da verossimilhança. Mas o teatro vicentino prenuncia o renascentista como o quadro abaixo exemplificará. (Abdala Júnior & PASCHOALIN, 1994, p. 29)

Aqui encontramos uma diferença com relação ao teatro vicentino e o teatro renascentista com relação ao tempo. Em Gil Vicente, o tempo se dá em uma sucessão de pequenos quadros. A noção de tempo real fica um pouco de lado e o enfoque na sucessão dos acontecimentos se torna muito mais importante.

Sobre a misoginia, Howard Bloch (1987), diz que,

> If the above quotations seems repetitious to the point of monotony, it is because misogyny as a discourse is always to some extent avowedly derivative; it is a citational mode whose rhetorical thrust is to displace its own source away from anything that might be constructed as personal or confessional toward the sacred authorities whose own source, as often as not, is the absent (and possibly non-existant) Theophrastes with which we began. The misogynist speaks of the other in terms that bespeak otherness, and this through the voice of the other. This defining tautology emphasizes the elusiveness of misogyny as well as the pertinence of the question of reading. To be more precice, I think that it can be shown that where antifeminism is concerned the question of reception is crucial, and work like the Roman de la rose, for example, may be less important for what it might actually contain than for what surrounds it. Indeed, the history of the reading of Jean's text not only offers a key to our understanding of misogyny at the end of the Middle Ages; it constitutes the most meaningful sense in which women-hating can be historicized. The history of misogyny, as a citational mode, resides primarily in the radical difference between that which is said – through time –about such texts or in the problem of interpretation. Hence the negotiation of the parameters for discussion of the misogynistic work is a map of a certain kind of sexually charged misreading that serves at any given cultural moment to define the permissable limits of gender relations. (BLOCH, 1987, p. 6)[328]

[328] SE AS QUOTAÇÕES ACIMA PARECEM REPETITIVAS AO PONTO DE MONOTONIA, É PORQUE A MISOGINIA ENQUANTO DISCURSO É SEMPRE ATÉ CERTA EXTENSÃO CONFESSADAMENTE DERIVATIVA; É UM MODO CITACIONAL CUJO IMPULSO RETÓRICO É DE DESLOCAR SUA PRÓPRIA FONTE DE TUDO QUE POSSA SER CONSTRUÍDO COMO PESSOAL OU CONFESSIONAL EM DIREÇÃO ÀS AUTORIDADES SAGRADAS CUJA PRÓPRIA FONTE, MAIS VEZES DO QUE NÃO, É O AUSENTE (E POSSIVELMENTE NÃO EXISTENTE) THEOFRATES COM O QUAL COMEÇAMOS. O MISÓGINO FALA SOBRE O OUTRO EM TERMOS QUE EVIDENCIAM ALTERIDADE, E ISSO ATRAVÉS DA VOZ DO OUTRO. ESSA TAUTOLOGIA DETERMINANTE ENFATIZA A ELUSSIVIDADE DA MISOGINIA ASSIM COMO A PERTINÊNCIA DA QUESTÃO DA LEITURA. PARA SER MAIS PRECISO, EU ACREDITO QUE PODE SER MOSTRADO QUE ONDE SE CONCERNE AO ANTIFEMINISMO A QUESTÃO DA RECEPÇÃO É CRUCIAL, E TRABALHOS COMO A ROMAN DE LA ROSE, POR EXEMPLO PODE SER MENOS IMPORTANTE POR AQUILO QUE DE FATO CONTÉM DO QUE POR AQUILO QUE O CERCA. DE FATO, A HISTÓRIA DA LEITURA DO TEXTO DE JEAN NÃO APENAS NOS DÁ UMA CHAVE PARA O NOSSO ENTENDIMENTO DA MISOGINIA AO FINAL DA IDADE MÉDIA: CONSTITUI O SENTIDO MAIS SIGNIFICATIVO EM QUE O ÓDIO ÀS MULHERES PODE SER HISTORICIZADO. A HISTÓRIA DA MISOGINIA, COMO UM MODO CITACIONAL, RESIDE PRINCIPALMENTE NA DIFERENÇA RADICAL ENTRE AQUILO QUE É DITO - ATRAVÉS DO TEMPO - SOBRE TAIS TEXTOS OU NO PROBLEMA DA INTERPRETAÇAO. DAÍ A NEGOCIAÇÃO DE PARÂMETROS PARA A DISCUSSÃO DOS TRABALHOS MISÓGINOS É UM MAPA DE UMA LEITURA DE CARGA SEXUAL MAL LIDA QUE SERVE EM QUALQUER MOMENTO CULTURAL PARA DEFINIR OS LIMITES PERMISSÍVEIS DAS RELAÇÕES DE GÊNERO.

ISBN 978-85-64124-60-8

Nesse sentido, entendemos que o discurso misógino se dá através da repetição. Indo além, em Gil Vicente temos a presença repetitiva de *topos* do discurso misógino presentes na época medieval.

Inicialmente, encontramos com muita facilidade uma característica proeminente nos discursos misóginos e antifeminstas. Trata-se daquilo que Bloch (1995) diz referente ao hábito dos discursos misóginos e antifeministas colocarem as mulheres no lugar de objeto e não sujeito da frase e do discurso.

Sobre as diferenças de sexo e de gênero, Guimarães (2008), diz que,

> Mulheres difíceis, assim como as mulheres fáceis, não são boas, mas por razões não relacionadas à sua sexualidade. Seu problema está não na disponibilidade de seus corpos, mas na indisponibilidade de suas mentes. E, no seu caso, o que desagrada aos homens é que torna a mulher ruim. Na verdade, crianças e homens também podem ser ditos difíceis. Há, contudo, pequenas nuances de significado que novamente estabelecem as mulheres como um caso à parte. Em geral, são consideradas difíceis as pessoas com quem é trabalhoso conviver. Temperamentais ou voluntariosas, pessoas difíceis são exigentes, inquietam e desagradam. Em homens, dificuldade associa-se a abuso de poder, cujo exercício seria preciso moderar. Em crianças, associa-se a falta de disciplina, que a educação viria corrigir. Em mulheres, associa-se a ambos – poder e disciplina – e é irremediável. (GUIMARÃES, 2008, p. 43)

Nesse sentido, entendemos que, na cultura ocidental, as mulheres são culpabilizadas por uma certa indisposição mental, que seria uma tentativa de justificar os discursos de que as mulheres são inferiores aos homens e que, por isso, possuem um caráter questionável. Isso fica muito claro no *Auto da Feira*, pois as mulheres escolhem não adquirirem virtudes, ao final da peça.

Isso se dá no momento em que alguns personagens se queixam de suas esposas, Bloch ressalta que, "Argumenta Inocêncio III: 'Há três coisas que impedem um homem de ficar em casa: fumaça, um telhado com goteiras e uma esposa linguaruda(...)'." (Bloch, 1995, p.30) Até aí, não há nenhuma novidade. O que é interessante observar são as atitudes das mulheres na peça.

> **Amâncio Vaz**
> Isso te quero contar,
> e iremos patorneando,
> e também aguardando
> pelas moças do lugar.
> Compadre, esta mulher
> é muito destemperada,
> e agora, se Deus quiser,
> faço conta de a vender,
> e dá-la-ei por quase nada.
> Qu'eu quando casei com ela
> diziam-me, «Hétega é».
> E eu cuidei pela abofé
> que mais cedo morresse ela,
> e ela anda inda em pé.
> E porque era hétega assim
> foi o que m' a mim danou:

ISBN 978-85-64124-60-8

avonda qu'ela engordou
e fez-me hétego a mim.
Diniz Lourenço — Tens boa mulher de teu: não sei que tu hás, amigo.
Amâncio Vaz — S'ela casara contigo renegaras tu com' eu e disseras o que eu digo.
Diniz Lourenço — Pois, compadre, cant'à minha, é tão mole e desatada, que nunca
dá peneirada que não derrame a farinha.
E não põe cousa a guardar,
que a tope quando a cata;
e por mais que homem se mata,
de birra não quer falar.
Trás d' uma pulga andará
três dias, e oito, e dez,
sem lhe lembrar o que fez,
nem tão pouco o que fará.
Pera que t'hei-de falar?
Quando ontem cheguei do mato
pôs uma enguia a assar,
e crua a deixou levar,
por não dizer sape a um gato.
Quant'a mansa, mansa é ela;
dei-m'ê logo conta disso.
Amâncio Vaz — Juro-t'eu que mais vale isso cinqüenta vezes qu'ela.
A minha te digo eu
que se a visses assanhada,
parece demoniada,
ante São Bartolameu.
Diniz Lourenço —Já sequer terá esp'rito: mas renega da mulher que ó tempo do
mister não é cabra nem cabrito.
(VICENTE, s./d., p. 13 e 14)

No momento em que as mulheres aparecem, a peça torna-se confusa e de certo modo, frívola. Isso confirma, implicitamente, a ideia de que as mulheres são, por natureza, confusas e frívolas. Segundo Bloch (1995), às mulheres fora atribuído o *topos* de “mulher tagarela”, “que é motivado, sem dúvida pelo desejo de silenciá-las, as esposas são retratadas como uma fala perpétua, em relação à qual nenhuma postura inocente é possível.” (Bloch, 1995, p.26)

Vêm Branca Anes a brava, e Marta Dias a mansa, e vem dizendo a brava:
Branca Anes
Pois casei má hora, e nela,
e com tal marido, prima,
comprarei cá uma gamela,
para o ter debaixo dela,
e um grão penedo em cima.
Porque vai-se-me às figueiras,
e come verde e maduro;
e quantas uvas penduro
ajeita nas gorgomileiras:
parece negro monturo.
Vai-se-m'às ameixieiras
antes que sejam maduras,
ele quebra as cerejeiras,

ISBN 978-85-64124-60-8

ele vindima as parreiras,
e não sei que faz das uvas.
Ele não vai à lavrada,
ele todo o dia come,
ele toda a noite dorme,
ele não faz nunca nada,
e sempre me diz que há fome.
Jesus! Jesus! Posso-te dizer
e jurar e tresjurar,
e provar e reprovar,
e andar e revolver,
qu' é melhor pera beber,
que não pera maridar.
O demo que o fez marido,
que assim seco como é
beberá a torre da Sé!
Então arma um arruído
assi debaixo do pé.
Marta Dias — Pois bom homem parece ele.
Diniz Lourenço — Aquela é a minha frouxa.
Marta Dias — Deu-t'ele a fraldinha roxa?
Branca Anes — Melhor lh'esfole eu a pele.
Que homem há i da puxa.
Ó diabo que o eu dou,
que o leve em fatiota,
e o ladrão que m'o gabou;
e o frade que me casou
inda o veja na picota.
E rogo à Virgem da Estrela,
e a santa Gerjalem,
e os choros de Madalena
e à asninha de Belém,
que o veja ir à vela
pera donde nunca vem.
(VICENTE, s./d., p. 15 e16)

Além disso, as mulheres escolhem não terem virtudes, dado que as virtudes não trazem pão. Dizem comparecer à feira apenas para honrarem A Virgem Nossa Senhora. Isso é extremamente significativo. A rejeição da virtude e a preocupação com o pão, que está associado ao saciamento da fome, coloca o caráter das mulheres da peça (e, consequentemente, das mulheres de um geral modo) em questionamento. Ainda segundo Bloch (1995), além de ser considerada como sinônimo de confusão e tagarelice, a imagem feminina está associada a incapacidade de dominar os sentidos, e preocupar-se apenas com o carnal e passageiro, já que, segundo Bloch, o homem, seria mente, alma, um ser extremamente racional *(ratio*), e a mulher *(sensus*) entregue aos sentidos, ao apetite e as faculdades animais da carne. Estando assim, afastada por natureza das virtudes e próxima ao saciamento dos prazeres mundanos. Consoante Fonseca (2017), "Santo Ambrósio, na representação alegórica da Queda, onde a serpente representa um tipo de prazeres do corpo, a mulher, os nossos sentidos e o homem, a nossa mente". (Fonseca, 2017, p.124)

Marta Dias — Dizei, senhores de bem, nesta tenda, que vendeis?
Serafim — Esta tenda tudo tem;
vede vós o que quereis,

ISBN 978-85-64124-60-8

> que tudo se fará bem.
> Consciência quereis comprar,
> de que vistais vossa alma?
> **Marta Dias** — Tendes sombreiros de palma muito bons pera segar, e tapados pera
> a calma?
> **Serafim** — Consciência digo eu, que vos leve ao Paraíso.
> **Branca Anes** — Não sabemos nós qu'é isso: dai-o ó decho por seu, que já não é
> tempo disso.
> **Marta Dias** —Tendes vós aqui burel, do pardo de lã meirinha?
> **Branca Anes** — Eu queria uma pucarinha pequenina pera mel.
> **Serafim** — Esta feira é chamada das virtudes em seus tratos.
> **Marta Dias** — Das virtudes! E há aqui patos?
> **Branca Anes** — Quereis feirar a cevada quatro pares de sapatos?
> **Serafim** — Oh, piedoso Deus eterno!
> Não comprareis pera os céus
> um pouco d'amor de Deus
> que vos livre do Inferno?
> **Branca Anes** — Isso é falar per pincéis.
> **Serafim** — Esta feira não se fez para as cousas que quereis.
> (VICENTE, s./d., p. 17 e 18)

Historicamente, a virtude é atribuída à uma categoria de homens da aristocracia. Na verdade, a atribuição dessa característica parece sempre ter servido para justificar e legitimar o lugar do homem aristocrático nos meios em que vive. Como se a influência e o poder sobre os corpos e as coisas que esse homens recebem seja justificável pelo fato de serem virtuosos. Para Fonseca (2017), Santo Isidoro de Sevilha em sua obra denominada "Etimologias", destaca que para ele, a etimologia da palavra "virtude" teria raiz em *vir,* que significa, homem. Pois o homem, por si, já nasce em virtude pois foi feito do sopro divino do Espírito Santo, já a mulher por ter sida feita da costela e por isso carnal, teria que tentar alcançar a virtude através de seus atos e devoções, inspirada na Ave, o exemplo de mulher virtuosa do cristianismo.

Na peça, as mulheres tem a oportunidade de terem a virtude e a rejeitam. Isso demonstra sua fraqueza de caráter. Indo mais adiante, a valorização do pão associa-se com a ideia de frivolidade, dado que a preocupação dessas mulheres é com coisas mais urgentes, óbvias e de lugar comum, como o saciamento da fome.

Percebemos que o discurso misógino e antifeminista articula-se de maneira efetiva, mais especificamente na arte, o que independe da mulher ser objeto ou sujeito da frase e do discurso.

A peça não faz elogio às mulheres, pelo contrário, podemos constatar uma severa crítica e a objetivação do lugar que essas mulheres devem e podem ocupar nessa sociedade. Mais ainda, é uma justificativa da razão dessas mulheres poderem ocupar apenas determinados lugares e espaços. Afinal, quem não possui virtudes está sujeito a ter sua liberdade cerceada, e as mulheres desprovidas de tal atributo, devem permanecer em silencio e aprenderem em sujeição, como menciona Paulo em sua carta aos Coríntios,

> A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E Adão não foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão. Salvar-se-á,

ISBN 978-85-64124-60-8

> porém, dando à luz filhos, se permanecer com modéstia na fé, no amor e na santificação. (1 Timóteo 2:11-15)

Podemos inferir que este auto natalino, de Gil Vicente, possui traços misóginos e que nos revela informações importantes sobre como o meio social no qual ele estava inseria. A crítica sutil feita pelo autor, é tecida através da junção de estereótipos misóginos.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR & PASCHOALIN. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

ARAÚJO, Márcia Maria de Melo; FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Mulher medieval e trovadorismo galego-português: o feminino e a feminização nas cantigas de amigo**. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2015.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução Centro Bíblico Católico. 84. ed. São Paulo: Ave Maria, 2010.

BLOCH, R. H. **Medieval Misogyny**. Representations, N° 20, Special Issue: Misogyny, Misandry and Misanthropy. (Autumn, 1987), pp. 1-24.

_____. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FONSECA, P. C. L. **Mulher e misoginia na visão dos padres da igreja e do seu legado medieval: estudo e leitura de textos fundamentais**. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2017.

GUIMARÃES, L. **Mulheres fáceis, mulheres difíceis**. In: TIBURI, M. & VALLE, B. (org.). MULHERES, filosofia ou coisas de gênero. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1999.

_____. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.

VICENTE, G. **Auto da feira**. s./d. Fonte:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00112a.pdf> Acesso em: 06/11/2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

MORALISMO E MISOGINIA EM O *AUTO DA ALMA*, DE GIL VICENTE

Maria do Carmo Faustino BORGES (UEM)
Email: mariacfabo@hotmail.com

RESUMO

O enfoque deste estudo é observar a figura feminina na construção da obra literária *Auto da Alma*, de Gil Vicente, 1518. No texto, a mulher é representada na forma alegórica de uma alma, e o discurso ocorre na transposição de um sermão cristão, por meio de personificações: da Alma, do Diabo, da Igreja, do Anjo, dos Santos e de objetos representativos do mundo idealizado pela doutrina da Igreja. Considerado o criador do teatro português, Gil Vicente tem sua obra caracterizada pela religiosidade cristã e pelos sinais humanistas de seu tempo. Neste contexto, o auto apresenta uma figuração do homem que transita no espaço de experimentação entre o Bem e o Mal, conflito que configura história e cultura, e cujos elementos identificam a mulher como objeto de condenação, instigada pelo Diabo ao pecado da vaidade e da ostentação. Fruto de interpretações medievais, o livro do Gênesis, acerca da Criação, traz na figura de Eva o estigma e a herança de pecadora para a mulher. A narrativa do auto aborda o posicionamento e a representação da Alma a caminho da salvação. As referências teóricas de apoio deste estudo concentram-se em Jacques Le Goff, Franco Jr., Georges Duby, entre outros. Consideramos que o texto de Gil Vicente destaca a ideologia predominante do homem que se sobrepõe e julga a mulher, indicando um movimento de marginalização e perfil moralizante ao auto.

***PALAVRAS-CHAVE**: IDADE MÉDIA; MULHER; MISOGINIA; GIL VICENTE.*

INTRODUÇÃO

A literatura, ao refletir o homem inserido em uma cultura específica, em uma determinada contemporaneidade, utiliza elementos próprios e adequados na elaboração das obras. Para elucidar pensamentos cristãos e aqueles relativos à imagem da mulher na Idade Média, alguns escritores valeram-se do uso da alegoria como instrumento de reprodução simbólica do contexto e do ideário daquele período.

O teatro, encenado nas casas de espetáculos pelo mundo, embora tenha como principal desígnio o entretenimento do público, seja pelo choro, quando o comove, seja pelo riso, quando o diverte, também apresenta obras com ação pedagógica, própria deste gênero desde a Antiguidade. O teatro vicentino, de maneira geral, imbuía-se de uma função moralizadora, observada na própria linguagem de seus textos, característica que não diminui seu valor, ao contrário, soma-se aos demais aspectos, particularizando o tempo e o espaço de sua criação. A partir de uma pedagogia catequética, conduzia para uma política voltada aos valores da religião cristã, segundo Lopes e Saraiva (s.d.). A produção de Gil Vicente ocorre em um período de transição do Teocentrismo para o Humanismo, mas ainda influenciado pela Igreja.

Este estudo tem por objetivo observar a figura feminina na construção da obra literária o *Auto da Alma* (1518), de Gil Vicente[329], como gênero literário e como elemento da cultura que desenvolve a temática acerca do mundo religioso e da crença cristã, na elaboração de um

329 Os excertos da obra literária transcritos serão referidos pelas iniciais de seu autor, ou seja, GV, seguidas do ano de publicação e respectivas páginas.

ISBN 978-85-64124-60-8

discurso no qual a alegoria cria e destaca aspectos didático-literários, bem como evidencia o preconceito referente à mulher, tida como portadora de males.

No *Auto da Alma*, o Anjo, a Alma, a Igreja, o Diabo e as demais são personagens constituintes de um *corpus* adequado à análise proposta, de modo a compor o enfoque desta pesquisa que se ocupa em mostrar como a mulher é tratada e abordada pela ideologia que a discrimina, a partir da alegoria da Alma.

Para fundamentar a discussão, realizamos uma pesquisa bibliográfica de teóricos como Le Goff, Reboul, Maleval, Georges Duby, Hansen, entre outros, assim como da obra vicentina.

Gil Vicente (1465(?) – 1536) foi o dramaturgo mais destacado da Idade Média em Portugal. Embora escrevendo para a corte, é considerado o verdadeiro criador do teatro português, com seus autos, farsas e comédias. Em suas peças, tentou fundir o pensamento medieval ao moderno – Humanismo – movimento que começava a demarcar o universo de sua época. Auto é uma das modalidades do texto teatral, de cunho popular na Idade Média. Naquele período, servia para designar tanto as peças cômicas, quanto as de instrução, as morais e as de mistério. Compunha-se de uma multiplicidade quase estática de quadros e cenas, estruturados em versos.

Entre os vários estilos de auto, há o de moralidade, subdividido em bíblico e alegórico, caso do *Auto da Alma,* analisado no presente estudo. Os autos de moralidade são fundamentados em temas religiosos, para edificar e moralizar, com clara intenção didática. Constam como os mais conhecidos: *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório, Auto da Alma, Auto da Visitação*; suas farsas e comédias: *Farsa de Inês Pereira*, *Quem tem Farelos*, *Comédia de Rubena*.

DESENVOLVIMENTO

Desde o período carolíngio, a cultura clerical prevaleceu sobre a cultura laica, mas, com a Reação Folclórica na Idade Média Central, sucedeu uma inversão: a folclorização dos elementos e dos eventos cristãos (FRANCO Jr., 1990), facilitando a prática de manifestações culturais populares: a teatralização nos adros das igrejas. Ocorreu, desta forma, uma harmonização entre as duas culturas em vista da necessidade de uma continuidade social.

Naquela época, as possibilidades de leitura estavam presas à ideologia cristã, o que dificultava uma abertura ao mundo externo. A Igreja manipulava o conteúdo literário produzido. Neste contexto, mediante seu talento, Gil Vicente construiu uma alegoria[330] no *Auto da Alma*, artifício que permitia estabelecer "[...] relações analógicas de prefiguração entre homens e acontecimentos da Bíblia [...]"[331], encontrando, assim, um modo de explicá-las.

Na Idade Média, havia a representação de anjos e de santos na intercessão do sobrenatural divino. Assim, a Arte ficava em vantagem com a Igreja, a qual podia criar e relativizar as ideias cogitadas no plano real e transferi-las para o plano artístico, caracterizando o caráter ficcional às obras literárias.

Por outro lado, era comum, quando se retratava a figura feminina, a presença de uma abordagem misógina, a qual marginalizava a mulher, imputando-lhe culpa pelos males na sociedade, além de representá-la como um ser fraco. Este pensamento advém da leitura feita

330 TODOROV (1975, P. 69) CITA FLETCHER AO DEFINIR ALEGORIA: "FALANDO EM TERMOS SIMPLES, A ALEGORIA DIZ UMA COISA E SIGNIFICA OUTRA DIFERENTE."

331 IN: HANSEN, JOÃO ADOLFO. ALEGORIA, CONSTRUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA METÁFORA. SÃO PAULO: HEDRA – UNICAMP, 2006. (NOTA DE ORELHA)

ISBN 978-85-64124-60-8

pela Igreja do livro bíblico de Gênesis, mais especificamente sobre a criação e a queda da humanidade, a qual é atribuída a Eva, a mulher que conduzira Adão ao pecado, incitando-o a comer do fruto proibido, excluindo ambos do Paraíso. A partir desta perspectiva, a mulher, tendo precedentes em Eva, é considerada como inferior, causadora de problemas e dores, pecadora e mais propensa a cometer erros: "[...] as mulheres [...] são levadas a desviar o curso das coisas, portanto, a opor-se às intenções divinas [...]" (DUBY, 2013, p. 258). Assim, a mulher era responsabilizada por corromper a sociedade, por conta dos seus maus hábitos e tendência para os vícios. Para Macedo (1999, p. 42), os moralistas usaram as mensagens bíblicas para embasar seus pensamentos, tomando Eva como exemplo da "[...] mulher essencialmente má [...]", ao mesmo tempo que a concebiam tão indigna e insignificante, "[...] não acreditavam que Eva, assim como Adão, tivesse sido criada à imagem Deus. Preferiram considerá-la criação de Adão e assim o sendo, uma mera projeção divina [...]" (MACEDO, 1999, p. 42). Neste sentido, o homem seria divino, enquanto a mulher seria apenas humana ou, ainda, menos que isto? No texto literário analisado, faz-se presente este pressuposto na construção da personagem da Alma, representante feminina, a qual é tida como pecadora, teimosa e amante dos maus costumes e dos prazeres terrenos, com dificuldades de trilhar o caminho do Bem, justamente por sua essência ser contrária aos atos nobres. Assim, depreendemos de Bloch (1995):

> Embora por tal perspectiva a humanidade em geral seja condenada, a mulher vem corporificar a corrupção material associada à carne, onde se fundem o teológico e o ginecológico. Se todos os humanos participam desde o começo e por definição do estado do pecado do corpóreo, a mulher é a causa eficiente de tal iniquidade mesmo antes do nascimento. (BLOCH, 1995, p. 36-37).

O *Auto da Alma* narra a experiência de uma Alma que precisa decidir entre dar crédito às investidas do Diabo para encaminhá-la para o lado do Mal, representado pelos prazeres do mundo, como joias, poder e riquezas, aguçando a sua vaidade e, de outro, o Anjo mostrando o caminho do Bem, feito de boas obras, distanciamento das vaidades. Como pecadora, ela inclina para o lado do Diabo, porém o Anjo, insistente, convence-a e ela passa a ouvi-lo. O Anjo leva a Alma até a Santa Madre Igreja, quando quatro grandes teólogos a recebem com um banquete: Santo Agostinho, Santo Ambrósio, São Jerônimo e São Tomás. Nesta recepção, que representa a Paixão de Cristo, a Alma arrepende-se, converte-se e alcança a salvação.

No contexto monoteísta, já da contemporaneidade humanista, o Bem é concebido como fonte absoluta de amor e de bondade, representado por Deus; enquanto o Mal encarna o lado oposto na figura do Diabo. Diferente do mundo politeísta, a vida do homem não é mais prevista pelo destino, mas calcada no livre-arbítrio[332], projeção esta do homem que serve ao desenvolvimento temático do *Auto* em questão.

A concepção medieval do Bem prevalecendo sobre o Mal está representada na peça pelas entidades alegóricas do Anjo Custódio e do Diabo, respectivamente. A Alma é uma personagem feminina que incorpora a vaidade humana, um vício que a leva para o inferno, e entra em conflito a partir dos aconselhamentos do Anjo e das tentações do Diabo. Temos, portanto, nas personificações, o sobrenatural teológico, que transcende o mundo real.

Entendendo o Humanismo como um período de transição entre o Teocentrismo e o Antropocentrismo, reconhecemos, neste *Auto*, os efeitos das mudanças socioculturais do período em questão, além de observar as questões relacionadas à imagem da mulher em um período predominado pelo discurso preconceituoso. Se, no Teocentrismo, a preocupação era a

332 NA IDADE MÉDIA, O HOMEM NÃO É SUBJUGADO PELO DESTINO, MAS CONSTRÓI O SEU PRÓPRIO, USANDO SUA VONTADE, CALCADA NO LIVRE-ARBÍTRIO, DIFERENTE DA IDADE ANTIGA EM QUE O DESTINO NÃO SE DOBRAVA NEM AOS DEUSES.

ISBN 978-85-64124-60-8

existência voltada a Deus e à vida eterna; no Antropocentrismo, o homem e seu universo passam a ser o centro do mundo. Desta maneira, a Alma representa o contexto do ser humano, a figura feminina, enquanto o discurso do Anjo conserva as características do Teocentrismo que norteiam a ideologia masculinista. O *Auto da Alma* tende a racionalizar a ideia de Deus, "[...] de forma a garantir uma ordem da natureza obedecendo a leis constantes, embora transcendentes à razão humana, pois o sentido da vida está na salvação *post-mortem* [...]" (LOPES; SARAIVA, s.d., p. 207, grifos do autor).

Embora o pensamento cristão de "vida eterna" seja predominante no *Auto*, podemos notar pressupostos do Humanismo na Alma, que valoriza os bens materiais, os adornos e os prazeres, assim como cabe a ela decidir seu destino, algo próprio do homem renascentista. O teatro vicentino, influenciado por este contexto, tem neste *Auto* um veículo de propagação de conteúdos bíblicos, transitando entre o Teocentrismo e o Antropocentrismo, além de expor a figura feminina como a pecadora, desprovida de virtudes e fraca. Conforme Maleval (1995, p.189, grifos do autor), "[...] Como se mestre Gil [...] na esteira dos Patriarcas, que determinaram ser a natureza feminina mais fraca, mais fácil de sucumbir à tentação, a alma, como mulher no *Auto da Alma*, que quase se perde pela vaidade".

Em um primeiro momento, o diálogo acontece entre o Anjo e a Alma, quando o dramaturgo utiliza recursos estilísticos da Retórica, a saber, o discurso epidítico[333], que, conforme Reboul (2000, p. 45), "[...] louva ora um homem ou uma categoria de homens [...]": "Alma humana, formada/ de nenhũa cousa, feita/ mui preciosa,/ de corrupção separada,/ e esmaltada / naquela frágoa perfeita,/ gloriosa;/ planta neste vale posta/ pera dar celestes flores/ olorosas/ e pera serdes tresposta / em a alta costa" (GV, 1965, p. 54). Este efeito hiperbólico no texto excede ao natural, dá nobreza e persuade, engradecendo o ser que simboliza o Bem.

O Anjo complementa essa passagem, aconselhando a Alma: "Vossa pátria verdadeira/ é ser herdeira/ da glória que conseguis/ [...] não durmais;/ [...] que a jornada/ muito em breve é fenecida,/ se atentais" (GV, 1965, p. 55). A Alma acolhe a ideia: "Anjo que sois minha guarda/ olhai por minha fraqueza/ terreal/ [...] Ó precioso defensor/ meu favor/ vossa espada lumiosa/ me defenda!" (GV, 1965, p. 55 e 56). Ela confessa sua fraqueza humana e pede ao anjo que a defenda com sua espada.

Para Le Goff (2005, p. 332), "[...] No pensamento medieval, 'cada objeto material era considerado como a figuração de alguma coisa que lhe corresponderia num plano mais elevado, e torna-se, deste modo, seu símbolo' [...]". Neste sentido, a arma de posse do anjo é dotada de "poderes cristãos", portanto, sobrenaturais, com a capacidade de operar feitos maiores.

Segundo Todorov (1975), um meio pelo qual se pode identificar a alegoria é a presença da metáfora contínua, que revela a intenção segura de falar do objeto primeiro do enunciado e de outra coisa além, como no exemplo da Alma que corresponde a uma alegoria, visto que não encerra em si e em seu comportamento apenas o conceito teológico de "alma", mas reflete os embates sofridos pela mulher diante de valores outrora sólidos e que, com o Humanismo, passam a ser questionados. Além disto, sob uma perspectiva misógina, usa a Alma para representar a natureza corrompida da figura feminina, "Isto não me pesa nada,/ mas a fraca natureza/ me embaraça." (GV, 1965, p. 66), por ser próprio do discurso daquela ideologia o entendimento de que, herdeira das características de Eva, pela qual o mal entrou no Paraíso, a mulher carrega consigo a degradação dos bons costumes e das virtudes, isto é, os males, a destruição da sociedade. Segundo Duby (2013, p. 43), no pensamento medieval, está presente a ideia de que "[...] A mulher, todas as mulheres, a serva do grande sacerdote diante de quem são Pedro renegou Jesus, Eva no paraíso levando Adão a desobedecer, são instrumentos do

[333] Segundo Reboul (2000), o discurso epidítico serve de aparato, de ampliação ao depoimento e elogio feito pelo poeta às suas personagens, na busca da admiração dos espectadores.

ISBN 978-85-64124-60-8

diabo [...]", ou seja, na mulher residiria o problema do pecado e da desobediência desde a transgressão de Eva, além de ser portadora dos desígnios do Mal. Mediante esta visão, a escolha da personagem para traduzir a fraqueza, as dúvidas e as dificuldades de trilhar o caminho do Bem é justamente por uma imagem feminina, considerada a representante apropriada para tanto.

As exortações e falas do Anjo revelam essa visão misógina, ao enfatizar as falhas de caráter da Alma, tidas como inerentes à mulher, a qual, inferiorizada e culpada, sem ajuda, não alcançaria o destino correto: " E vendo Deos que o metal/ em que vos pôs a estilar,/ pera merecer/ que era muito fraco e mortal,/ e por tal,/ me manda a vos ajudar e defender." (GV, 1965, p. 57). Por este viés ideológico, evidencia-se que a mulher seria incapaz de, por si mesma, seguir o curso certo e justo, dependendo da figura masculina, o Anjo, para se desviar do Mal e tomar a decisão adequada. Em outro trecho, ele reforça o pensamento negativo sobre a Alma, a qual lhe dá trabalho, queixando-se dela: "Ó Alma despiedosa,/ perfiosa!/ Quem vos devesse fugir,/ mais que guardar" (GV, 1965, p. 65). Em outras palavras, a Alma, a mulher, é tão fraca e sem virtudes, tão difícil de converter, que o Anjo considera desistir.

Em decorrência da tentação, o Anjo aconselha a Alma não se influenciar pelas ambições e pelas vaidades: "Não vos ocupem vaidades,/ riquezas, nem seus debates./ Olhai por vós;/ que pompas, honras, herdades/ e vaidades,/ são embates e combates/ pera vós" (GV, 1965, p. 56). Este discurso é inspirado no conceito de que o mundo é apenas uma passagem para a vida verdadeira e perdurável. O Anjo situa-se em um plano simbólico e sobrenatural assim como a Alma: "[...] não só a realidade mostrava que o mundo celeste era tão real quanto o terrestre, mas que formavam um só mundo, numa inextrincável mistura que prendia os homens na rede de um sobrenatural vívido" (LE GOFF, 2005, p. 158). Isto possibilita o diálogo entre as personagens. A Alma, ao representar o ser humano feminino, é influenciada e atraída pela vaidade e pelos atrativos terrenos.

O Diabo tenta seduzir a Alma: "Quem vos engana/ e vos leva tão cansada/ por estrada/ que somente não sentis/ se sois humana? [...] Vivei à vossa vontade/ e havei prazer./ Gozai, gozai dos bens da terra" (GV, 1965, p. 58). Se a alma é abstrata, como poderia estar cansada, gozar dos bens da terra, constituir-se matéria humana? Isto acontece por causa do construto alegórico da Alma, a qual personifica a fraqueza moral feminina.

O Diabo busca convencer a Alma: "Uns chapins haveis mister/ de Valença: ei-los aqui./ Agora estais vós mulher/ de parecer. Ponde os braços presuntuosos/ isso si!/ Passeai-vos mui pomposa,/ daqui pera ali, e da lá para cá,/ e fantasiai" (GV, 1965, p. 62). O excerto, com predominância da descrição, indica que o poeta prevê a recepção, cujo efeito é comover e fazer com que o leitor se transporte para o universo criado. Além disto, evidencia a misoginia, pelo uso da palavra 'mulher' ligada aos desejos vaidosos e consumistas, tidos como maléficos, confirmando, mais uma vez, a ideologia masculinista daquele período: a Alma erra não simplesmente por ser humana, mas, principalmente, por ser mulher.

Le Goff (1994) afirma que o gosto "bárbaro" é conhecido pelas cores brilhantes, e ainda tem o belo como o rico, pelos objetos e pelos metais preciosos, como o ouro, a prata, as pedras preciosas e outros.[334] É da natureza humana o fascínio pela riqueza e pelas coisas belas, o que, neste caso, poderíamos ler como um traço de herança do Oriente na cultura medieval. Tais elementos eram considerados parte do universo do Mal, pois despertavam a cobiça e a vaidade.

334 NA IDADE MÉDIA, "[...] O ORIENTE É O GRANDE HORIZONTE ONÍRICO E MÁGICO DOS HOMENS DO OCIDENTE MEDIEVAL PORQUE É ELE O VERDADEIRO ESTRANGEIRO E PORQUE – PELO MENOS PARA OS GREGOS E PARA OS ROMANOS – DESEMPENHOU, PODEMOS DIZER DESDE SEMPRE, ESSE PAPEL. TUDO VEM DO ORIENTE: O BOM E O MAU, AS MARAVILHAS E AS HERESIAS; E OS HOMENS DO OCIDENTE GANHAM FINALMENTE UMA EXTREMA CONSCIÊNCIA DISSO [...]" (LE GOFF, 1994, P. 62).

ISBN 978-85-64124-60-8

A personagem do Diabo, como sedutor da Alma, facilita esta interpretação, situando o discurso no plano sobrenatural.

O Diabo insiste e a Alma recai: "Ainda é cedo para a morte/ [...] Viva vosso parecer/ [...] O ouro pera que é/ e as pedras preciosas/ e brocados?/ E as sedas pera quê?/ [...] Vedes aqui um colar/ d'ouro mui esmaltado/ e dez anéis" (GV, 1965, p. 64). Nesta passagem, é o Diabo quem convence a Alma, ressaltando seu lado humano e feminino, motivada pelas joias e roupas, símbolos de vaidade. O ambiente onde as personagens transitam, misturando-se aos objetos, é facilitado pelas alegorias.

Embora Hansen (2006) faça uma distinção entre duas alegorias, a verbal e a factual, em Gil Vicente, elas se interpõem para atingir o efeito final, a saber, a alegorização das figuras bíblicas ou religiosas que passam pela apreciação do público do escritor e pela do leitor de diferentes épocas. Ainda de acordo com o autor (2006, p. 9), de maneira genérica, o leitor pode optar por "analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada" ou "analisar a significação figurada nela", isto é, considerando o sentido pré-existente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos, revelados na alegoria.

É possível constatar no texto de Gil Vicente a teoria postulada por Hansen (2006) de que há duas alegorias simetricamente inversas e que, no entanto, no *Auto*, não se dissociam: "uma construtiva ou retórica" e outra "interpretativa ou hermenêutica". As figuras bíblicas tanto representam o "sentido literal" – significante, quanto o "sentido espiritual" – significado.

A Igreja, Santa Madre Igreja, é a "estalajadeira", refúgio das almas a caminho da eternidade, metaforiza a segurança e a garantia de salvação. O Anjo convence a Alma a procurar a Igreja: "Vedes aqui a pousada/ verdadeira e mui segura/ a quem quer Vida" (GV, 1965, p. 69). A fé, elemento transcendental aqui evidenciado, ultrapassa o real e explica o fenômeno. A Alma, por sua vez, mostra-se arrependida e quer ajuda: "[...] sou ũa alma que pecou/ culpas mortais/[...] Não me prezei de prudente,/ mas contente/ me gozei com os trajos feos/ mundanais]...] Conheço-me por culpada/ e digo diante de vós/ minha culpa/ Senhora quero pousada" (GV, 1965, p. 69, 70,72). Desta maneira, compreendemos que o os textos com pressupostos cristãos encontravam ambiente favorável para expressar a representação do imaginário daquele período nas obras literárias: "A recuperação cristã arrastou o maravilhoso, por um lado, para o milagre e, por outro, para uma representação simbólica e moralizante" (LE GOFF, 1994, p. 54).

Notamos, entretanto, que Alma, a figura feminina, só escolhe o caminho do Bem graças à influência e à condução do Anjo, o que revela a ideologia da época: a mulher seria incapaz sem o homem e dele dependeria, principalmente para se orientar sobre a vida e Deus. Esta visão guarda o conceito misógino, pois além de desmerecer o ser feminino, ainda só lhe imputa algo bom, se este advier de algum representante masculino. Assim, a mulher estaria às sombras do homem, conforme relata Macedo (1999, p. 43, grifos do autor): "[...] a inteligência (*mens*) está relacionada ao homem enquanto sensibilidade (*sensus*) está relacionada à mulher. A inteligência, argumentava, é superior à sensibilidade. Logo, o homem é superior à mulher [...]".

A Alma é acolhida pela Santa Madre Igreja: "Vinde-vos aqui assentar/ mui de vagar,/ que os manjares são guisados/ por Deos Padre" (GV, 1965, p. 72), e oferece um banquete, servido pelos santos, Agostinho, Jerônimo, Ambrósio e Tomás - pilares da Igreja. Como celebração, "os manjares" constituem-se de objetos e insígnias, metáforas que simbolizam a Paixão de Cristo: o sudário (Verônica), os açoites, a coroa de espinhos, os cravos, o Crucifixo: "Pousada com mantimentos;/ mesa posta em clara luz;/ sempre esperando que os dobrados mantimentos/ dos tormentos/ que o Filho de Deus na cruz/ comprou, penando" (GV, 1965, p. 53). Trata-se de uma solenidade sagrada, segundo a doutrina Cristã, em que a paixão e morte de Jesus Cristo possibilitam a salvação para os homens condenados pelo pecado. A mesa corresponde à metáfora "altar"; os manjares, às "insígnias da paixão".

ISBN 978-85-64124-60-8

A partir de Todorov (1975), podemos considerar o "manjar" uma alegoria, por ser uma metáfora contínua, isto é, na forma literal e no contexto cristão, como alimento para a Alma, na busca da salvação.

No excerto anterior, podemos observar a influência da ideologia cristã na arte literária. Na Idade Média, a folclorização dos temas religiosos adaptou, a seu modo, artifícios e estilos literários com o objetivo de abordar tais assuntos. O *Auto da Alma*, portanto, media informações e imagens de um painel sociocultural e religioso em que se inseria o homem do Humanismo, reflexo também do contexto histórico, no qual era comum a ideologia misógina, concebendo a mulher como causadora dos males: "[...] Ela está, em um sentido, tão fortemente emaranhada quanto a própria história da Queda, aprisionada pela lógica de um ideal cultural que, internalizado, coloca-a sempre já num estado de fraqueza, falta, culpa, inadequação, vulnerabilidade [...]" (BLOCH, 1995, p. 113).

Dentre outros excertos, os apresentados neste estudo proporcionam uma leitura do tempo e espaço com os quais o *Auto da Alma*, de Gil Vicente, dialoga. O estudo das alegorias e dos símbolos conduziu-nos a uma leitura da imagem feminina sob a perspectiva de marginalização da mesma, conferindo, no *Auto*, aspectos do pensamento que permeou a mentalidade daquela sociedade e que influenciaram definitivamente nas manifestações teatrais. Segundo Le Goff (2005, p. 266), "Neste mundo dualista que foi a Cristandade medieval, a sociedade é antes de tudo o teatro de uma luta entre a unidade e a diversidade, assim como entre o bem e o mal [...]". Estas considerações permitem-nos observar vestígios de identidade cultural, na recriação da realidade, por meio do trabalho artístico, assim como perceber a sua colaboração para melhor compreendermos a História.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Auto da Alma* é uma das peças pronunciadamente alegóricas de Gil Vicente, ainda voltada ao Teocentrismo e com ensinamento religioso ou moral, em um contexto sociocultural já permeado pelos valores materiais como a cobiça e a fascinação pelo mundo real, característicos do Antropocentrismo.

A alegoria está presente na configuração das personagens e dos objetos, a qual serve à representação da mulher sob a ideologia masculinista do período medieval, marcadamente misógino, que toma o feminino como inferior e dependente do homem. Outra apreensão neste trabalho é a questão das convenções do cristianismo medieval; a presença do teológico na narrativa torna-o previsível: a vitória do Bem sobre o Mal no contexto cristão. Este aspecto confirma o cunho moralizante do auto, especialmente em relação ao comportamento da mulher.

O texto literário e, ao mesmo tempo, religioso de Gil Vicente permite-nos observar que a interpretação dos pensadores da Igreja, personagens da obra, reflete o pensamento vigente daquela sociedade, utilizando a Arte para se impor.

REFERÊNCIAS

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval**. E a invenção do amor romântico ocidental. Claudia Moraes. (Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ISBN 978-85-64124-60-8

DUBY, Georges. **As damas do século XII**. Tradução: Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FRANCO Jr., Hilário. **A Idade Média – Nascimento do Ocidente** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria, construção e interpretação da metáfora**. São Paulo – Campinas: Unicamp, 2006.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval.** 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. Nova História, 13.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval.** Tradução: José Rivair Macedo. São Paulo: EDUSC, 2005.

LOPES, Oscar; SARAIVA, José Antonio. **História da Literatura Portuguesa**. 16ª ed. Porto: Porto, s/d.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 1999.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Rastros de Eva no Imaginário Medieval**. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Perspectiva, série Debates, 1975.

VICENTE, Gil. **Obras de Gil Vicente**. Porto: Lello e Irmão, 1965.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 15 – EDUCAÇÃO LITERÁRIA E FORMAÇÃO DO LEITOR NO ENSINO BÁSICO

ISBN 978-85-64124-60-8

A LITERATURA COMO POSSIBILIDADE PARA A TRANSPOSIÇÃO DOS CONHECIMENTOS INSTITUCIONALIZADOS[335]

Ilma Socorro Gonçalves VIEIRA (Cepae/UFG)
E-mail: ilmasgv@gmail.com

RESUMO

A literatura tem precioso valor para a formação humana, pois, além de cumprir uma função estética, favorece infinitas possibilidades de acesso a saberes da humanidade, de forma abrangente e não condicionada aos limites das diversas áreas do conhecimento. Partindo dessa compreensão, o presente trabalho tem como objetivo apresentar uma experiência desenvolvida em uma instituição de âmbito federal, com alunos do Ensino Fundamental. A experiência teve como base a leitura de obras literárias – uma narrativa produzida pela escritora brasileira Ana Maria Machado, outra que se constitui em uma coletânea de contos do escritor moçambicano Mia Couto. Como a leitura de tais obras resultou em pesquisas, nas quais os alunos assumiram a condição de sujeitos no processo, foram observadas formas relevantes de se acessar saberes relativos a diversas áreas, sem que se comprometesse a fruição estética das obras, com reducionismos dos conteúdos que elas apontam. O trabalho desenvolvido favoreceu refletir sobre o poder da literatura, no que diz respeito à transposição dos conhecimentos institucionalizados, isto é, circunscritos nas áreas das ciências e das metodologias educacionais, e em se tratando da humanização dos sujeitos envolvidos na leitura literária. Além disso, confirmou a relevância da fruição estética do texto literário, em um processo formativo amplo, indispensável em uma perspectiva de educação humanizadora, no qual o acesso a vários saberes da humanidade ocorre de modo transdisciplinar. Os referenciais teóricos utilizados na discussão aqui apresentada são estudos de Antoine Compagnon (2012), Antonio Candido (1989), Fanny Abramovich (1997) e Roland Barthes (2013).

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA, FORMAÇÃO HUMANA, EDUCAÇÃO.*

A abertura que o texto literário apresenta, no que diz respeito à abordagem do mundo, parece não deixar dúvidas quanto às infinitas possibilidades de, por meio dele, acessarmos inúmeros saberes historicamente desenvolvidos. Como linguagem artística, que mesmo sem pretensão, revela e acessa as múltiplas camadas constitutivas da essência humana, a literatura não se limita às fronteiras instituídas sob a forma das diversas áreas do conhecimento. Liberta, inclusive das bases fascistas da língua (BARTHES, 2013), a literatura inventa e reinventa o mundo, relativiza as verdades, subverte as lógicas que regem as noções de tempo, de espaço, de justiça e de tantas outras matrizes do pensamento racionalista, problematiza a realidade e propõe alternativas, muitas vezes, insuspeitadas. É com base nessa compreensão que propomos, neste breve estudo, abordar a relevância do texto literário, não só em se tratando da construção de conhecimentos – reconhecendo seu papel nas instituições educacionais –, mas também como possibilidade de romper fronteiras do saber institucionalizado e de contribuir, significativamente, com o processo de formação dos sujeitos, sejam eles crianças, jovens ou adultos.

335 Experiência divulgada no Congresso Internacional sobre Práticas de Aprendizagem Integradoras e Inovadoras – CIPAII, ocorrido entre os dias 20 e 22 de junho de 2018, em Maceió-Alagoas.

ISBN 978-85-64124-60-8

Roland Barthes (2013), em sua "aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França", ocorrida em janeiro de 1977, expressa sua compreensão de que a língua não apenas nos oferece possibilidades de uso, como também se firma de modo a estabelecer um processo no qual "servidão e poder se confundem inelutavelmente" (p. 16). Para o semiólogo, "a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer" (p. 15). A arte da palavra escrita se apresenta, nesse sentido, como o escape desse fascismo, pelo seu caráter revolucionário, que permite revirar o mundo e seus sentidos, por meio do "deslocamento" sobre a língua. A esse respeito, Barthes afirma:

> [...] a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. (BARTHES, 2013, p. 17).

A compreensão de Barthes quanto à eminência do texto literário, em relação aos textos de outras naturezas, entre eles os que se inscrevem no âmbito das ciências, e quanto ao papel que a leitura literária cumpre na formação do sujeito leitor, se ressalta de modo incisivo na célebre declaração:

> Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto numa, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. (BARTHES, 2013, p. 19).

O pesquisador acrescenta que, "verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse lugar é precioso" (BARTHES, 2013, p. 19). Por um lado, esse lugar "permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados"; por outro lado, o saber que a literatura "mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro", posto que "a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens" (p. 19, grifo do autor).

O saber que a literatura mobiliza, nesse sentido, mais que se fazer irreverente, consegue alcançar dimensões, que o discurso da ciência sequer considera, por este ser focado na realidade, metodologicamente, comprovável, enquanto que, por meio do texto literário, o saber se desdobra de modos tão diversos e plurais, em múltiplas nuances e níveis de profundidade, que nenhum rigor científico é capaz de dimensionar.

Para Barthes, "a literatura trabalha nos interstícios da ciência" (BARTHES, 2013, p. 19), e é justamente nesse interstício que nos parece estabelecer o poder transformador da literatura, com suas infinitas possibilidades de recriação da linguagem e de inauguração constante de novos olhares para o mundo. Com o pesquisador concluímos, assim, que a "ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa" (p. 19).

ISBN 978-85-64124-60-8

Reconhecendo o texto literário como passaporte para o conhecimento, a pesquisadora da Literatura Infantil e Juvenil, Fanny Abramovich (1997), afirma:

> É através de uma história que se pode descobrir outros lugares, outros tempos, outros jeitos de agir e de ser, outras regras, outra ética, outra ótica... É ficar sabendo história, filosofia, direito, política, sociologia, antropologia, etc. sem precisar saber o nome disso tudo e muito menos achar que tem cara de aula. (ABRAMOVICH, 1997, p.17).

A leitura literária, nesse sentido, nos conduz ao legado de conhecimentos acumulados pela humanidade, mas cumprindo, antes de tudo, uma função estética, ao propiciar a exploração de universos imaginários, de outros mundos possíveis, de outras formas de lidar com a realidade, além de outras possibilidades para a existência humana. Assim, o saber acessado se torna capaz também de conduzir a um refinamento progressivo, que podemos reconhecer como "humanização", processo definido por Antonio Candido (1989) como aquele

> [...] que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (CANDIDO, 1989, p. 22).

Apesar dessas evidências, uma questão se coloca de modo a levar estudiosos a refletir sobre o lugar da literatura na contemporaneidade: qual a relevância da literatura para os dias atuais? Antoine Compagnon, um dos principais representantes da crítica literária francesa da atualidade, discute de forma instigante a questão, em seu livro *Literatura para quê?* (2012). Para o estudioso, a literatura deve ser lida e estudada porque oferece um meio "de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos" (p. 60).

A literatura cumpre, nesse sentido, a importante função de aproximar povos e gerações, de promover a valorização de culturas distintas, ainda que entre em jogo o estranhamento do diferente, pois, durante a apreciação de uma obra, tendemos a suspender, momentaneamente, nossas crenças, nossos valores, ao sermos mobilizados pelo universo ficcional apresentado.

Nesse processo, ampliamos nossa subjetividade e nossa capacidade de pensar solidariamente, de realizar a travessia que nos permite alcançar o lugar do outro, pois "o texto literário me fala de mim e dos outros; provoca minha compaixão; quando leio eu me identifico com os outros e sou afetado por seu destino; suas felicidades e seus sofrimentos são momentaneamente os meus" (COMPAGNON, 2012, p. 62). Como resultado, também podemos perceber que, como humanos que somos, temos muito mais semelhanças que diferenças.

Essas considerações iniciais indicam a compreensão norteadora do trabalho, que passamos a apresentar. Trata-se de uma experiência baseada em textos literários, amplamente reconhecidos, e que foi desenvolvida com alunos do Ensino Fundamental de uma instituição pública de âmbito federal. O trabalho se dividiu em dois momentos: um em que a referência foi a narrativa juvenil *Do outro lado tem segredos* (2005), da escritora brasileira Ana Maria Machado, e outro no qual a referência foi a coletânea de contos intitulada *A menina sem palavra*: histórias de Mia Couto (2013), de autoria do escritor moçambicano Mia Couto.

ISBN 978-85-64124-60-8

SEGREDOS, MUITOS SEGREDOS...

A narrativa *Do outro lado tem segredos* apresenta a história do menino Bino, filho de pescadores de uma região litorânea brasileira e que se encontra mobilizado pelo interesse em descobrir os segredos existentes do outro lado do Oceano Atlântico, de onde vieram seus antepassados. Durante e após a leitura da obra, foram realizados com os alunos debates baseados em temáticas suscitadas pela narrativa, que traz à tona o processo de colonização do Brasil e a miscigenação decorrente daquele processo. A narrativa põe em pauta, ainda, uma espécie de movimento de iniciação experimentado pelo protagonista, que se encontra em transição, da infância à adolescência. Os debates permitiram estabelecer relações entre fatos e acontecimentos referentes àquele passado histórico e questões do presente e suscitaram assuntos relativos à faixa etária dos alunos – por volta dos 12 anos. À semelhança do protagonista da obra, os alunos apresentaram algumas inquietudes que se constituíram em objeto de pesquisa, com o objetivo de aprofundar a compreensão de determinados aspectos e de ampliar as reflexões iniciadas a partir da leitura da obra.

Os alunos foram divididos em grupos, conforme os assuntos selecionados para pesquisa (manifestações culturais de origem africana ainda presentes em estados e municípios brasileiros; aspectos geográficos relacionados à concentração de comunidades de origem africana e indígenas, no Brasil; relações entre etnia e trabalho na sociedade brasileira; relações entre etnia e preconceitos/marginalização no Brasil; a mulher negra na sociedade brasileira). Em seguida, foram feitas pesquisas em uma variedade de suportes e gêneros textuais, entre eles, livros de História, jornais, *sites*, artigos, poemas, crônicas, filmes, vídeos, fotos, charges, quadrinhos. As pesquisas ocorreram em sala de aula, na biblioteca e no laboratório de informática da instituição educacional. Cada grupo de alunos teve a liberdade para definir a forma como seria organizada a apresentação dos resultados de sua pesquisa e a maioria optou pelo uso de recursos tecnológicos para a produção e a divulgação de vídeos, áudios, imagens em movimento.

Os alunos demonstraram autonomia no desenvolvimento de suas pesquisas e lidaram com desenvoltura com os recursos tecnológicos utilizados. Os resultados foram muito positivos, porque além de apresentações bastante interessantes e consistentes, a preparação das apresentações funcionou como uma rica oportunidade para a troca de conhecimentos sobre o uso das Tecnologias Digitais da Comunicação e da Informação (TDCI). Em relatórios individuais, produzidos ao término das apresentações, unanimemente, os alunos propuseram a realização de outras atividades como aquelas, alguns com indicativos de uso de recursos tecnológicos e estratégias de produção ainda não experimentados por eles.

Cabe salientar que as atividades propostas tinham como objetivo primordial aprofundar os conhecimentos e a capacidade de reflexão dos alunos acerca dos assuntos suscitados pela leitura da obra literária. Outros saberes, no entanto, se fizeram necessários e foram acessados de modo produtivo, como em relação ao uso de recursos tecnológicos, como meio para a propagação de conhecimentos.

UMA PONTE ENTRE MIM E O OUTRO

A leitura da obra *A menina sem palavra*: histórias de Mia Couto foi realizada de diferentes formas: rodas de leitura em sala de aula, momentos de leitura individual e em pequenos grupos, aproveitando também lugares diversos disponíveis na instituição educacional, como a biblioteca, um dos espaços de convivência e uma das áreas arborizadas. Os alunos foram

ISBN 978-85-64124-60-8

novamente divididos em grupos e cada grupo se encarregou de pesquisar sobre a vida e a obra do autor moçambicano e de analisar um ou dois contos da obra, a partir de algumas bases teóricas, no campo da narratividade (personagens, enredo, tempo, espaço, clímax, desfecho, ponto de vista da narração), acrescentando às análises um comentário crítico a respeito da narrativa estudada.

As apresentações dos trabalhos realizados pelos grupos ocorreram na forma de seminários, que se abriam para a participação de todos os alunos e a professora, no sentido de ampliar o máximo possível, dentro do contexto, as análises e as reflexões acerca dos contos de Mia Couto. Um aspecto que se destacou foi a importante função cumprida pela obra literária, ao possibilitar uma espécie de travessia entre Brasil e Moçambique, correlacionando os impactos da colonização europeia aqui e naquele país, identificando traços históricos, geográficos, econômicos, culturais e linguísticos que asseguram semelhanças e diferenças entre a língua portuguesa em uso por aqui e a em uso por lá.

Destacou-se, principalmente, o reconhecimento de situações de segregação social resultantes daquele processo histórico, que ainda mantém muitos moçambicanos em condições de exploração e de luta por independência. Esse reconhecimento foi fundamental, no sentido de refletir aspectos da realidade brasileira, quanto ao que ela tem em comum com a realidade daquele país africano. Consideramos, desse modo, que a mistura de história, memória e criação poética, no âmbito da leitura literária, contribuiu, significativamente, com a formação humana dos alunos, que, por meio das narrativas de Mia Couto, puderam acessar universos ficcionais pautados, sobretudo, na realidade de personagens representativas dos herdeiros do lado perverso da história de Moçambique.

Candido (1989, p. 22) considera que a "literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante". Entendemos que isso se torna possível na medida em que nos sentimos mobilizados em relação à condição do outro, na medida em que nos tornamos capazes de atravessar a ponte que nos liga aos nossos semelhantes. Tomando como referência para a expansão da nossa humanidade os contos de Mia Couto reunidos em *A menina sem palavra*, é imprescindível ressaltar também a beleza estética da linguagem criada pelo autor que, com notável sensibilidade poética, revela, em suas narrativas, aspectos importantes da vida em seu país.

Por meio das narrativas "O dia em que explodiu Mabata-bata", "A menina de futuro torcido" e "O não desaparecimento de Maria Sombrinha", por exemplo, somos mobilizados em relação às condições nas quais vivem muitas crianças que têm a infância abreviada e, muitas vezes, anulada, devido ao trabalho imposto pelos adultos ou à maternidade precoce, associados a situações de carências decorrentes de orfandade e/ou de miséria. Azarias, personagem de nome sugestivo no primeiro conto, não teve a sorte de ser criado pelos pais e trabalhava como pastor da boiada de seu tio, sem direito a brincar e de ir à escola, que era seu grande desejo. Filomeninha, personagem do segundo conto, assim como Azarias, é forçada a abandonar a vivência da infância para atender a interesses de adulto, no caso, seu pai, um mecânico de uma pequena vila. Maria Sombrinha, personagem do terceiro conto, por meio de uma narrativa permeada por elementos insólitos, ironicamente, configura a falta de visibilidade enfrentada pelas pessoas que vivem em condições de desprestígio social. Conforme se destacou nos debates estabelecidos durante os seminários apresentados pelos alunos, com a leitura desses contos, somos provocados a refletir sobre vários aspectos da vida em sociedade, que são desdobramentos das injustiças resultantes da falta de garantia, a todas as pessoas, dos direitos humanos reconhecidos.

Outros contos do mesmo livro de Mia Couto, que receberam relevância entre os alunos, são: "A filha da solidão" e "O embondeiro que sonhava pássaros". Trata-se de duas narrativas

ISBN 978-85-64124-60-8

que nos permitem aprofundar a consciência quanto às raízes do preconceito responsável pela segregação racial, que perversamente marca a vida dos sujeitados à colonização imposta por nações europeias. O primeiro conto apresenta a história de um cantineiro português, que investe de modo radical para que a filha se mantenha afastada do convívio com os negros da região onde vivem. O segundo conto tematiza o preconceito dos colonos de origem portuguesa, em relação aos negros nativos da região de Moçambique. Nos dois contos, a ironia prevalece, tanto no discurso quanto na tessitura do enredo, evidenciando uma perspectiva crítica, que nos convoca, deliberadamente, a também olhar de maneira crítica as questões apresentadas.

Um dos contos da obra de Mia Couto que se destacou entre os alunos, especialmente por explorar a sensibilidade como um dos principais elementos definidores de nossa humanidade, é o intitulado “O rio das Quatro Luzes”. Nessa narrativa, os extremos da infância e velhice e da vida e morte se tocam com intensa delicadeza, configurados nas personagens de um menino e seu avô. O contexto inicial do conto é de um cortejo fúnebre, que serve de elemento para a apresentação do desejo do menino de morrer, porque considerava que não “valia ser criança”, já que “lhe faltava a infância”. A intervenção necessária à questão surge com a presença do avô que, ao ser procurado pelo neto, penetra com intensa sabedoria o universo de inquietações da criança e lhe ensina o que lhe faltava para perceber sentido na vida: simplesmente “criançar”. Na sensível e profunda relação estabelecida entre a criança e o avô, muitas questões ficaram sugeridas para os alunos, entre elas, provavelmente, um convite para pensarmos, para além dos domínios da razão, sobre os sentidos da existência humana.

A leitura literária, nesse sentido, também pode ter contribuído para o desenvolvimento de princípios de alteridade, na medida em que tenha proporcionado aos alunos pensar na condição do personagem menino em relação à condição de seu avô, ao mesmo tempo em que, na condição deste em relação à condição daquele. E considerando o conjunto da obra de Mia Couto, fica para nós sugerido que a leitura literária pode ter contribuído na perspectiva da alteridade, sobretudo por, sutilmente, colocar lado a lado a história do Brasil e a história de Moçambique, provocando reflexões que levam a aproximações importantes entre dois povos distantes, do ponto de vista geográfico, mas vizinhos nas dores resultantes do processo de colonização europeia, marcado pela dialética perversa entre o colonizador e o colonizado, entre o opressor e o oprimido.

Além dos seminários, os alunos produziram resenhas críticas sobre a obra de Mia Couto. Nas produções, evidenciaram-se um envolvimento produtivo com a leitura dos contos e um amadurecimento intelectual quanto aos desafios propostos pela linguagem poética e em relação à pesquisa e exposição dos resultados, além de um refinamento do olhar para a vida. As aulas se inscreviam nos domínios da disciplina Língua Portuguesa, mas, seguramente, saberes relativos a várias outras áreas foram mobilizados, resultando na transposição dos conhecimentos institucionalizados, que, fechados entre si, revelam uma tentativa de se compartimentar também a vida, fazendo parecer que o pensamento humano se desenvolve em fragmentos estanques. Mais ainda, a institucionalização dos conhecimentos reflete uma compreensão de que é possível isolarmos tudo o que trazemos em nossa constituição sensível, ao lidarmos com as questões mapeadas pelas ciências.

Retomando o estudo de Barthes (2013), ressaltemos a afirmativa de que a “literatura assume muitos saberes” (p. 18) e acrescentemos que ela o faz sem qualquer pretensão que não esteja associada ao seu caráter estético. Os saberes que ela mobiliza, por sua vez, parecem confirmar a ideia de que, quanto mais se investe na verticalização dos conhecimentos, na forma inflexível muitas vezes proposta pelas ciências, menos eles dialogam com a vida, posto que esta é, essencialmente, penetrada, trespassada, transversalizada, em todos os sentidos, por saberes de toda natureza.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1997.

BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França**, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, Antonio. **"Direitos humanos e literatura".** In.: FESTER, A. C. Ribeiro e outros. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COUTO, Mia. **A menina sem palavra**: histórias de Mia Couto. São Paulo: Boa Companhia, 2013.

MACHADO, Ana Maria. **Do outro lado tem segredos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ISBN 978-85-64124-60-8

A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO A PARTIR DA TERTÚLIA LITERÁRIA DIALÓGICA E DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

Keila Matida de MELO (Doutora em Educação. FE/UFG)
E-mail: keilamatida@gmail.com
Léia das Dores Cardoso Ribeiro (Mestranda em Educação. Cepae/UFG)
E-mail: leiakardoso@yahoo.com.br

RESUMO

Este trabalho objetiva apresentar duas atuações educativas de êxito, decorrentes do projeto Comunidade de Aprendizagem, que ocorreram em escolas municipais de Goiânia a partir do Programa Institucional de Iniciação à Docência (Pibid). Escola e universidade participaram de uma proposta conjunta que tinha como anseio aproximar o leitor do livro literário. Isso se deu de dois modos: por partilha de obras da literatura clássica universal, no caso, adaptação, com alunos dos primeiros anos do ensino fundamental e leitura, ou contação de histórias, com alunos da educação infantil. Foi possível conferir na trajetória de quatro anos, 2014-2018, de tal proposta: a melhoria no aprendizado da língua, a ampliação da forma de compreender a realidade, visto pela estruturação e uso de argumentos, o acesso e busca por livros em bibliotecas escolares.

PALAVRAS-CHAVE: *COMUNIDADE DE APRENDIZAGEM. APRENDIZAGEM DIALÓGICA. TERTÚLIA LITERÁRIA DIALÓGICA. BIBLIOTECA TUTORADA.*

PALAVRAS INICIAIS

Este trabalho tem como objetivo apresentar experiências com leitura literária que ocorreram, no período de 2014-2018, em duas escolas públicas em Goiânia, Goiás. Por meio do subprojeto intitulado Comunidade de Aprendizagem: a formação docente em um modelo comunitário de escola, vinculado ao Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (Pibid), do Curso de Pedagogia da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, diversas atividades se realizaram nas escolas, dentre elas a tertúlia literária dialógica e a biblioteca tutorada.

A primeira teve como público alunos da primeira fase do ensino fundamental. A segunda, alunos da educação infantil. Tanto uma quanto outra atividade assentaram-se na formação do leitor literário pela relação leitor-livro, pelo entendimento dos sentidos produzidos a partir do diálogo entre obra-leitor-mundo. A própria teoria que sustentou o Pibid – Comunidade de Aprendizagem/Aprendizagem dialógica – enseja os propósitos da literatura, que é a formação humana. Como coro, então, essa formação emergiu no ambiente escolar, assegurando e reafirmando a importância e a necessidade da arte por sua dimensão estética.

Desse modo, este texto apresenta-se dividido em duas partes: na primeira expõe sobre atuações educativas de êxito e aprendizagem dialógica; na segunda, apresenta tertúlia literária dialógica e biblioteca tutorada, atuação de êxito que abarcou a contação de história para turmas da educação infantil. Antes disso, descreve, de maneira não pormenorizada, a teoria, ou a fundamentação teoria, que sustenta as chamadas atuações educativas de êxito. Em tal

ISBN 978-85-64124-60-8

exposição, relato de alunos, falas de professores mostram o sentido dessas atuações na dinâmica da sala de aula, na relação leitor e livro.

ATUAÇÕES EDUCATIVAS DE ÊXITO E PRINCÍPIOS DA APRENDIZAGEM DIALÓGICA

As chamadas atuações educativas de êxito são oriundas do Projeto Comunidade de aprendizagem, desenvolvido pelo Centro Especial de Investigação em Teorias e Práticas Superadoras de Desigualdades (Crea) na Universidade de Barcelona na Espanha. A proposta do projeto vem ganhando corpo em muitos países, inclusive no Brasil. Diferentes estados brasileiros desenvolvem Comunidade de Aprendizagem nas escolas, como São Paulo e Rio de Janeiro. Em Goiás, desde 2014 atuações educativas de êxito têm ocorrido em algumas escolas do munícipio de Goiânia, em parceria com a Faculdade de Educação (FE) da UFG. Mesmo pesquisas de mestrado e doutorado desenvolvidas, por exemplo, no Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação (Cepae) e na FE, têm as tido como objeto, revelando, desse modo, a busca por melhor entendimento da implicação do projeto na escola, no aprendizado dos alunos.

São sete as atuações educativas de êxito: grupo interativo, biblioteca tutorada, tertúlia dialógica, formação de familiares, participação educativa da comunidade, modelo dialógico de prevenção e solução de conflitos e formação pedagógica dialógica. Dessas atuações, cinco delas se concretizaram em duas escolas municipais de Goiânia, chamadas escolas-parceiras. No período de 2014 a fevereiro de 2018[336], grupo interativo, biblioteca tutorada, formação de familiares, participação educativa da comunidade e tertúlia literária aconteceram nos espaços formativos citados. Após esse período, continuam ali mantidos grupo interativo e tertúlia literária dialógica[337].

O grupo interativo é uma atuação que exige a reorganização da sala de aula em pequenos grupos de alunos heterogêneos em relação ao saber, à cultura, às dificuldades de aprendizagem. Cada grupo é acompanhado por um mediador, que, no caso, são voluntários ou bolsistas da universidade. O propósito da atuação é realizar atividades de revisão de conteúdo, em grupo, em tempo determinado. O mediador é responsável por orientar alunos para que produzam as atividades conjuntamente. Os alunos são, portanto, corresponsáveis pelo aprendizado do outro, retirando, então, a responsabilidade pelo saber somente atribuída ao professor. No período de uma hora, podem ser realizadas cinco atividades num prazo de 10 minutos cada uma. Em resposta à análise dessa atuação, Mello, Braga e Gabassa (2012, p. 129) afirmam que:

> Por meio dos grupos interativos, potencializa-se a aprendizagem de estudantes, principalmente pelo fato de eles terem obtido ajuda de outras pessoas nos seus processos de aprendizagem. Além de poderem lidar melhor com suas dificuldades [...]. Aos serem ajudados, estudantes também começam a ajudar outros colegas, o que é um meio a mais para aprender, pois ao mesmo tempo em que ensinam também revisam conhecimentos.

336 A DELIMITAÇÃO TEMPORAL SE DEVE AO TEMPO DE REALIZAÇÃO DO PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSA DE INICIAÇÃO À DOCÊNCIA (PIBID) VINCULADO AO CURSO DE PEDAGOGIA DA FE/UFG.

337 AS ESCOLAS CONTINUARAM, APÓS O TÉRMINO DO PIBID, A DESENVOLVER ATUAÇÕES QUE NÃO EXIGIAM A PRESENÇA DE BOLSISTAS, NO CASO, ALUNOS DA UNIVERSIDADE. UMA DESSAS ESCOLAS, MANTEVE A PRESENÇA DE VOLUNTÁRIOS - PESSOAS DA COMUNIDADE ESCOLAR - NAS ATUAÇÕES.

ISBN 978-85-64124-60-8

As autoras asseguram que essa atuação reforça e acelera a aprendizagem. A biblioteca tutorada é "uma atividade que prevê maior abertura do espaço da Biblioteca Escolar (ou de outro, caso não exista biblioteca estruturada na escola), no qual se potencializam as interações e aprendizagens entre todas as pessoas que dela participam" (MELLO, BRAGA, GABASSA, 2012, p. 119). Diferentes atividades podem ali ocorrer. Nas escolas-parceiras, as atividades na biblioteca tutorada eram: contação de histórias para alunos da educação infantil, reforço escolar, no caso, alfabetização com alunos considerados não alfabetizados, cursos variados (informática, trabalhos manuais, discussão e produção de texto) com alunos da Educação de Adolescentes, Jovens e Adultos (Eaja).

Como Comunidade de Aprendizagem é um projeto que visa inserção e parceria da comunidade na escola, algumas atuações estão ligadas a isso. A formação de familiares, por exemplo, busca responder aos anseios da comunidade em relação ao espaço formativo da escola. Em uma das etapas de concretização do projeto de Comunidade, há a parte de sonhos em que pessoas (da escola e fora dela) pensam e projetam o que querem e esperam da escola, tendo em vista, inclusive, o mercado de trabalho. Curso de informática foi uma das demandas concretizada.

A participação educativa da comunidade acontece a partir de duas frentes: participação de pessoas da comunidade nas atuações educativas de êxito e organização e participação em comissões mistas de trabalho. O trecho abaixo explicita melhor uma das frentes:

> **Numa Comunidade de Aprendizagem, a g**
> A comissão gestora é integrada pela equipe gestora e representantes de cada uma das comissões mistas de trabalho. Estas comissões (formadas por professores, familiares, voluntários e alunos) são encarregadas de levar a cabo as transformações decididas pela escola em sua fase de sonho. Aprovadas pelo conselho escolar, as comissões têm autonomia para planejar, realizar e supervisionar todas aquelas prioridades decididas de maneira consensual e em assembleia. Assim, há comissões mistas de biblioteca, formação, voluntariado, convivência, infraestrutura, etc.[338]

A criação dessas comissões (gestora e mista) é parte do funcionamento de Comunidade de Aprendizagem, que inclusive busca, de modo coletivo, resolver e prevenir problemas. Modelo dialógico de prevenção e solução de conflitos é uma atuação que, como o próprio nome sugere, busca lidar consensualmente, por meio de argumentos, com problemas presentes e futuros na escola. Por meio de assembleia, regras, por exemplo, são criadas para o favorecimento e fortalecimento de um convívio solidário.

Já a formação pedagógica dialógica visa estudo e entendimento teórico da teoria que sustenta Comunidade de Aprendizagem. Nesse caso, ela pode ocorrer por meio de tertúlia dialógica. Dois momentos formativos ainda acontecem na FE/UFG, mesmo após o término do Pibid, ocorrido em fevereiro desde ano, tendo a preocupação de discussão e aprendizagem das bases teóricas que validam o trabalho: Seminário Aberto de Comunidade de Aprendizagem e Seminário Avançado de Comunidade de Aprendizagem. Ambas propostas são coordenadas pela Profa. Dra. Vanessa Gabassa.

Por fim, a tertúlia dialógica se concretiza por dinâmica específica. Em círculo, por meio de inscrição, diálogo e composição de memória, participantes semanalmente discutem, por exemplo, obras clássicas da literatura universal. Todavia, as tertúlias dialógicas podem se

338 INFORMAÇÃO DISPONÍVEL EM: HTTPS://WWW.COMUNIDADEDEAPRENDIZAGEM.COM/PARTICIPACAO-EDUCATIVA-DA-COMUNIDADE. ACESSO: 9 JUL. 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

caracterizar como "tertúlias musicais, tertúlias de artes plásticas e viodeotertúlias" (MELLO, BRAGA, GABASSA, 2012, p. 131). O importante é promover a aproximação do público participante com a cultura clássica universal. Essa aproximação exige o diálogo igualitário em que não há detenção de saber e sim partilha de saberes partindo do entendimento de que todos sabem e podem contribuir para, juntos, partilharem entendimentos de mundo suscitados pelas obras elegidas.

Todas as atuações mencionadas são sustentadas por princípios da aprendizagem dialógica, que são:

1) Diálogo igualitário: todos têm a oportunidade de falar e ser ouvido. O que importa é o argumento e não a posição de hierarquia de quem se põe a falar. Assim alunos, voluntários sentem-se respeitados, uma vez que a atividade de escuta se faz presente;

2) Inteligência cultural: ler e relacionar o lido com o vivido. É uma forma de valorização de experiências adquiridas e incentivo a busca de novas leituras;

3) Igualdade de diferenças: proporciona a todos a percepção de que é nas diferenças que a igualdade se apresenta. Todos são diferentes e devem respeitar e ser respeitados por isso;

4) Solidariedade: é a atitude de ajuda e compreensão do outro, que pode ser percebido no movimento de escuta, no auxílio a quem está aprendendo a ler. O sentimento de ser útil favorece o ato solidário entre os participantes;

5) Dimensão instrumental: viver na sociedade da informação exige domínio no ato de ler, interpretar, escrever, fazer cálculos. Esses são conhecimentos instrumentais para exercer a cidadania.

6) Criação de sentido: exige entender o sentido da vivência escolar;

7) Transformação: pressupõe compreender que o sujeito pode ser agente transformador de aprendizagem por meio da interação e do diálogo339.

TERTÚLIA LITERÁRIA DIALÓGICA E BIBLIOTECA TUTORADA: O ESTABELECIMENTO DE RELAÇÃO LEITOR E LIVRO

As atuações educativas de êxito possuem como sustentáculo os princípios da aprendizagem dialógica. Eles são, portanto, essenciais para que elas ocorram. No caso da tertúlia, por exemplo, os princípios permitem fazer com que, no comentário de uma obra, uma criança ouça a outra, aguarde a vez de participar, espere o tempo de leitura de trechos por alunos que ainda têm dificuldade na leitura, ajudando-os, inclusive. A fala de um aluno mostra que: "Quando a gente ia começar a tertúlia, a gente começava lendo os princípios e a gente sentia segurança" (E. B., Turma D2). Já outro diz que: "Eu aprendi que na tertúlia a gente tem que respeitar se alguém estiver falando. A gente não pode atrapalhar. Eu aprendi também que não tem diferença de raça. Que a gente pode tipo, eu sou morena, a gente pode amar alguém de outra origem" (E. L. de S. turma E2). Os princípios permitem ainda respeitar o sentido de leitura apresentado por um colega, fazendo com que a socialização do ato de ler ocorra a partir do diálogo, de um pensar e participar juntos.

A tertúlia literária dialógica tem como objetivo a leitura de obras literárias clássicas como defesa de acesso a um patrimônio cultural reconhecido e validado como importante e necessário para a formação do leitor. A primeira experiência com tertúlia literária ocorreu em

339 SOBRE APRENDIZAGEM DIALÓGICA, VER AUBERT ET ALI (2008) E BRAGA, GABASSA E MELLO (2010).

ISBN 978-85-64124-60-8

1978, ou seja, a tertúlia "foi criada por um grupo de adultos estudantes e seu educador da Escola de Educação de Pessoas Adultas de La Vernerda de San Martí em Barcelona, Espanha" (MELLO, BRAGA, GABASSA, 2012, p. 131). Essa experiência é retratada de modo bastante rico por Flecha (1997). A partir da experiência de participantes da tertúlia, como Manual, Lola, Chelo, Rocío e outros, o leitor vai compreendendo a forma de funcionamento dessa atuação enquanto intervenção no mundo.

A tertúlia como experiência compartilhada de leitura segue uma dinâmica específica. Ela acontece uma vez por semana, em dia e hora determinados, por um prazo de uma hora. O ideal seria que os participantes elegessem a obra a ser discutida, mas nas escolas a escolha era feita pelo professor, seguindo certo rodízio. Uma vez elegida a obra, define-se a leitura por semana: se será por capítulo, por páginas etc. O participante faz a leitura e no momento da tertúlia relê o trecho que gostou, comentando-o. Todavia, obedece-se a uma ordem de inscrição que pode ser alterada pelo critério de participação: aluno que não participou, se se inscrever terá prioridade sobre os demais. No Brasil, essa experiência tem sido acompanhada pela escrita da memória: registro das falas apresentadas no momento da tertúlia. Nesse caso, o interesse é pelo que foi discutido, evidenciado enquanto, não necessitando haver destaque de nome de participantes.

Nessa atuação, o moderador pode ser o professor, mas, com o tempo, o próprio aluno cumpre essa tarefa. Na escrita da memória, dois ou três alunos podem se encarregar de fazê-la, já que ela exige atenção e até rapidez para escrever o que está sendo narrado oralmente, outro faz a inscrição. Muitas turmas já participaram da tertúlia, inclusive acompanham-na por outros anos. Neste ano, por exemplo, aproximadamente 150 crianças distribuídas em turmas diferentes participam da tertúlia. Uma delas explica a atuação:

> A tertúlia é quando você tem que falar sobre o livro e o que você gostou dele. É importante porque mais pessoas podem ficar sabendo e eu também. E eu gosto dos princípios porque as pessoas num fica brigando e deixa os outros fala, que é o diálogo igualitário. (G, turma C1)

A fala do aluno revela a importância da partilha de leitura como forma de alcançar outros leitores. Revela ainda a necessidade dessa atividade ser baseada em princípios da aprendizagem dialógica porque assim um aluno respeita o outro. Ele, inclusive, descreve que esse respeito está em diálogo igualitário. A partir da leitura da obra de *Peter Pan*, outros participantes relatam:

> Eu gosto muito da tertúlia porque todo mundo ajuda você e ainda você ajuda eles. Eu tô lendo o livro *Peter Pan* e aprendi muitas coisas [...]. Eu aprendi várias palavras novas, originovas, damão, dá que é de dado, mão, que é mão. Eu li no livro *Peter Pan* e inventei. (M. S. L., turma C1).

> O livro que eu mais gostei de ler foi *Peter Pan*, porque ele estava voando pra Terra do Nunca. Eu gostava porque eu pensava assim: será que a gente pode voar? Aí eu queria voar. Eu aprendi que a gente pode lutar pelas suas coisas e não deve mentir, porque o pirata ficava mentido... na tertúlia eu aprendi a ler e fazer as tarefas direito. Eu queria muito lê, mais eu num dava conta de lê e é por isso que eu queria lê. (K. M., turma D2)

A criatividade em relação ao uso da língua é apresentada na fala do primeiro participante. Criar palavras novas foi algo observado pelo aluno no livro que leu. Isso o fez criar

ISBN 978-85-64124-60-8

também. A obra literária incita o desejo, inclusive de voar. Pela discussão de obra literária o aluno aprende que não deve mentir, ou seja, não se identifica com o pirata, por isso não aprova sua postura. Aprende ainda que é possível lutar por ideais, lutar para ser leitor e assim poder participar da tertúlia. A experiência dessa atuação em sala mostra que os alunos não alfabetizados querem ler em voz alta o trecho que gostaram. Para isso, pedem ajuda aos colegas, ao professor, ao voluntário. Muitas vezes, eles decoram o trecho para dizê-lo oralmente. Isso significa que o aluno quer participar dessa realidade mediada pelas letras. Outros ainda dizem que:

> Eu gosto da Wendy porque ela é muito carinhosa com seus irmãos, ela cuida, ela pensa nos outros antes de fazer as coisas e eu lembro da minha irmã. (I., turma C1).
>
> O primeiro livro que eu li foi *Peter Pan*. Eu gostei porque ele chamou a Wendy e os irmãos dela pra ir pra Terra do Nunca. E eles também passavam por muitas aventuras e eu gostei, foi quando eu estudava na C1. (E. B., turma D2)

A identificação da personagem com algo vivido pelo leitor o aproxima do mundo ficcional. Isso significa dizer que o aluno reconhece na obra marcas que o define como sujeito social histórico. Por isso Wendy lembra a irmã da participante. A fala do outro aluno mostra um caminhar, em que o leitor se lembra de obras no percurso que faz por turmas. Outras falas revelam:

> A tertúlia pra mim é diversão, aprendizado, várias coisas. A gente tá lendo o livro *Pinóquio*. Eu assisti o filme do Pinóquio e lá mostra algumas coisas, tipo um resuminho. Ele tava resumindo o que o livro tem. Aí quando a gente foi ler o livro, a gente entendeu mais. Não tava resumido o livro, tava tudo completo. Então eu achei mais interessante o livro porque o livro não resume e dá o conto certo. (K. K. R. B. turma E2)
>
> Esse ano eu to lendo *O mágico de Oz*. *O mágico de Oz*, a Dorothy, aconteceu um tornado e levou a casa dela e ela foi parar lá na Cidade das Esmeraldas. Ai ela encontrou o Espantalho, o Homem de Lata e o Leão. Ai ela passa por muitas aventuras também, ai no final do livro a Dorothy chega na casa dela. (E. B., turma D2).

Os alunos relatam as histórias, revelam entusiasmo por elas, conseguem diferenciar a história narrada em livro da versão cinematográfica. Para os professores, a tertúlia é significativa também, pois, como disse uma delas: "Minha turma participou da tertúlia. Foi um trabalho muito rico. Ajudou muito os alunos a pensar, a dialogar, debater, saber, ter o gosto pela leitura. Achei fantástico!". Já outra: "Nós lemos *Dom Quixote* e depois no final fizemos um fechamento com uma apresentação teatral. Então eu tenho certeza que essas crianças nunca vão esquecer essa história, sem contar que é um clássico da literatura"[340].

A literatura não foi apenas discutida pela tertúlia literária dialógica. Na biblioteca tutorada, semanalmente, alunos da educação infantil tiveram acesso a obras dessa natureza. Esse material era escolhido em encontros na FE/UFG partindo do entendimento da obra a partir

340 AS FALAS DOS PROFESSORES FORAM RECOLHIDAS EM NOVEMBRO DE 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

de seu valor estético. Desse modo, a pretensão era apresentar aos alunos obras que pudessem despertar o papel humanizador desse tipo de produção. Segundo Valdez (2018):

> Humanizar, sensibilizar, não tem idade, e é papel do adulto proporcionar e oferecer às crianças instrumentos que as façam pensar, com suas compreensões próprias, um mundo mais afinado e sem disparidades de direitos universais. Uma sociedade onde a extensão dos direitos não se limita para os que, historicamente, defendem direitos de poucos tendo como critério a classe social, etnia, idade, gênero e modelos indicadores legitimadores de que alguns são mais iguais que os outros, então os menos iguais merecem ações pontuais caritativas.

A literatura, defende a escritora, é direito básico e fator indispensável de humanização. Houve ainda a preocupação de seguir critérios que definem a obra para a criança, como defende Turchi (2002), numa junção entre texto, ilustração e projeto gráfico. Uma das histórias contadas aos alunos foi *Pelegrino e Petrônio*, de Ziraldo, pés irmãos, pés diferentes. Um sonhava ser bailarino; outro, jogador de futebol. Na eleição de qual pé a criança mais se identificava o choque foi quando uma menina disse ter gostado mais do pé que jogava futebol. A fala dessa aluna foi contestada pelos meninos que disseram: "Ela não pode gostar de futebol porque é de homem"[341].

A discussão de gênero decorrente dessa leitura revela a importância da leitura literária na escola, a necessidade dela para desconstruir valores que promovem o dualismo, a diferenciação, o enquadramento. Nem menina pode gostar de futebol, nem menino dançar balé. A visão preconceituosa que dita modos de ser e de se portar na realidade precisa ser refletida na escola, com certeza é. A formação da sensibilidade acarretada pela literatura contribui tanto para "ética prática como para a ética especulativa" (COMPAGNON, p. 59). Para Compagnon (2012, p. 64):

> A literatura nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida – a nossa e a dos outros – ela arruína a consciência limpa e a má-fé. [...] Seu poder emancipador continua intacto, o que nos conduzirá por vezes a querer derrubar os ídolos e a mudar o mundo, mas quase sempre nos tornará simplesmente mais sensíveis e mais sábios, numa palavra, melhores.

Outra experiência de contação foi com o livro As mentiras de Paulinho, de Fernanda Lopes Almeida. A obra discute a forma como o protagonista compreende a realidade pelo imaginário e como isso afeta o modo de o adulto compreender o mundo. A questão do sentido na relação adulto-criança é apresentada. A leitura dessa obra acarretou surpresa, até indignação pelas crianças, que contestavam Paulinho. Uma das crianças disse: "Professor ele mente muito, ninguém come números!", já outra afirmou: "Eu quero comer muitos números, mas eu não quero vomitar não". A história provocou encantamento nos alunos que queriam ver ilustrações e tocar, sentir as obras. A leitura e/ou contação de histórias fez com o que o movimento de empréstimo de livros aumentasse pelo acesso às bibliotecas escolares. Isso é significativo porque uma leitura instiga outras. A fala de uma professora expressa a prática desenvolvida na biblioteca tutorada:

341 As falas referentes ao sentido das duas obras trabalhadas (de Ziraldo e Fernanda Lopes Almeida) foram retiradas de relatórios de bolsistas, feitos em 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] O que eu acho muito interessante é que enquanto um está contando o outro vai corrigindo:- mas a sequência não foi assim não tia! Primeiro foi isso! Depois foi isso. Então é muito bom, tem criança que na sala não abre a boca, mas quando eles chegam lá eles me recontam a história. Então eu penso como é interessante, passa o tempo todo caladinho, mas eles querem este momento para contar o que aconteceu aqui, como que foi. Então é muito bom mesmo, um trabalho legal e que tem que dar continuidade. (P6, 2016)[342].

O Pibid não permaneceu como proposta possível nas escolas-parceiras, mas memórias desses momentos, registradas em relatórios, entrevistas e outros instrumentos apresentam a riqueza gerada pela literatura. Com ela, o aluno não apenas amplia o repertório de conhecimento sobre obras, mas também estabelece com elas outros sentidos, inscrevendo-se e fazendo-se sujeito na história. Como afirma Machado (p. 137), a literatura "[...] nos insere numa família de leitores, com quem podemos trocar ideias e experiências e nos projetar para o futuro". Esse continuum existencial é registro de humanidade. Desse modo, Valdez (2018) tem toda razão ao defender o acesso ao livro como direito, já que:

> [...] os livros, em seus silêncios, podem contar tanta coisa. Ou podem ocultar e não contar. Podem trazer e levar emoções, acalmar angústias. Podem ser agradáveis, podem ser agressivos, medonhos. Podem ser muitos, poucos, grandes, pequenos, largos, justos, sisudos, divertidos, sem graças, graciosos. [...] mas estes sentimentos, assim como outros, serão construídos quando nós, adultos, garantirmos o direito ao acesso ao livro para as crianças. Elas, nas suas subjetividades, encontrarão seus mundos, seus objetos, personagens etc. com os livros em mãos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As atuações educativas de êxito nas escolas-parceiras, sobretudo as discutidas aqui neste trabalho, destacam e reforçam a importância da leitura literária. Não que outras leituras não sejam importantes para a formação do leitor crítico, outras são também. Mas a literatura permite um encontro com o outro e esse encontro é entrecruzado por aspectos sociais e históricos decorrentes inclusive de tempos diferentes. Nessa revisitação, o leitor amplia o modo de se compreender, compreender o outro e o mundo. Isso não significa aderir ou coadunar com o que a obra representa, mesmo o distanciamento e a refuta aferem o poder catárdico da literatura.

Nesse sentido, práticas de aproximação do leitor com o livro são válidas, significativas, desde que se compreenda a literatura como arte. O valor estético desse tipo de produção impede que sentidos engessem modos de ver e perceber o mundo, impede que a verdade, o moralismo seja ditado. A literatura não se enquadra a preceitos que reforçam o dito, o instituído, ao contrário disso, ela permite ser como "exercício jamais fechado da leitura [...] o lugar por excelência de aprendizado de si e do outro, descoberta não de uma personalidade fixa, mas de uma identidade em devenir" (COMPAGNON, 2012, p. 72).

342 FALA DECORRENTE DE ENTREVISTA COM PROFESSORES PARTICIPANTES DAS ATUAÇÕES.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ALBERT et al. **Aprendizaje dialógico en la sociedade de la información.** Barcelona: Hipatia Editorial, 2008.

BRAGA, Fabiana Marini; GABASSA, Vanessa; MELLO, Roseli Rodrigues. **Aprendizagem dialógica: ações e reflexões de uma prática educativa de êxito para todos (as).** São Carlos: Edufscar, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

FLECHA, Ramon. **Compartiendo palavras: el aprendizaje de las personas adultas a través del diálogo.** Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1997.

MACHADO, Ana Maria. **Texturas: sobre leitura e escritos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELLO, R.; BRAGA, F. M.; GABASSA, V. **Comunidades de aprendizagem: outra escola é possível.** São Carlos: EdUFSCar, 2012.

TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tietzmann (orgs.). **Literatura infanto-juvenil: leitura e crítica**. Goiânia: Editora UFG, 2002.

VALDEZ, Diane. **Direito aos bens culturais na infância: o livro literário como instrumento intelectual e afetivo**. Revista Inter-Ação, Goiânia, v. 43, n. 1, 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

LEITURA LITERÁRIA NA ESCOLA: O CONTO COMO PROVOCAÇÃO

Elaine Lopes de Oliveira TAVARES (CEPAE-UFG)[343]
E-mail: elaine7@hotmail.com

RESUMO

O presente artigo propõe refletir sobre a leitura literária na escola, utilizando o gênero conto como provocador na formação de leitores no Ensino Fundamental II. As orientações pedagógicas oficiais brasileiras abordam a leitura como forma de interação do sujeito com o mundo que o circunda. Todavia, pesquisas mostram uma realidade aquém do desejado, sobretudo quando se trata da formação de leitores. De acordo com os PCN, o trabalho literário deve estar incorporado às práticas cotidianas da sala de aula por se tratar de uma forma específica de conhecimento (BRASIL, 1998). Essa variável de constituição da experiência humana possui propriedades compositivas que devem ser mostradas, discutidas e consideradas quando se trata de ler as diferentes manifestações colocadas sob a rubrica geral do texto literário. A escolha do conto como realçador de experiências significativas na escola deu-se, em especial, pelas singularidades que o gênero concentra. Cortázar (2006, p. 153) sobreleva que "[...] um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta." O corpus foi composto de quatro contos extraídos da obra Aquela água toda, de João Anzanello Carrascoza. Para efetivação da pesquisa de cunho qualitativo, foram desenvolvidas Sequências Didáticas, com alunos de 11 a 13 anos, em uma escola da rede privada de Goiânia-Go, as quais estão expostas em site. O referencial teórico se constituiu principalmente de Candido (2004), Compagnon (2009), Cortázar (1974), Gotlib (1999) e Todorov (2009).

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA. CONTO. FORMAÇÃO DE LEITORES. EDUCAÇÃO BÁSICA.*

ABSTRACT

This article this article aims to present a reflection on Literary Reading at school through tales reading genre as a challenging tool in readers' formation at Basic Education School. Although Brazilian schools adopt reading as a way of interaction between the reader and his/her surrounding world its interest is far beyond that. According to the NCP, the literary work must be incorporated to daily practice in classes because it is considered an specific form of knowledge (Brasil, 1998).This part of constitution of human experience has some inner features which has to be taken into consideration because it deals with reading the different manifestations portrayed by the reading of literary texts in general. The choice of this genre (tale) as a relevant experience highlighter in schools occurred, mainly, due to singularities it concentrates. Cortázar (2006, p. 153) reinforces that "[…] a tale is meaningful when it breaks its own limits with an explosion of spiritual energy which lights up something abruptly that goes far beyond its meaningless and sometimes miserable story told." The corpus-based was made up of stories extracted from Aquela água toda, written by João Anzanello Carrascoza (a Brazilian author from São Paulo). The qualitative research of the participant type involves the realization of a reading project with pre-teenagers, aged 11-13 in a private school in a noble region in Goiania, Goias, Brazil. The theoretical source presented is based on Candido (2004); Compagnon (2009); Cortázar (1974);Gottlib (1999) e Todorov (2009).

343 MESTRE EM ENSINO NA EDUCAÇÃO BÁSICA

ISBN 978-85-64124-60-8

Keyword: Literature, tale, reader formation, basic education.

CONSTRUÇÃO DOS PRIMEIROS PASSOS

Este artigo é o recorte de uma pesquisa de mestrado, realizada no Programa de Pós-graduação em Ensino em Educação Básica da Universidade Federal de Goiás (CEPAE- UFG), finalizada no ano de 2017.

A formação de leitores, em especial, os literários, fez e faz parte dos projetos delineados pela escola durante décadas, e, por esse motivo, o professor de Língua Portuguesa sempre acentuou seus esforços, até como obrigatoriedade, na prática de leitura em seu currículo. Em meio a tantas mudanças do mundo moderno e com a frenética era digital, isso se tornou um desafio diário. A cada instante, é possível perceber que cada vez mais jovens apresentam um distanciamento da leitura e isso se acentua, ainda mais, quando se consideram os gêneros literários em sala de aula, principalmente porque os modelos dos livros didáticos oferecem uma linha de trabalho muito óbvia, gerando, assim, uma fórmula de exploração. Desse modo, ao oferecerem, em sua maioria, uma compreensão textual com base em esquemas de interpretação preestabelecidos, os livros didáticos restringem a recepção do aluno-leitor, uma vez que não lhe é dada a oportunidade de manifestar-se sobre as possibilidades de leitura. Consequentemente, isso contribui para que a literatura ocupe papel secundário no ambiente escolar.

Para o documento oficial do MEC (PCN, 1998), quando o indivíduo possui a capacidade de apossar-se de inúmeras linguagens, em situações diversas de uso, sejam elas orais ou escritas, este acaba por apresentar uma competência linguística e estilística. Nos registros, a expressão "competência linguística pode ser definida como 'os saberes que o falante/intérprete possui sobre a língua de sua comunidade e utiliza para a construção das expressões que compõem os seus textos'" (BRASIL, 1998, p.23). Em relação à competência estética, os PCN deixam claro que é "a capacidade de o sujeito escolher, dentre recursos expressivos da língua, os que mais convêm às condições de produção, à destinação, finalidades e objetivos do texto e ao gênero e suporte" (BRASIL, 1998. p. 23). Demonstra-se que o uso do texto, de diferentes naturezas, permite ao sujeito distinguir entre as formas artísticas. Sobre o texto literário, o documento, em uma de suas especificidades, põe em destaque o papel da literatura como colaboradora na construção da personalidade do ser humano e ressalta a possibilidade de alteração de visão do mundo daqueles que a utilizam. Além disso, o referido documento ratifica a importância da literatura para a formação humana e considera a prática leitora como um mecanismo para transcender o que simplesmente é dado e ir além, ir para onde a fruição estética permite.

Nesse contexto, procuramos abordar alguns posicionamentos norteadores da leitura literária em ambiente escolar. Sob a luz da estética da recepção, Jauss (apud Compagnon, 2001), um dos formuladores dessa teoria, defende a literatura não como uma arte que represente somente o reflexo dos fenômenos sociais. O autor salienta a figura do leitor, ou seja, do receptor, como aquele que, a partir de suas próprias histórias, consegue atribuir um relacionamento vivaz entre leitor, obra e autor. O texto literário é, conforme o estudioso, compreendido como algo que não se limita à dimensão estética, pois está interligado ao social. Candido (1992, p.53), um dos mais respeitados nomes a discutir e a defender a literatura como instância da formação humana, a define como:

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade.

A literatura conduz ao conhecimento e amplia nossa leitura de mundo. Ela liberta o homem para usar seu pensamento sem se aprisionar às regras da língua. Pela leitura literária, temos a possibilidade de contradizer as verdades impostas.

Retomando aos Parâmetros Curriculares Nacionais, elas deixam claro que o ensino da literatura, nas séries do Ensino Fundamental, se caracteriza por uma formação, do ponto de vista das escolhas dos textos, mais cercada por aventuras, dramas, além de um grande número de crônicas e contos de autores contemporâneos, diferentemente da literatura do Ensino Médio, marcada por um modelo sistematizado. Nessa fase, o estudante passa a ter contato com uma série de textos classificados como pertencentes a determinado período literário. Sob a influência de vários autores, o professor se sente pressionado a apresentar, em um "curto" espaço de tempo, modelos que supram a necessidade dos exames de vestibulares e do ENEM. A exploração literária se resume à história literária, que está plena de datas, características, conceitos e fatos históricos em detrimento da fruição de textos e de sua compreensão e interpretação. Assim, títulos literários estão atrelados às necessidades do mercado, dos "bens culturais", conforme intitula Bourdieu (1989), gerando o cânone literário que é cobrado nas escolas outros. De acordo com Bunzen (2006, p.91) "Ensinar literatura não é apenas elencar uma série de textos ou autores e classificá-los num determinado período literário, mas sim revelar ao aluno o caráter atemporal, bem como a função simbólica e social da obra literária".

Diante desse cenário, o aluno acaba por buscar, fora da escola, leituras que lhe são satisfatórias e que lhe proporcionem prazer. Leituras apresentadas pela internet e advindas dos meios de comunicação em massa apresentam conteúdos que são comuns à sua faixa etária e bem mais envolventes, diferentes das que são trabalhadas pelo professor na sala de aula. A chamada "literatura de massa" ou a denominada, por alguns críticos como Adorno (2002), literatura mercadorial é aquela em que há a transposição da arte para a esfera do consumo. Ela caracteriza-se por apresentar elementos que agradam os jovens leitores e, consequentemente, eles acabam por preferir as narrativas "ágeis" à lentidão que, segundo os adolescentes, caracterizam os clássicos da literatura.

A literatura de massa vem sendo lida pelos jovens, sem qualquer sugestão da escola, de forma independente, ocupando, assim, mais lugar nas estantes dos adolescentes. Títulos como Crepúsculo, As crônicas de Nárnia, a coleção Harry Potter, Jogos Vorazes são compreendidos por esse público juvenil como leituras instigantes e interessantes, mesmo ultrapassando 250 páginas, ou alguns dos títulos, em uma série completa, chegam até 2.000 páginas. Uma leitura de pouca complexidade, porém de forte aceitação. Essa realidade promove uma inquietude com relação ao porquê de as obras citadas despertarem tanta curiosidade no jovem leitor. Contudo, se considerada como porta de abertura para futuras leituras, ela pode colaborar para a formação de um futuro leitor, em especial, dos clássicos.

ISBN 978-85-64124-60-8

Para Adorno, o receptor da cultura de massa seria alguém capaz de perceber somente o que lhe é passado de forma superficial. Os conteúdos apresentam-se repetidos e esvaziados. Nesse sentido, o autor (2002, p. 175) assevera que:

> A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem a necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas capacidades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos.

Entretanto, não se pode negar que, de certa forma, há uma experiência de leitura que, muitas vezes, não é lograda pelo professor em sala de aula, com os títulos por ele escolhidos. Alguns alunos apontam a monotonia e a complexidade de obras abordadas no espaço escolar, ao contrário, segundo eles, das obras que oferecem enredos frenéticos, amores impossíveis, idealização da vida perfeita e relacionamentos proibidos, elementos que aguçam o imaginário dos adolescentes.

É inegável que a literatura de massa tem levado milhares de estudantes e jovens às livrarias em busca de títulos que tanto desejam ler; tem permeado conversas e comentários nas redes sociais, bem como nos bancos de escola. Portanto, esta é uma realidade que não pode ser ignorada. Negar a influência dela é talvez cortar, por meio destas leituras de iniciação, o delineamento de um leitor, que, ao longo do tempo, pode tornar-se mais articulado com outros tipos de leitura, em especial a clássica na escola.

Como se pode, então, definir um clássico? Segundo Calvino (1993, p.10), eles são "aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições de apreciá-los". Obras como essas são imortais porque sempre conseguem nos dizer ainda mais em cada leitura feita. Muito longe das fórmulas prontas, os clássicos atravessam gerações e conseguem ser, ao longo do tempo, modernos, únicos e envolventes. Distantes de conclusões facilitadas, eles provocam questionamentos profundos e pertinentes.

Ao se falar em literatura clássica, é de suma relevância apontar, para o leitor, que uma obra desse segmento, quanto mais permite o cruzamento de sentidos, a ampliação de significações e a recriação das difíceis e complexas situações da vida, mais ela se tornará uma obra literária clássica. Para Calvino (1993, p.11), o clássico é uma obra que "nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer".

Em seus estudos, Todorov (2010) endossa que a literatura está ameaçada na escola porque não participa mais da formação cultural dos indivíduos. Muitos alunos não conhecem ou nunca ouviram falar de grandes poetas ou romancistas. Ainda sobre a importância da literatura, não só para a formação cultural do homem como também na sua formação humana, Candido (1972) ressalta, em uma visão idealista, que a literatura tem caráter formador do indivíduo.

Em se tratando do trabalho com a literatura, acreditamos no importante papel do professor na mediação transmissora da literatura entrelaçada à formação humana porque o professor/mediador deve representar, para o seu aluno, aquele que toma a leitura de obras literárias para nelas encontrar um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; isso porque, ao fazê-lo, o homem compreende melhor a si mesmo (TODOROV, 2009). Um texto solicita que o leitor o

ISBN 978-85-64124-60-8

faça funcionar, ou seja, que faça com que ele seja examinado em sua essência. Para que isso ocorra, a clareza de como isso deve acontecer precisa ser ensinada.

Partindo da educação literária, a figura do professor é ponto central neste processo. Cabe a ele o trabalho de incentivar o gosto pela leitura. Para isso, é importante que ele repense suas práticas leitoras, pois a sua experiência como leitor tende a influenciar positiva ou negativamente seu aluno.

UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO... UMA IDEIA, UMA CONVICÇÃO

A partir de todos os entraves aqui apontados sobre o trabalho com a literatura na sala de aula e da importância da figura do professor como leitor mais experiente e provocador do texto, partimos da seguinte questão: se trabalhássemos com os gêneros narrativos, qual seria, então, entre eles, aquele que proporcionaria a exploração de temáticas focadas nos interesses dos jovens leitores, relacionadas ao repertório cultural, emocional, social capaz de ampliar suas experiências leitoras e sua relação com a vida e com o outro no Ensino Fundamental II?

No ambiente escolar, muitas são as tentativas do professor de criar uma sala em que o senso de liberdade seja descoberto pelos alunos, tendo como bilhete de passagem a ficção. A importância do modo como o leitor se expressa sobre sua leitura e sua troca com o seu grupo é fator primordial na busca pela concretização da leitura, em especial a literária. É preciso que o diálogo entre autor, leitor e texto seja evidenciado. Sobre isso, Hansen enfatiza que (2005, p.09):

> É consensual que o leitor deva ser capaz de ocupar a posição semiótica do destinatário do texto, refazendo os processos autorais de invenção que produzem o efeito de fingimento. Idealmente, o leitor deve coincidir com destinatário para receber a informação de modo adequado.

O saber mediar essa leitura implica no papel do leitor mais experiente, o professor. É fundamental que os promotores de leitura consigam estimular seus alunos por suas experiências e inquietudes geradas com o texto ficcional. Kleiman (2000, p. 24) aponta que, ao contrário de estratégias solitárias e individualizadas, é durante a interação entre o professor e o aluno que se constrói a compreensão do texto.

Em se tratando da limitada carga horária semanal de literatura que o professor possui para o desenvolvimento da prática leitora, consideramos, aqui, que um dos mais viáveis gêneros para ser trabalhado em sala de aula é o conto. Isso ocorre em razão das especificidades desse gênero e por sua contribuição significativa em sala de aula.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para Compagnon (2003), a experiência da leitura é fatalmente dual, sempre dividida entre compreender e amar, entre a liberdade e a imposição, a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo. No meio dessa ambiguidade, o leitor experimenta momentos únicos, sendo em muitos dominados pelo sentido da obra. Com base nesta constatação e realçando a multiplicidade de sentido do texto, destacamos, aqui, a importância do letramento literário. A escola, como espaço de formação de identidades, é um ambiente no qual circulam diversos tipos

ISBN 978-85-64124-60-8

de discursos que permitem ao leitor transpor da realidade para o imaginário, partindo do pressuposto do cotidiano e das diversidades social e cultural. A presença do texto literário em sala de aula deve alcançar efeitos que ultrapassem os muros da escola para que o conceito de letramento literário possa verdadeiramente estar presente na vida do aluno, auxiliando-o em sua formação enquanto cidadão.

Sobre a importância da literatura, o estudioso Compagnon (2009, p. 60) reitera que "[...] a literatura deve ser lida porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão diante de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida." Todorov (2009) em *Literatura em perigo* realça que a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo, possibilita a interação com os outros e, acima de tudo, proporciona-nos sensações insubstituíveis, tornando a nossa realidade mais bela e plena de sentido.

Buscando alcançar a perspectiva de Compagnon e de Todorov sobre a importância da literatura no desenvolvimento humano, a proposta deste estudo foi analisar se o gênero conto poderia contribuir para experiências significativas no contexto escolar, já que a leitura deste facilita o trabalho com o gênero devido ao seu poder de síntese, à economia de meios e à rápida leitura, diferentemente de um romance. Essas características do gênero propiciam uma agilidade e facilidade sistemática para gerar interesse nos alunos em formação enquanto leitores ativos. De acordo com o contista norte-americano Edgar Allan Poe (1985), devido a sua brevidade, o conto deve ser conciso, nada nele pode ser gratuito, por isso todas as informações precisam ter alguma utilidade no desenvolvimento da história (GOTLIB, 1999).

No gênero em questão, o leitor pode encontrar uma breve, porém densa, história que tem como projeto estético problematizar situações do cotidiano. Diante dessa perspectiva, Bosi (2001, p. 8) considera o contista "[...] um pescador de momentos singulares cheios de significação", pois consegue reinventar e sentir esses momentos únicos de forma que os outros não percebem. Desse modo, as situações do dia a dia necessitam ser apresentadas por meio de diversos temas, tais como o desemprego, a violência, as relações familiares, as perdas, a iniciação amorosa, as lembranças difíceis que remontam à história de qualquer leitor, buscando atingir a parte transcendental do ser humano.

UM MERGULHO NA OBRA AQUELA ÁGUA TODA, DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA

A decisão de escolher a obra *Aquela água toda*, do contista paulista João Anzanello Carrascoza se deu especificamente pela necessidade de eleger textos que despertassem, em leitores jovens, o desejo de explorar a experiência estética promovida pela literatura. O conto é um convite a uma leitura exigente que se realiza no desenvolvimento das histórias individuais de cada leitor. A obra escolhida é composta de 11 contos, dos quais foram selecionados quatro deles: Aquela água toda, Cristina, Herança e Medo e para este artigo, optamos por demonstrar a exploração ocorrida com o conto Herança. Em todos os títulos citados, João Anzanello Carrascoza enfatiza os "eus" que constituem as personagens protagonistas, em busca do autorreconhecimento, perdido em situações de cisão que foram vividas em momentos delicados e emocionantes retratados nos enredos.

O questionamento central da pesquisa foi saber se o conto é um gênero que conduz ao amadurecimento do sujeito individual a partir da função humanizadora e isso nos levou a escolher 10 jovens leitores, de uma turma de 7ºano do Ensino Fundamental II, entre 11 e 13 anos para fazerem parte do trabalho. Tivemos o cuidado de que essa escolha abarcasse não apenas leitores vorazes, mas também alunos com resistência ao ensino literário, de modo a

ISBN 978-85-64124-60-8

viabilizar uma pesquisa de caráter qualitativo/quantitativo. Foram realizados 15 encontros de 50 minutos cada, ora em horário regular das aulas, visto que a pesquisadora também é professora regente da turma, ora no 6º horário, conforme combinado com os alunos e sua respectiva família.

A pesquisa qualitativa se caracteriza pelo aprofundamento da compreensão do grupo e a explicação das dinâmicas sociais. O objetivo de buscar, pela investigação, resultados mais fiéis fez com que não nos prendêssemos a um modelo único de análise. Para Minayo (2001, p. 14), a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo acerca das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. Nesse sentido, Sandin e Esteban (2010, p. 127) definem a pesquisa qualitativa como: "[...] uma atividade orientada à compreensão em profundidade de fenômenos educativos e sociais, à transformação de práticas e cenários socioeducativos, à tomada de decisões e também ao descobrimento e desenvolvimento de um corpo organizado de conhecimentos". A natureza desta pesquisa tende a considerar os sujeitos, o contexto e os fenômenos que circundam as mais variadas manifestações para se compreender um objeto em estudo.

A busca pela meta principal, ou seja, a finalização da pesquisa nos encaminhou para questões que aqui serão configuradas como os objetivos específicos do trabalho:

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Ressaltar o papel estético da literatura e sua relação com a formação humana do aluno;
- Reunir práticas discentes que passaram pelo processo de letramento literário a partir do estudo dos contos e que puderam apresentar uma abordagem temática mais próxima à realidade do jovem leitor;
- Registrar e analisar depoimentos recolhidos dos alunos a partir da proposta literária;
- Elaborar e disponibilizar material didático que evidenciasse o conto como gênero provocador da leitura literária e formador de leitores por meio de um site literário. (https://portalliterario.wixsite.com).

UMA SEQUÊNCIA DIDÁTICA APLICADA COM O GÊNERO CONTO

A leitura é a porta de debate para qualquer construção de reflexões. Pensando nisso, nos primeiros encontros com os participantes, limitamo-nos a propiciar a experiência de leitura sem explorar quem era o autor. Logo, antes de iniciar a análise do conto *Herança*, propusemos a visualização de um vídeo curto sobre o contista, mostrando como ele se inseriu na arte de contar histórias e de que forma se transformou no grande escritor contemporâneo que é. Os alunos mostraram-se receptivos ao conteúdo exibido. Ademais, outras informações sobre a trajetória do autor foram trabalhadas pela professora como forma de aproximar os alunos da vida do contista.

ISBN 978-85-64124-60-8



Figura 1 – Imagem de um vídeo sobre o escritor João Anzanello Carrascoza
Fonte:< https://www.youtube.com/watch?v=dnXbLWOaEck> Acesso em 16 de julho de 2016.

Como forma de aprofundar esse encontro inicial com o autor, a professora sugeriu um momento de trocas e partilhas sobre pontos interessantes observados pelos alunos por meio da exibição do vídeo. Todos os participantes expuseram suas percepções sobre o fazer literário de Carrascoza, exceto um único aluno, que não se sentiu à vontade em participar. Dando prosseguimento ao momento, a mediadora iniciou a leitura. Durante o processo, em entonação marcada e com sensibilidade, a pesquisadora pôde observar a familiaridade e o entusiasmo dos alunos com a linguagem literária, além da identificação com o universo da história. Concluímos, então, que, para "para transmitir o amor pela leitura, e, acima de tudo, pela leitura de obras literárias, é necessário que se tenha experimentado esse amor" (PETIT, 2008, p. 145).

Sobre a importância da mediação, faz-se necessária a interferência do mediador no processo de construção de sentidos proporcionados pelo texto literário. Muitas vezes, boas estratégias leitoras perdem-se no ambiente escolar porque não há a interferência do professor para guiar as trilhas que poderão ser percorridas pelo jovem leitor. Com relação a isso, Cruvinel (2001) assevera que:

> Ainda para avaliar o papel do professor, pode-se tomar uma situação corrente em sala de aula [...], numa atividade de leitura, a da manifestação dos alunos: "Agora sim, professora! Depois que você leu, nós entendemos." Situação tão corriqueira quanto irrelevante, podem pensar alguns, mas que certamente nos vale para algumas conclusões. (CRUVINEL, 2001, p.121)

PISANDO NO TERRENO DE *HERANÇA*

O conto Herança, do autor foco do trabalho, convida o leitor para uma reflexão profunda sobre a família e sua representação em nossas vidas. A narrativa aborda a história de um pai que resolve distanciar-se de sua esposa e duas filhas por uma atraente proposta de trabalho. Movido pelo desejo de garantir um futuro melhor para todos, mesmo com o coração partido, despede-se de seus entes queridos e se lança ao desconhecido com todos os novos desafios.

ISBN 978-85-64124-60-8

O personagem é envolvido em um universo para o qual não estava preparado para participar. Diferente do que imaginava e preso às lembranças da família, sente-se só, com medo, angustiado com tudo e com todos, ou seja, com o mundo novo em construção. A atmosfera de problemas, desafios, queixas dos empregados os quais ele coordenava, sobretudo, os relatos que ouvia da esposa pelo telefone a respeito das filhas, fazem-no repensar se a decisão que tomou valeria a pena.

No decorrer da história, o narrador, por meio das ações do personagem, realça o valor da família. Cada telefonema dado para casa intensificava a reconstrução do desejo de estar e ficar perto de quem ele amava. Passagens do conto como: "Ao final das ligações, ele, sufocado por aquele sentimento, de querê-las, ali da distância, mais do que junto delas, no frente a frente. E a promessa, para si mesmo, de dizer a cada uma, dali em diante o que sentia, a sua verdade [...]" (CARRASCOZA, 2012, p.89), solidificam o cuidado do contista em suscitar no leitor a reflexão do quão é precioso o instante em que estamos perto de quem amamos. O traço particular desse conto é a aproximação que o leitor tem de fatos exclusivos do dia a dia transformarem-se em permissões para aprofundarmos "no significado dos atos e sentimentos do homem" (CANDIDO, 1992, p. 18) e deles ressignificarmos nossos valores.

Outro ponto de destaque no conto é a imagem da mulher como equilíbrio do lar. Diferentemente de temas explorados em outras vertentes literárias, na literatura de Carrascoza, a doação é uma das molas-mestras. A mulher, embora esteja em sofrimento pela "perda temporária" do esposo, não deixa de enfrentar, dia após dia, as adversidades que surgem e doa-se o tempo todo para que seu lar se mantenha harmonioso enquanto o marido está longe de casa.

Considerando que essa pesquisa aborda temas relacionados ao universo de um público jovem, selecionamos o conto Herança por acreditar que o tema família, abordado pelo escritor, permitiria aos participantes da pesquisa mergulhar na interpretação com liberdade e autonomia. Para além dessa especificidade, a experiência leitora da professora permitiu que ela instigasse alguns temas intermediários que também foram objetos de estudo nas aulas ministradas nessa sequência didática. O interessante a ser observado é que os alunos propuseram outras estratégias de leitura e estas serão observadas no subitem que segue. Observemos os objetivos que permeiam o conto em análise.

Objetivos da sequência didática do conto Herança

- A sequência didática elaborada em três sessões, com 170 minutos em média, tem por objetivo principal apresentar quem é contista paulista Anzanello Carrascoza aos alunos e explicar a importância de seu trabalho no cenário literário. Para além dessa ação, o objetivo também é desenvolver a sensibilidade estética, a imaginação, o senso crítico, estabelecendo a relação entre o lido e o vivido/ conhecido pelos sujeitos leitores através do conto Herança e do recurso audiovisual. Ao final da sequência, registrar o momento por meio do gênero carta.
- Exibir o vídeo ENTRELINHAS – JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA (disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dnXbLWOaEck, que expressa como o contista se apaixonou pela arte de contar histórias.
- Oportunizar a participação oral dos alunos por meio da partilha sobre o que foi exposto.
- Oferecer ao aluno a leitura do conto Herança a partir da mediação da professora pesquisadora.

ISBN 978-85-64124-60-8

- Propiciar momento para interpretação e análise seguido de relatos sobre o conto. Abordar acerca do amor verdadeiro e da família, que é a base de formação do ser humano.
- Incentivar os alunos a retomarem lembranças que estejam interligadas ao universo da família, em especial, situações de devoção por parte dos pais para garantir oportunidades que os mesmos não tiveram quando crianças. Assim como é apresentado no conto em análise.
- Analisar a linguagem e o enredo da narrativa com alunos. Analisar a forma sutil e cuidadosa que o autor utilizou para a apresentar o fato e suas nuances.
- Discutir e produzir cartas entre pais e filhos como forma de oportunizar agradecimentos e registros de lembranças muitas vezes não partilhadas. Além disso, registrar em telas, a primeira percepção sobre a leitura feita.

CENAS DA LEITURA DO CONTO HERANÇA

Dando continuidade à atividade, a professora, para aprofundar o campo semântico que envolvia o conto, exibiu, por meio do projetor de imagens, os conceitos de afeto e família, tema norteador do enredo em discussão. Nesse momento, os participantes foram instigados a verbalizar a importância dos pais em suas vidas e como eles se sacrificam em prol da felicidade dos filhos. Retomar a leitura, enfatizar trechos que realçam a dedicação do pai naquele momento de trocas, lançou sobre a sala de aula uma retomada ao passado, uma chuva de lembranças adormecidas por parte dos alunos. Mais uma vez, aqui, retomamos a importância da mediação da leitura na sala de aula.

A análise da linguagem, o uso das metáforas bem escolhidas para estruturar o universo do desafio do pai, que, pela primeira vez, viu-se longe de sua herança maior, esposa e filhas, permitiu aos participantes mergulharem junto com o personagem no mar das incertezas dele. No conto, o protagonista sabia que o sacrifício era sinônimo do recomeço de uma vida mais justa para aqueles que ele amava. O narrador toma de empréstimo a angústia do homem e propõe, no decorrer da leitura, a reflexão do leitor sobre o que realmente importa em meio a tantas coisas na vida. “E o homem, o mesmo, o de sempre, como se possível... A mulher e as filhas, os gestos contidos no início, e aos poucos, a expansão. Como se em redescoberta, precisavam acomodar sentimentos, cortar suas pontas para o encaixe” (CARRASCOZA, 2012, p. 90).

A análise dos elementos comentados acima contribuiu para que os alunos pudessem fazer comparações entre a vida do protagonista e a vida pessoal de cada um deles. Quatro participantes da pesquisa se viram na mesma angústia das filhas que, no conto, não possuem voz no discurso direto e são representadas pela emoção revelada do narrador. A aluna Maria Clara (nome fictício) expressou a necessidade de uma das garotas verbalizarem, na história, a angústia de ter o pai ausente. Estar só no meio de multidão é a pior ausência de todas, segundo ela. Na sociedade atual, crianças se tornam órfãs porque a família não percebe que o importante é estar junto; talvez com menos, mas juntos. O realce da observação de Maria Clara desencadeou outros comentários em torno do que está acontecendo com as famílias atualmente por causa da frenética corrida capitalista. A aluna complementou que, mesmo não sendo escolha dos pais, eles são impulsionados pela busca, pois se sentem responsáveis em não repetir situações ocorridas na história de cada um deles. Por isso, acabam se distanciando principalmente dos filhos, sem notar o sofrimento deles, os quais se mantêm em silêncio, sem queixas, presos em seus pensamentos e aflições.

ISBN 978-85-64124-60-8

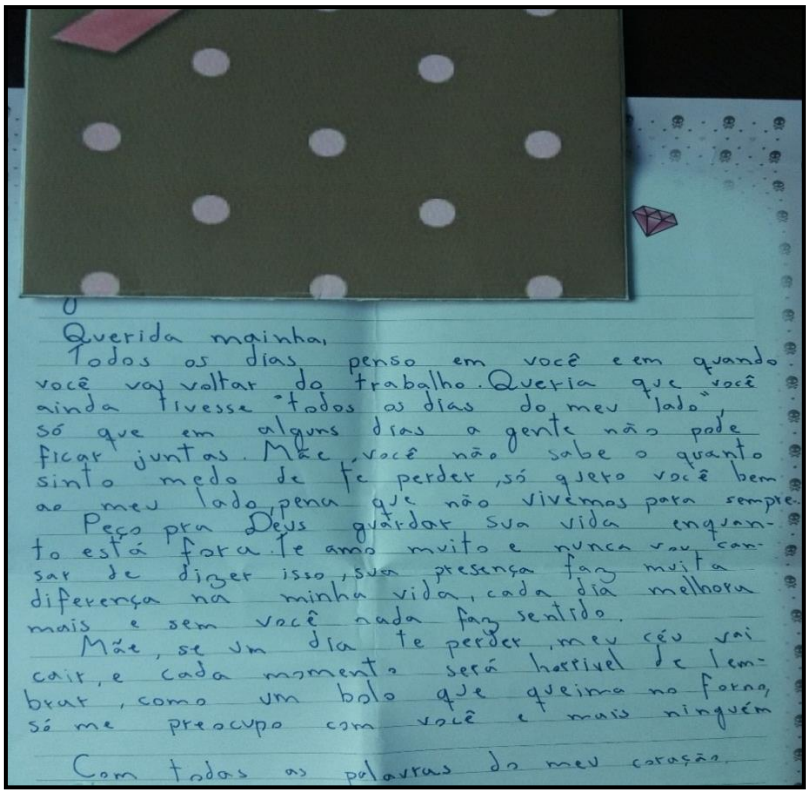
Considerando-se esse momento rico, optamos por expor alguns registros de participantes sobre a leitura feita. Em folhas individuais, escreveram a respeito do conto em análise. Seguem fragmentos desses registros:

- **Aluna Liliane** – "O conto Herança expressa o que algumas famílias passam e isso faz com que o leitor se identifique com os personagens. No meu caso, sou a filha mais velha e escondo meus sentimentos. Apenas falo tchau, pai. Tento fingir que sou forte, mas, por dentro, está tudo doído. A pior coisa é se sentir sozinha no meio de tanta gente. Meus pais não têm o hábito de viajar, mas saudade não é sentida só nesse caso. O meu pai provoca saudades em mim ao chegar em casa tarde por causa de seu trabalho e de seu esforço. Só o vejo no fim da noite. Mas sei que ele faz tudo isso pensando em nossa família e em melhores condições para nós e isso é muito parecido com o que acontece no conto. A motivação do pai é sempre por causa da sua família. Ele pensa se tudo valerá mesmo a pena. No final, o homem consegue realizar a felicidade das filhas e da mulher não só com presentes, mas com sua presença."
- **Aluna Pâmela** - "O texto traz ensinamentos que levamos como legado para o resto de nossas vidas, que é a herança familiar. Os nossos pais ensinam a valorizar o sentimental e deixar o material de lado. Mesmo tudo acontecendo diferente do que pensou, o pai aguentou firme e forte por amor às filhas e à esposa. Cada momento longe das pessoas que amava se tornaram muito difíceis. O mais precioso não são os bens, mas o tesouro maior, que é a família."
- **Aluna Maria Clara** – "Esse conto retrata o dia a dia de famílias, expressa os sentimentos vividos por elas, como: saudade, amor, ansiedade, aflição, preocupação, o primeiro momento de ficar longe de quem nunca ficou".

Após o momento dos registros, optamos por explorar mais esse instante de descoberta e propusemos que os alunos deixassem claro para seus entes queridos o que eles representavam em suas vidas. Apresentamos a possibilidade para os participantes de escreverem uma carta a seus pais mostrando o quanto eram importantes para seus filhos. E como forma também de valorizar o esforço e dedicação de seus entes queridos, os convidamos a fazerem parte dessa etapa de análise. Enviamos para casa um convite aos responsáveis para participarem dessa etapa do processo e deixamos claro que somente aqueles que se sentissem à vontade deveriam confeccionar a carta para seus filhos. Para nosso contentamento, 80% das famílias aceitou fazer parte desse momento.

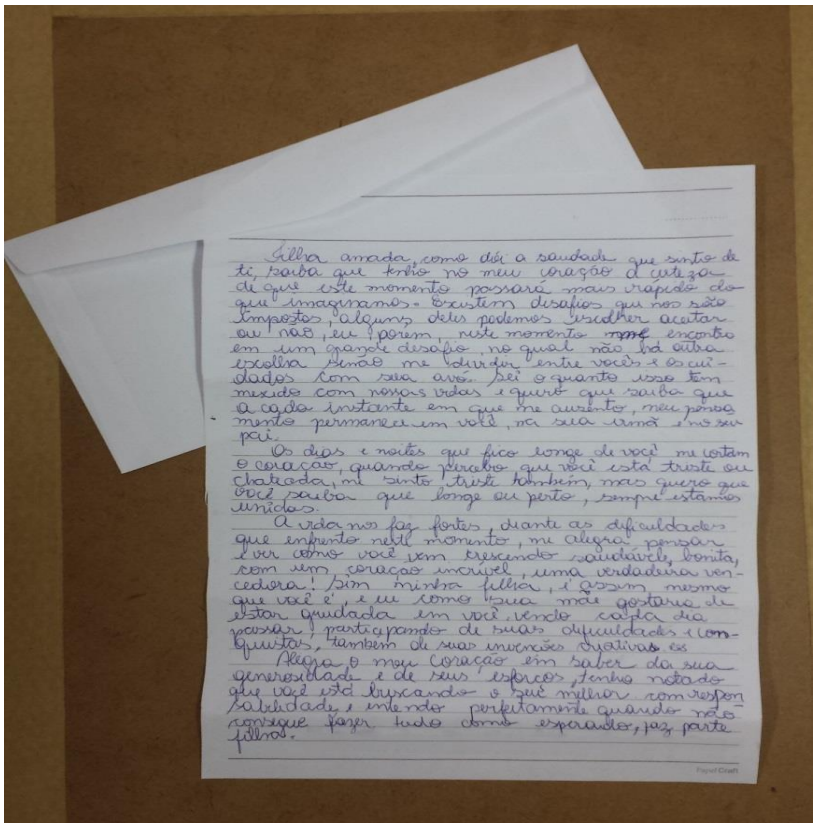
Segue abaixo modelo de carta de uma participante da pesquisa para seu ente querido.

ISBN 978-85-64124-60-8



Querida mainha,
Todos os dias penso em você e em quando você vai voltar do trabalho. Queria que você ainda tivesse "todos os dias do meu lado", só que em alguns dias a gente não pode ficar juntas. Mãe, você não sabe o quanto sinto medo de te perder, só quero você bem ao meu lado, pena que não vivemos para sempre.
Peço pra Deus guardar sua vida enquanto está fora. Te amo muito e nunca vou cansar de dizer isso, sua presença faz muita diferença na minha vida, cada dia melhora mais e sem você nada faz sentido.
Mãe, se um dia te perder, meu céu vai cair, e cada momento será horrível de lembrar, como um bolo que queima no forno, só me preocupo com você e mais ninguém
Com todas as palavras do meu coração.

Figura 2 – Carta enviada por Viviane a sua mãe
Fonte: arquivo da pesquisadora.



Filha amada, como dói a saudade que sinto de ti, saiba que tenho no meu coração a certeza de que este momento passará mais rápido do que imaginamos. Existem desafios que nos são impostos, alguns deles podemos escolher aceitar ou não, eu, porém, neste momento me encontro em um grande desafio, no qual não há outra escolha senão me dividir entre vocês e os cuidados com sua avó. Sei o quanto isso tem mexido com nossas vidas e quero que saiba que a cada instante em que me ausento, meu pensamento permanece em você, na sua irmã e no seu pai.
Os dias e noites que fico longe de você me cortam o coração, quando percebo que você está triste ou chateada, me sinto triste também, mas quero que você saiba que longe ou perto, sempre estamos unidas.
A vida nos faz fortes, diante as dificuldades que enfrento neste momento, me alegra pensar e ver como você vem crescendo saudável, bonita, com um coração incrível, uma verdadeira vencedora! Sim minha filha, é assim mesmo que você é, e eu como sua mãe gostaria de estar grudada em você, vendo cada dia passar, participando de suas dificuldades e conquistas, também de suas invenções criativas.
Alegra o meu coração em saber da sua generosidade e de seus esforços, tenho notado que você está buscando o seu melhor com responsabilidade e entendo perfeitamente quando não consegue fazer tudo como esperado, faz parte filha.

Figura 3 – Fragmento de uma carta escrita por uma mãe de participante
Fonte: arquivo da pesquisadora

ISBN 978-85-64124-60-8

A experiência da troca de cartas entre pais e filhos enriqueceu essa etapa de pesquisa. Os registros emocionaram tanto a pesquisadora quanto os alunos, que passaram a compreender responsabilidades que cercam o mundo adulto. O uso do gênero carta nas práticas sociais, em especial, a sua aplicabilidade na sala de aula permitiu aos envolvidos a experimentação de sentimentos, como: o desejo de desvendar cada linha, a felicidade de saber que é amado, as responsabilidades nunca deixadas para trás, mesmo quando dolorosas.

A carta, por meio de sua simplicidade, pode demonstrar cheiro, abraço, carinho, afeto, tristeza, alegria. Esse gênero, ao ser elaborado, relaciona-se inteiramente com o sujeito e seu propósito de elaboração. Em consonância com o exposto acima, Souto (2002, p. 03) reitera que "[...] uma carta é um texto, ao mesmo tempo, livre e codificado, íntimo e público, que pode ser considerado como segredo e como algo voltado para a sociabilidade".

Conforme dito anteriormente, além das cartas, tivemos duas representações diferenciadas de dois alunos sobre o conto *Herança*. Os alunos Edgar e Bianca retrataram em telas, o universo temático do conto. Edgar demorou um tempo maior para a entrega da atividade. A professora pesquisadora considerou que ele não entregaria, contudo, a surpresa foi extremamente satisfatória pelo esforço na elaboração do texto imagético. Quanto à aluna Bianca, sempre prestativa, finalizou com maior rapidez a atividade e mostrou-se eufórica com o resultado de seu desenho.

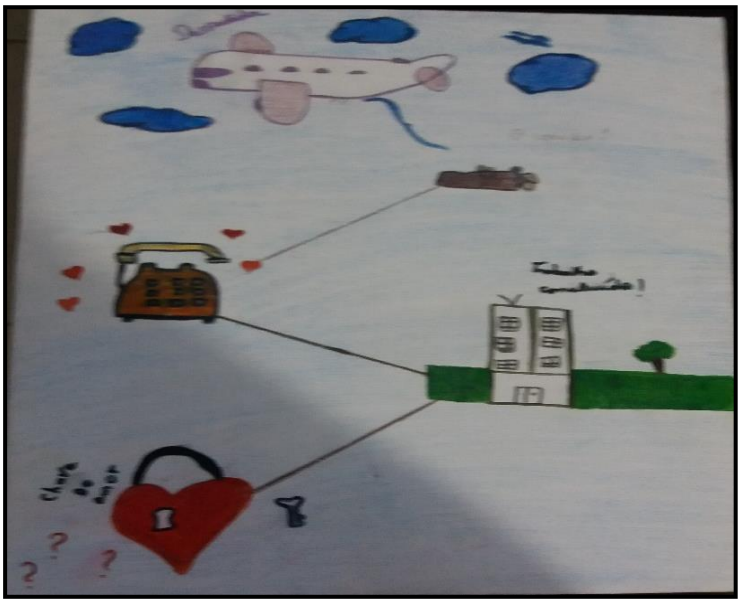


Figura 4 – Tela do aluno Edgar
Fonte: arquivo da pesquisadora

O último passo dessa sequência didática foi a postagem de alguns modelos produzidos no *site* construído para a exposição de atividades relacionadas à pesquisa em desenvolvimento. Os alunos conseguiram perceber que a história relata uma situação a qual pode ser vivida por qualquer um de nós, ou seja, a literatura lida está relacionada a um drama humano, o que nos leva a entender melhor a noção de escolhas, buscas, recomeço, amor, sacrifício. Além disso, ficou claro como os participantes se viram no lugar dos personagens, identificando-se com perfis diferenciados de comportamento, desde o protagonista até uma das filhas. Esse comportamento prova que os alunos apreenderam que o narrador, ao retratar o universo de *Herança*, retrata também o nosso próprio universo, fazendo-nos perceber a cumplicidade do escritor com o leitor. Exemplo claro de como a literatura pode atuar em prol da formação humana.

ISBN 978-85-64124-60-8

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aplicação de Sequências Didáticas por meio do gênero conto, em sala de aula, locus privilegiado, resultou na produção final de um site intitulado como https://portalliterario.wixsite.com. O produto gerado teve por objetivo contribuir, por meio de uma prática assertiva, com os estudos da formação de leitor no Ensino Fundamental II. O gênero em foco reafirmou o processo de letramento no qual os alunos foram mergulhados em constantes estratégias desde registros orais até produções de cartas e relatos. Para que isso ocorresse, a autora da pesquisa exerceu o seu papel de mediadora e participante de cada passo construído. Assim, conforme defende Vygotsky (2001), o processo de interação é base decisiva para a construção do conhecimento, de forma que os processos de mediação alteram a escola tradicional. O estudioso enfatiza que, ao fazer isso, o professor "[...] deixa de ser mero transmissor de informações, passa a ocupar papel importante de promover o conhecimento na medida em que privilegia o aprendizado através do conhecimento" (VYGOTSKY, 2001, p. 445).

Assim, verificamos que o estudo alcançou sua meta maior: realçar o gênero conto como um importante provocador na construção de leitores, contribuindo para a formação de leitor literário, em especial no Ensino Fundamental II. Por meio da mediação afetiva foi possível observar as trocas ocorridas entre os alunos e o quanto as experiências vividas e partilhadas reafirmam que a sala de aula é um desafio diário para que possamos ir além da mera transmissão de conhecimento. O processo da escuta faz-nos lidar com o inevitável, o humano, o inesperado. Assim, o conto propiciou aos leitores dar vazão ao desejo de explorar a experiência estética promovida por esse realçador da arte literária.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Orientações curriculares nacionais para o ensino médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias. Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN). Brasília: MEC/SEB, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A gênese dos conceitos de habitus e de campo**. In:_____. O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989. p. 59-73.

BOSI, Alfredo. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BUNZEN, Clécio; MENDONÇA, Márcia (org.). **Português no ensino médio e a formação do professor**. São Paulo. Parábola, 2006.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo. Cultrix, 1993.

CANDIDO, Antonio et al. (org.). **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Aquela água toda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: editora UFMG, 2010.

COMPAGNON. Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

ISBN 978-85-64124-60-8

CRUVINEL, M. F. **A literatura no ensino médio: uma experiência do CEPAE-UFG**. Itinerários (UNESP), Araraquara, p. 123-132, 2001.

GOTLIB, Nádia B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985.

HANSEN, J.A. **Reorientações no campo da leitura literária**. In: ABREU, M.; SCHAPOCHNIK, N. Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas. Campinas: Mercado de Letras, ALB, São Paulo: Fapesp, 2005.

KLEIMAN, Angela. **Oficina de Leitura: teoria e prática**. 7ª ed. Campinas: Pontes, 2000.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva**. São Paulo: 34, 2008.

POE, Edgar Allan Poe. **A Filosofia da Composição**. In:_____. Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia e ensaios. Organização e tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

SANDIN ESTEBAN, M. P. **Pesquisa qualitativa em educação: fundamentos e tradições**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

SOTO, Ucy. **Trabalhando com cartas**. Boletim do Programa Salto Para o Futuro Série Varal de textos. Disponível em: < www.ucs.com.br> Acesso em 28 de maio de 2017.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009. 96 p. Título original: La Littérature en péril.

VYGOTSKY, L.S. **Psicologia Pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ISBN 978-85-64124-60-8

A ESCOLARIZAÇÃO DO TEXTO POÉTICO NAS SÉRIES INICIAIS: ENTRAVES E DESAFIOS

Célia Sebastiana SILVA (CEPAE-UFG)
E-mail:celia.ufg@hotmail.com
Danúbia Jorge da SILVA(CEPAE-UFG)
E-mail: danubialetras@hotmail.com

RESUMO

A questão da escolarização inadequada da literatura perpassa todos os gêneros literários. Pode-se afirmar que o tratamento conferido ao poema em sala de aula apresenta-se de forma mais problemática ainda. O processo histórico da formação da poesia que foi levada para as salas das séries iniciais mostra que aqueles textos apresentavam uma marca forte de didatismo, patriotismo e moral e também uma fonte para se trabalhar os conteúdos do currículo de língua portuguesa. Lajolo (1982) afirma que a escola estaria prestando um desserviço à poesia, já que as crianças, na maioria das vezes, só estabelecem contato com esse tipo de texto na escola e que mesmo quando a instituição favorece a leitura de bons textos, esses são seguidos de maus exercícios. Há certa insegurança por parte dos professores em relação ao trabalho com a poesia. Ainda persiste o senso comum de que o poema é um texto hermético e que só admite uma determinada gama de temas. Tal insegurança faz com que muitos professores recorram a técnicas milagrosas para estabelecer encontro entre leitor e texto. O objetivo deste trabalho é refletir acerca da escolarização literário, mais especificamente do texto poético nas séries iniciais do ensino fundamental e suas implicações para formação de leitores.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA. POESIA. EDUCAÇÃO LITERÁRIA. ESCOLARIZAÇÃO. ENSINO.*

INTRODUÇÃO

No dia 16 de maio de 2016 o jornal O Estadão publicou dados da pesquisa “Retratos da leitura no Brasil” realizada pelo Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) com os dados de 2015. Um dado específico dessa pesquisa merece atenção: dos 5012 entrevistados 67% afirmam que não houve ninguém em sua trajetória que incentivasse a leitura, nem na família e tampouco na escola. Sabemos que ler é um aprendizado escolar determinante para a sobrevivência em uma sociedade grafocêntrica como a nossa. A leitura é uma necessidade essencial para as práticas sociais, mas não trataremos aqui da leitura utilitarista, e sim da leitura literária.

Para professores brasileiros que atuam na educação básica não é preciso qualquer pesquisa para constatar que as condições de acesso à leitura literária na escola não são favoráveis. Podemos perceber escassas experiências exitosas, mas no geral a leitura literária em todos os níveis se resume a eventos esporádicos e em práticas incipientes. Apenas a aprendizagem escolar não tem sido determinante para que os alunos se tornem leitores. Há pesquisadores que defendem, inclusive, que a própria escola cria entraves para a formação de leitor.

O trabalho com o poema em sala de aula mostra-se ainda mais problemático. Além do texto poético raramente aparecer nos livros didáticos, que acabam sendo o principal suporte de

ISBN 978-85-64124-60-8

textos utilizados em sala, as abordagens se resumem a uma prática meramente interpretativa, que desconsidera aspectos constitutivos da linguagem poética. O poema em sala de aula transforma-se em texto informativo. O trabalho raramente favorece a percepção das imagens, da pluralidade de sentidos e da ludicidade. Este trabalho objetiva discutir o lugar do texto poético na sala de aula e propor em caminhos e alternativas para, possivelmente, contribuir com uma presença mais eficaz da poesia em sala de aula.

A LITERATURA E A ESCOLA

A literatura já teve um espaço muito maior na escola. Já foi o eixo norteador do ensino, no entanto, o objetivo não era exatamente a formação de leitor. De acordo com Colomer (2007), a literatura nas séries iniciais tinha como objetivo buscar uma educação moral. Posteriormente, nas séries mais avançadas, buscava-se, nos grandes autores, modelos de escrita e retórica e ainda o estudo da história da literatura.

O mundo moderno impôs à escola novas exigências que redefiniram o currículo escolar. As transformações provocadas pelo capitalismo e a exigência de mão-de-obra qualificada fizeram com que a escola investisse em uma alfabetização em massa. A introdução ao mundo das letras passou a ser realizada de forma rápida e sem maiores investimentos na formação do gosto pela leitura. A literatura foi perdendo cada vez mais a centralidade e a necessidade de fantasia e da fabulação passou a ser suprida pelo audiovisual.

Desde a década de 80, várias pesquisas são desenvolvidas apontando uma “crise de leitura na escola” e o baixo rendimento dos alunos brasileiros nessa área. Autoras como Magda Soares e Marisa Lajolo se tornaram referências nesse tema, pois problematizam o uso inadequado da literatura nas aulas de língua portuguesa, utilizada para fins pedagogizantes e moralizantes.

De acordo com Lajolo (1982), a relação entre escola e literatura sempre foi carregada de tensão. Ela defende que textos não foram feitos para serem dissecados, esmiuçados e “violentados” como acontecem nas aulas de língua portuguesa. Para a autora: “Um texto existe apenas na medida em que se constitui ponto de encontro entre dois sujeitos; o que escreve e o que lê; escritor e leitor, reunidos pelo ato radicalmente solitário da leitura, contrapartida do igualmente ato de escritura.” (1982, p. 52) Dada essa constatação, a autora advoga que o professor seja um bom leitor. Lajolo afirma que quando o professor possui essa característica é capaz de fazer trabalhos significativos, inclusive, com textos considerados ruins, sem qualidade estética.

É preciso fazer um adendo sobre essa constatação, pois não se deve cair no erro de culpabilizar o professor pela crise de leitura. Sabemos que esse profissional encontra-se, muitas vezes, desamparado. Talvez a ausência do trabalho literário na escola se justifique pelo fato de o professor não ver de forma clara e esclarecida a necessidade disso, pois a ele também foi negada tal educação literária. Além do mais, professores das séries iniciais passam pelos cursos de pedagogia sem uma formação consistente em literatura infantil.

Magda Soares (2011) relembra que a literatura infantil sempre caminhou lado a lado com a escola, inclusive o *boom* da literatura infantil se deu juntamente com a ampliação de vagas nas escolas brasileiras. Livros para crianças se tornaram uma mercadoria rentável e, desde então, a tiragem de livros infantis supera os não infantis.

Para a autora, os maiores problemas enfrentados pela literatura na escola são: a seleção de textos, que nem sempre leva em consideração critérios estéticos, a fragmentação de obras, a transferência do suporte literário para o suporte didático, a repetição dos mesmos autores e

ISBN 978-85-64124-60-8

a quantidade de adaptações desnecessárias trazidas nos livros didáticos. Não há como um conhecimento estar na escola sem ser escolarizado, mas há que se entender que a forma como essa escolarização acontece torna-se preocupante: "Se é inevitável escolarizar a literatura infantil que essa escolarização obedeça a critérios que preservem o literário, que propiciem à criança a vivência do literário e não uma distorção ou uma caricatura dele." (SOARES, 2011, p. 42). Os exercícios escolares que acompanham os textos literários não consideram o que é essencialmente literário. Contos, romances e poemas se transformam em textos informativos, nos quais os alunos precisam localizar nome do autor, título, personagem etc.

O que a fortuna crítica sobre a crise da leitura literária na escola aponta é que a leitura de um texto literário na escola não é a mesma que ocorre com o leitor real, que busca o livro por vontade de experiências. É uma leitura orientada, inserida no coletivo e muitas vezes utilizada como pretexto, quando o texto torna-se um meio para atingir outro fim que não ele mesmo. Assim sendo, perde-se a leitura como um aspecto social. São atividades perpassadas por uma série de burocracias que acabam sendo a determinação da leitura dos diferentes textos inseridos nas práticas escolares.

Há consenso na sociedade de que a literatura é importante, mas nem mesmo para a escola está claro o que um aluno deve saber ao finalizar seus estudos na educação básica. Ainda persiste uma crença no valor utilitário da literatura, como Colomer aponta a seguir:

> Quando a sociedade se queixa de que os meninos e meninas não leem, parece que se lamenta de não os ver sentados com uma obra literária nas mãos, mas o que se teme é que não dominem a língua escrita de maneira que não tenham êxito na escola e comprometam com isso sua ascensão social. (2007, p. 34)

Freire (2011) afirma que concepções de leitura que perpassam a prática escolar muitas vezes não a consideram como prática histórica e social. Tais concepções muitas vezes não atendem a um projeto crítico de leitura. Defende-se a leitura com o objetivo para se falar e escrever "bem", ou seja, de acordo com a norma padrão. É uma abordagem utilitarista, que pretende formar leitores para atender aos requisitos de uma sociedade capitalista.

Os defensores dessa abordagem pregam que a leitura garante oportunidades de carreira, de ascensão social. Existe também a concepção romântica, a qual encara a leitura como uma atividade estritamente de prazer e deleite. "São abordagens que separam a leitura de seus contextos ideológicos e históricos." (MACEDO, 2011, p. 194). Tratar a leitura de forma crítica tem relação com a visão de educação adotada pela escola e pelo professor.

Mortatti defende que a literatura em si e por si educa para a vida:

> [...] os (bons) textos literários encantam e ensinam (obviamente, se lidos, ou pelo menos ouvidos), porque fazem diferença em nossas vidas, constituem experiências profundamente humanas [...], porque nos ajudam a formular perguntas para nossa vida, estimulam nossa sabedoria, nossa busca de conhecimento de nós mesmos e do mundo. Nesse sentido, encantam e ensinam, porque, lendo-os, aprendemos algo sobre nossa vida, ao mesmo tempo em que aprendemos sobre a importância da literatura na formação do ser humano [...] Esses textos têm, portanto, uma função formativa específica.
> (2008, p. 27).

ISBN 978-85-64124-60-8

O desconhecimento dessa capacidade de educar para a vida e para o mundo que a literatura traz em si faz com que ela seja escolarizada inadequadamente e muitas vezes reduzida a um mero texto informativo. Mas também há certa resistência do discurso pedagógico em relação à literatura. Magnani (2001) defende que a escola sempre teve uma função conservadora em relação à literatura, dado que a escola historicamente sempre foi lugar de conservação, opondo-se ao que a literatura representa; contradição e transformação. É como se o discurso pedagógico rejeitasse a literatura pelo seu caráter questionador e que não se submete a normas.

Isso não significa, evidentemente, que não se possa trabalhar a leitura literária na escola, mas esta dificilmente se enquadrará como conteúdo, como argumenta Cruvinel:

> Apesar de se configurar como parte integrante da disciplina língua portuguesa, o gênero literário não se subverte ao discurso pedagógico, portanto, não pode ser tomado como conteúdo programático a ser ensinado. A atividade de leitura deve se colocar como uma provocação, para que o leitor, diante do texto, ou seja, dos conflitos, das personagens, de suas experiências, de seu universo, de tudo que lhe revela sua humanidade, possa se colocar frente a si mesmo, na medida em que se depara com a vida do outro, ou se sente tocado pela subjetividade alheia, considerando também a experiência de leitura do gênero lírico, por exemplo. (2008, p.126)

Larrosa (1998) afirma que a grande preocupação do discurso pedagógico é controlar a multiplicidade de sentidos. A ambiguidade é um problema para o que ele chama de pedagogia dogmática. É como se o discurso didático esvaziasse o texto literário porque busca o controle de sentidos e discursos:

> A função da literatura consiste em violentar e questionar a linguagem trivial e fossilizada, violentando e questionando, ao mesmo tempo, as convenções que nos dão o mundo como algo já pensado e já dito, como algo evidente, como algo que nos impõe sem reflexão. (p. 126, 1998)

O autor afirma que podemos encontrar aprendizado na literatura, a partir da sensibilização pela qual passamos e também pelo poder da literatura de nos fazer pensar e a abandonarmos o pensamento tranquilo, provocando assim a intensificação da sensibilidade e pensamento. Não há lugar para imposição de verdade na literatura como há no discurso pedagógico.

Isso vai ao encontro do que defende Antonio Candido (1995) em “O direito à literatura”. Candido alega que a literatura nos possibilita vivenciar os nossos problemas de forma dialética, posto que o seu papel formador não se dá de forma convencional e muitas vezes gera conflito por ir contra alguns valores caros à sociedade, em vista disto desde a idade média até os dias de hoje muitas obras são proscritas. “Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (1995, p. 176)

ISBN 978-85-64124-60-8

A IMPORTÂNCIA DA POESIA

Para Colomer (2007), o discurso poético não é submisso à função comunicativa. Ele joga com a língua e os sentidos, requer um esforço de concentração e interpretação maior do que outros gêneros literários. Isso possibilita a experiência de vivenciar a linguagem de forma mais criativa e elaborada do que qualquer outro tipo de discurso.

É relevante esclarecer de que poesia estamos falando. De acordo com Paz (1982) "Há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos; são poesia sem ser poemas." (1982, p. 16). Embora possamos encontrar poesia em momentos da nossa vida, em filmes e em uma diversidade de situações, é no poema que a poesia concretiza o seu grau máximo.

O autor ainda afirma que a poesia sempre habitou entre os seres humanos, mesmo antes da escrita, nos encantando ou consolando. Para ele, só procuramos no poema aquilo que já temos em nós. Ao vivenciar o poema, o leitor entra em um estado poético e consegue passar para um estágio além, transformar-se em outro e continuar em si mesmo.

Acreditamos que almejar e trabalhar para construir uma sociedade leitora de poesia é uma ação política, pois parte de um anseio para que as pessoas tenham uma vida mais digna, não só em condições materiais, mas em relação à subjetividade. Bosi (2000) defende a importância da poesia no nosso tempo: "A poesia seria hoje particularmente bem-vinda porque o mundo onde ela precisa subsistir tornou-se atravancando de objetos, atulhado de imagens, aturdido de informações, submerso em palavras, sinais e ruídos de toda a sorte." (2000, p. 260).

Dos gêneros literários, a poesia é o que encontra o menor espaço na escola. Carrega fama de "difícil", uma vez que exige muito mais entrega do leitor do que outros gêneros. E em um mundo "aturdido de informações" como salienta Bosi (2000), o simples ato de ler poesia já se configura um ato de resistência, pois é uma leitura que precisa ser realizada atenciosamente, sem pressa. O texto poético precisa ser "ruminado", é cheio de espaços a serem preenchidos, repleto de não–ditos e de sentidos a serem desbravados.

Souza (2012) afirma que os estímulos poéticos fazem parte do universo infantil desde a mais tenra idade, como cantigas de roda, trava-línguas e brincadeiras cantadas. Entretanto, a escola não aproveita essa bagagem que a criança já possui ao chegar à escola. As escolhas realizadas para o trabalho com a poesia não levam em conta nenhum critério estético, os livros didáticos privilegiam os textos narrativos e as atividades são repetidas a exaustão: ler o poema, responder questões interpretativas e preencher atividades de gramática e ortografia. Há ainda uma desconsideração quase absoluta da simbolização do texto poético.

Livros didáticos costumar trazer também visões reducionistas do poético e os alunos incorporam conceitos errôneos e ultrapassados. Sabemos que o que determina se um texto é um poema ou não é o seu o modo de construção, muito mais do que a disposição gráfica das palavras sobre o papel, ou até mesmo da presença de rimas, versos e estrofes. Mas muitas vezes essa visão ainda se encontra presente nos livros didáticos. Um trabalho reducionista com a poesia não é capaz de promover uma educação literária.

CAMINHOS PARA A EDUCAÇÃO LITERÁRIA

O referencial teórico exposto acima indica que a escola ainda está distante de promover uma educação literária efetiva. Então o que fazer com o texto poético em sala de aula? Sabe-se

ISBN 978-85-64124-60-8

que não há receita para um bom trabalho literário, mas há formas de fugir da inadequada escolarização da literatura.

Durante muito tempo a leitura literária na escola só admitia o cânone e condenava-se a leitura de gibis, histórias em quadrinhos ou literatura comercial, classificadas como uma literatura menor. Entendemos que esses dois tipos de leitura podem coexistir dentro da escola. Mas é preciso ainda reconhecer a nossa responsabilidade de oportunizar aos alunos leituras que provavelmente eles não buscariam por conta própria. Para mais, os clássicos possibilitam o conhecimento de diferentes contextos culturais e históricos e pela sua complexidade possibilitam um diferente tipo de prazer ocasionado pela leitura comercial, um prazer que, antes de ser imediatista, concretiza-se pelo fator estético.

Em relação ao poema, é preciso que ele encontre espaço nas aulas e que esse tipo de linguagem faça parte do dia a dia na sala de aula. A leitura compartilhada, na qual coletivamente todos tentem desvelar as imagens e os símbolos contidos no poema e a leitura em voz alta favorecem o trabalho com a poesia. Apreciar imagens poéticas é um aprendizado e só se alcança praticando. É preciso chamar a atenção dos alunos para a polivalência de sentidos dos poemas.

É utópico esperar que a experiência das crianças com o livro anteceda a idade escolar, então, é para a escola que convergem às expectativas. Sendo assim, é preciso que na relação dicotômica língua/literatura a literatura não desapareça por alegações de falta de tempo, porque essa provavelmente será a única oportunidade de muitas crianças entrarem em contato com esse tipo de discurso.

Os estudos e a prática também já nos mostraram que só a presença de livros na sala e nas bibliotecas não basta. É preciso pensar em estratégias para efetivar a leitura e que essa leitura ganhe significado para o aluno e que o leve a buscar novas leituras.

Colomer defende que a leitura compartilhada é a base da formação de leitores:

> Compartilhar as obras com outras pessoas é importante porque torna possível beneficiar-se da competência dos outros para construir o sentido e obter o prazer de entender mais e melhor os livros. Também porque permite experimentar a literatura em sua dimensão socializadora, fazendo com que a pessoa se sinta parte de uma comunidade de leitores com referências e cumplicidades mútuas. (2007, p. 143)

A autora chama a atenção para o fato de que a leitura individual provoca um isolamento muito diferente das formas mais primitivas das manifestações da poesia. Na Grécia antiga, por exemplo, e até mesmo em sociedades tribais, o canto e os rituais faziam parte da cultura e da rotina. Tais formas poéticas possuíam uma relação muito íntima com a vida em comunidade, pois tinham uma função educativa e civilizatória. É importante que a escola resgate a literatura como uma importante forma de socialização.

Nos anos iniciais do Ensino fundamental o texto literário ajuda na descoberta do outro e de si mesmo. É preciso que a escola e o professor percebam a capacidade de ensinar sobre a vida que a literatura possui. Ela promove educação por meio do simbólico, estimula a imaginação e desencadeia processos criativos.

É preciso compartilhar o entusiasmo, a construção do significado e as conexões da obra lida com outras obras e com a vida. Porém, quando se fala em entusiasmo é

ISBN 978-85-64124-60-8

preciso que o professor, em busca da motivação dos alunos, não se perca em atividades periféricas. É importante priorizar a leitura do livro literário.

As aulas de literatura devem-se pautar no diálogo. Os alunos precisam compreender que nessas discussões os sentidos estão sendo construídos coletivamente e que eles não estão dados a priori e nem tampouco se esgotam nas explicações do professor. Faz-necessário também um tempo reservado nas aulas para a leitura livre, individual e autônoma. Tais momentos também são ricos, pois possibilitam que o professor sonde os interesses e temas que atraem os seus alunos. O intercâmbio de experiências exitosas com outros professores e outras escolas também favorece o trabalho.

A escola pode promover rodas de leitura e nesses momentos os alunos poderão trocar impressões sobre obras lidas e recomendar livros para os amigos. Pode-se ainda organizar de feiras de livros que envolvam toda a comunidade escolar e visitas a bibliotecas públicas, além de encenação de histórias.

Nas atividades que acompanham as leituras, o ideal é favorecer questões que propiciem respostas criativas e não somente submeter crianças a exercícios nos quais elas tentam adivinhar a resposta que o professor espera. Criar clubes de leitura nos quais a partir de uma lista sugerida pelo professor os alunos possam votar qual será lido e discutido coletivamente são algumas propostas que favorecem a tão almejada educação literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os autores citados neste trabalho apontam que ainda há uma dificuldade expressiva da escola em tratar o texto literário em toda sua complexidade e a forma com que o trabalho é conduzido, muitas vezes, reduz o papel transformador e educador contido nos bons textos literários.

Acerca da nossa discussão a respeito da leitura na escola, é possível afirmar que as práticas de leitura literária se mostram muito distantes de realmente formar leitor, aquele que buscará outros textos literários com autonomia. Percebemos ainda que prevalecem ideias e concepções de leitura funcional, que almejam desenvolver habilidades e competências exigidas por uma sociedade capitalista.

Talvez devêssemos começar compreendendo se estão explícitos para a escola e para os professores o que é a literatura e o que significa educação literária. Sem essa consciência de nada adiantam estratégias, metodologias e essa busca incessante pela motivação dos alunos. É preciso abandonar ideias ingênuas e equivocadas a respeito da literatura. “Quem lê, viaja.” Assim diz o *slogan* de uma campanha de incentivo à leitura. Tais ideias caem no vazio, se o problema não for abordado, a partir dos estudos teóricos e de pesquisas que apontam que a escola tem feito uso impróprio da literatura e pouco tem contribuído para a educação literária.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ISBN 978-85-64124-60-8

CANDIDO, Antonio. **O direito à Literatura**. In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COLOMER, Teresa. **Andar entre livros: a leitura literária na escola**. São Paulo: Global, 2007.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.

CRUVINEL, Maria de Fátima. **A literatura infantil ao alcance da mão**. Revista solta a voz. CEPAE/UFG, Goiânia, v.19, no. 1, 2008, p. 125- 130.

FREIRE, Paulo. MACEDO, Donaldo. **Alfabetização: leitura do mundo, leitura da palavra**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

LAJOLO, Marisa. **O texto não é pretexto**, in Leitura em Crise na Escola. As Alternativas do Professor. Regina Zilberman (org.), Porto Alegre: mercado Aberto, 1982.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. Porto Alegre: Contrabando, 1998.

MACEDO, Donaldo. **Alfabetização e pedagogia crítica**. In: FREIRE, P; MACEDO, D. Alfabetização: leitura do mundo, leitura da palavra. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

MAGNANI, Maria do Rosário Mortatti. **Leitura, literatura e escola**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORTATTI, Maria do Rosário Magnani. **O direito ao texto.** In: BARCELOS, V.; ANTUNES, H. S. Alfabetização, Letramento e Leitura: territórios formativos. Santa Cruz do Sul-RS: EdUNISC, 2008.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RODRIGUES, Maria Fernanda. **44% da população brasileira não lê e 30% nunca comprou um livro, aponta pesquisa Retratos da Leitura**. Disponível em http://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/44-da-populacao-brasileira-nao-le-e-30-nunca-comprou-um-livro-aponta-pesquisa-retratos-da-leitura/ Acesso em 10 dez. 2017

SOARES, Magda. **A escolarização da literatura infantil e juvenil**. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versiani (organizadoras). Escolarização da leitura literária. 2ª ed., 3ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SOUZA, Renata Junqueira de. **Poesia infantil: concepções e modos de ensino**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ISBN 978-85-64124-60-8

A ABORDAGEM DO GÊNERO "CONTO" PARA ALUNOS DO ENSINO FUNDAMENTAL E MÉDIO: UMA PROPOSTA CIDADÃ

Ana Maria FRANCO (PPGEL/UFU)
E-mail: anafrancolet@gmail.com

RESUMO

Formar jovens leitores de autores clássicos é sempre uma tarefa árdua, visto que, o constante uso da internet, geralmente, faz com que tenham cada vez menos apreço por leituras mais densas ou com vocábulos que exijam pesquisa. Ministrar uma aula de literatura, com, por exemplo, uma obra de Machado de Assis impressa em mãos torna-se um desafio não somente para estes jovens, como para os professores que, muitas das vezes, não têm êxito em atingir o jovem a se constituir como leitor. Partindo desse prisma e, a partir de nossas experiências como docente em Literatura, criamos um projeto de abordagem de Machado de Assis e outros autores consagrados para discentes dos níveis Fundamental e Médio, por meio de seus contos. Nosso objetivo era apresentar em sala de aula, a história do autor, seus contos e, por meio de cada um deles, abordar um tema cotidiano, mostrando para os discentes que, mesmo sendo um autor consagrado, sua obra ainda se relaciona a temas comuns de nossa sociedade contemporânea, como, por exemplo: delação e corrupção. Tal projeto foi por nós implantado e executado em algumas instituições de ensino e teve muito êxito, tornando-se ponto de partida para nossa pesquisa de mestrado que buscou investigar a formação de professores de Literatura.

***PALAVRAS-CHAVE**: ENSINO; LITERATURA; CONTOS.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Trabalhar com a leitura é, antes de tudo, adentrar em um campo de inesgotáveis questionamentos que procuram explicar tanto nossas primeiras tentativas de compreender o mundo, quanto o uso que fazemos dela ao longo de toda a vida. Em diversos contextos, sob várias perspectivas e em relação às diferentes interações que tecemos continuamente, produzimos sentidos constitutivos de nós e do espaço que nos cerca.

A preocupação com o processo de leitura enquanto uma competência eficaz de compreensão, trouxe, sob diversas epistemes, principalmente nas áreas de Psicologia, Sociologia, Antropologia e Linguística, contribuições relevantes que amparam os professores em suas práticas em sala de aula.

Numa época em que urgia mudanças dado o novo cenário social que se apresentava, os PCNs vieram, como fruto das inúmeras pesquisas, respaldar o ensino. Levantando pontos basilares, os Parâmetros ressaltam que

> não são os avanços do conhecimento científico por si mesmos que produzem as mudanças no ensino. As transformações realmente significativas – que acontecem raramente – têm suas fontes, em primeiro lugar, na mudança das finalidades da educação, isto é, acontecem quando a escola precisa responder a novas exigências da sociedade. E, em segundo lugar, na transformação do perfil social e cultural do alunado: a significativa presença na escola dos filhos

ISBN 978-85-64124-60-8

> do analfabetismo – que têm hoje a garantia de acesso, mas não de sucesso - deflagrou uma forte demanda por um ensino mais eficaz. Estes Parâmetros Curriculares Nacionais pretendem contribuir nesse sentido. (BRASIL, 1997, p. 22-23)

Consoante a essa proposta e inscrevendo-nos em um lugar em que a as questões de linguagem ocupam um espaço relevante, o presente artigo visa a estabelecer relações concretas entre leitura, Literatura e realidade por meio de novas abordagens e estratégias no ensino de contos contemporâneos.

Partindo da premissa de que deve haver uma forte relação entre os sujeitos leitor, autor e o texto, propomos um trabalho com leitura que levante questões de análise promovendo uma compreensão/interação mais ampla, numa dinamicidade dialógica que envolva relações entre idéias, vivências e gêneros literários.

Resultante da necessidade de acompanhar os significativos avanços teóricos, políticos e sociais nos mais diversos campos de conhecimento, nossa proposta organiza neste trabalho, um exemplo de prática de leitura que responde, pelo menos parcialmente, as necessidades de professores e alunos de adqurir de conhecimentos construídos por relações concretas destes com as obras literárias.

Conforme os PCNs, é fundamental criar práticas de leitura que deem suporte às ações cotidianas do professor com seus discentes em sala de aula e que resultem na competência discursiva do leitor, como bem esclarece o documento ao propor que

> toda educação comprometida com o exercício da cidadania precisa criar condições para que o aluno possa desenvolver sua competência discursiva. Um dos aspectos da competência discursiva é o sujeito ser capaz de utilizar a língua de modo variado para produzir diferentes efeitos de sentido e adequar o texto a diferentes situações de interlocução oral e escrita (BRASIL, 1998, p. 23).

Então, partimos do pressuposto de que essas novas abordagens devem atender as expectativas dos alunos, romper com paradigmas estereotipados e estreitar a distância entre os conteúdos aplicados em sala de aula e a realidade, possibilitando-os percorrerem um trajeto que os levem a abrirem espaços ao diferente e constituirem-se sujeitos autônomos que interfiram e modifiquem o meio em que vive.

Num processo dinâmico, o leitor deve lançar seu olhar sobre os olhares outros, coletar informações e (re)significá-las, interpretando, solucionando e buscando respostas para as questões que o mundo lhe exerce e coloca.

Dessa forma, a leitura não pode ser vista como algo estanque, mas como um lugar de interação, diálogos e de conflitos, como uma ação ativa e dinâmica, como um processo complexo que visa a compreender e a entender o mundo numa contínua construção de significações. A palavra deve apresentar-se “como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam valores sociais de orientação contraditória” (BAKHTIN, 1995, p. 66). E, na eterna busca pela compreensão do mundo, a codificação e a decodificação tornam-se produtos que revelam a incidência das forças sociais veiculadas pelos dizeres dos enunciadores.

Nessa mesma esteira teórica, Freire (1984) também observa que o conhecimento não deve ser apresentado como algo parado e estático. Ao contrário, ele necessita ser “proposto à curiosidade dos alunos de maneira dinâmica e viva [...], os alunos não têm que memorizar mecanicamente a descrição do objeto, mas apreender sua significação profunda” (FREIRE, 1984,

ISBN 978-85-64124-60-8

p. 18), fazendo uma leitura que resulte num conhecimento que vai além das linhas escritas no texto.

Na evidência de que um dos principais desafios da escola é ainda proporcionar aos discentes habilidades que desenvolva uma leitura significativa, este trabalho surgiu de nossa experiência em um estágio da disciplina de Prática de Ensino de Literatura, o qual tínhamos turmas de jovens com diferentes faixas etárias e que iriam para o curso no contra-turno de suas aulas regulares e também aos sábados. No intuito de discutir o que está sendo feito atualmente no que tange ao ensino de Literatura, demonstraremos propostas que abordem como contos contemporâneos podem relacionar-se ao dia-a-dia do aluno e refletir sobre nossas práticas diárias em sala de aula.

Para o ilustrar nossa abordagem, selecionamos alguns contos, priorizando os de Machado de Assis por tratarem de temas interessantes, atuais e cotidianos. Como contos clássicos e densos, eles exigem um trabalho de concentração e dedicação de alunos e professores para a análise e compreensão, gerando de profundas reflexões nas relações humanas e salientando fatos relacionados à ética e moral.

Com esse tipo de leitura intentamos, a) demonstrar que textos mais complexos e aparentemente distantes da realidade dos alunos traduzem conhecimentos atuais; b) fomentar a leitura e a reflexão acerca do ensino de Literatura, reforçando a viabilidade do ensino de contos; c) apresentar propostas de atividades que contemplem os contos analisados em sala de aula; d) relatar vivências adquiridas a partir da referida proposta de abordagem e c) compreender como essenciais os preceitos de Paulo Freire (1984) acerca do ato de ler.

Considerando que a competência da leitura cabe, especialmente, ao professor de Língua Portuguesa no desenvolvimento de estratégias e mediações entre leitor e texto para um efetivo processo ensino-aprendizagem, a elaboração de nosso trabalho, objetiva, junto aos alunos, a) estimular a leitura crítica e a noção de determinados valores formadores do caráter humano; b) promover diálogos entre os contos apresentados e o cotidiano dos alunos; c) aprimorar o gosto pela leitura, análise, discussão e produção de dinâmicas envolvendo os contos diversos; d) desenvolver a habilidade de leitura aprofundada e a capacidade de intervenção como leitores na obra; e) trabalhar os diversos valores éticos e morais, levando o aluno a percebê-los também em seu dia-a-dia; e f) favorecer a compreensão, assimilação e disseminação do conteúdo de um texto.

No imo dos objetivos almejados, pautamo-nos na idéia de que o desenvolvimento do aluno por meio da leitura deve lhe assegurar condições de "agir com perseverança na busca de conhecimento e no exercício da cidadania" (BRASIL, 1998, p. 7) pela formação de um leitor crítico e consciente no uso eficaz da língua[344].

Destarte, a presente proposta assenta-se também nos preceitos de Paulo Freire (1984) ao enfatizar a necessidade de se formar um aluno/leitor/crítico que consegue ler um livro e também sua realidade, não só pela decodificação, mas pelas inferências, críticas, questionamentos e constantes buscas em mudar aquilo que considerar injusto ou incorreto.

Alvitrando despertar a criticidade e a criatividade do aluno, metodologicamente baseamo-nos nos Métodos Criativo e Recepcional de ensino, cuja utilização de meios diferentes dos tradicionais enfatizam o papel ativo dos participantes do processo ensino-aprendizagem.

344 O USO EFICAZ DA LÍNGUA, SEGUNDO OS PCNS, DEVE SATISFAZER NECESSIDADES PESSOAIS TAIS COMO RELACIONAR-SE ÀS AÇÕES EFETIVAS DO COTIDIANO, À TRANSMISSÃO, À BUSCA DE INFORMAÇÃO E AO EXERCÍCIO DA REFLEXÃO.

ISBN 978-85-64124-60-8

Conforme elenca Bordini e Aguiar (1988), a teoria da recepção tem como fundamento a ampliação e a transformação dos horizontes de expectativas[345] dos alunos. Por isso, as leituras oferecidas devem apontar para outras perspectivas que ainda não tinham sido consideradas.

Esse método evidencia uma atitude receptiva que aproxima texto e leitor. Na fusão dos horizontes de expectativas, vem à tona a historicidade de ambos. Nesse ínterim, se a obra literária corrobora o sistema de normas e valores do leitor, este permanece num lugar de conforto.

Caso contrário, se a obra afasta-se de do que é admissível ou esperado, o horizonte de expectativas do leitor entra em conflito com seu sistema de referências vitais. Instaura-se, então, o desafio, a necessidade de respostas, o investimento de energias psíquicas na comunicação e a adoção de posturas. Esse processo de recepção se completa quando o leitor inclui ou não os elementos ali veiculados em seu próprio horizonte de expectativas.

No que tange ao método criativo, Bordini e Aguiar (1993) esclarecem que o intento é suprimir o espaço de meros receptores e reprodutores de informação do corpo discente. Há a preocupação em levar os alunos a assumirem uma postura ativa e participante no processo ensino-aprendizagem que os faça construir seus próprios conhecimentos e expressá-los livremente.

Esse método, associado usualmente às práticas artísticas e interativas tem como meta o alcance do conhecimento pela apropriação e transformação da realidade na geração do saber. Segundo as autoras ele "supõe uma relação do homem com o mundo, em que o alvo não é meramente o conhecimento do que existe, mas a exploração do existente para a produção de algo novo" (BORDINI; AGUIAR, 1988, p. 62).

As estudiosas confirmam que a leitura deve se converter em atos espontâneos e estimulantes para desencadear verdadeiros momentos aprazíveis, e, "se os textos devem agradar ao leitor, as atividades de exploração dos mesmos estão comprometidas com o fortalecimento desta reciprocidade e não com o seu esvaziamento" (Idem, p. 26).

Nessa perspectiva assenta-se nossa proposta, pois a configuração da leitura enquanto ato desencadeador de diálogos, de prazer, de questionamentos e rupturas nas mais variadas relações tecidas cotidianamente, alarga o universo cultural dos discentes. Ela deve ser um ato que exige réplicas ativas, já que uma verdadeira compreensão da linguagem "confunde-se com uma tomada de posição ativa a propósito do que é dito e compreendido" (BAKHTIN, 1995, p. 99).

SUGESTÕES PARA UMA LEITURA CRÍTICA

A proposta[346] que ora apresentamos foi realizada pela primeira vez com êxito na ICASU - Instituição Cristã de Assistência Social de Uberlândia, com o intuito de trabalhar a Literatura

345 Hans Robert Jauss, estudioso germânico que trabalhou com a teoria da recepção, denomina de horizontes de expectativas quadros de referências que incluem convenções estético-ideológicas possibilitadoras de produção e reprodução de um texto. Esses quadros permitem a comunicação e são assim definidos em relação ao leitor e a obra literária: "A atitude de interação tem como pré-condição o fato de que texto e leitor estão mergulhados em horizontes históricos, muitas vezes distintos e defasados, que precisam fundir-se para que a comunicação ocorra" (BORDINI; AGUIAR, 1988, p. 83)

346 Cada uma das propostas trabalhadas foram descritas passo a passo, apresentando inclusive, formas de avaliação segundo a especificidade de cada conto.

ISBN 978-85-64124-60-8

de uma forma prática e diferente da habitualmente empregada pelas redes regulares de Ensino Fundamental.

Tendo como meta uma leitura mais aprofundada e que interdiscursivamente favoreça o diálogo entre os textos e os gêneros literários ou situações vividas pelos próprios alunos, foram selecionados, dentre os vários contos[347], *Um apólogo* e *O enfermeiro* para exemplificação de nossa proposta.

No conto *Um apólogo*, após conhecer a vida, a obra e o período em que se insere o autor, propomos o levantamento de hipóteses sobre a significação das metáforas contidas no texto.

Para exercitar a noção de interdiscursividade, ouvimos e analisamos a letra da música: "*Capitão de Indústria*", interpretada pela banda "*Os Paralamas do Sucesso*" observando o dialogismo tecido entre ela e conto machadiano.

Por meio da brincadeira da "batata quente", os alunos são levados a aplicar os resultados da discussão dos textos. Essa atividade consiste no ato de passar entre os alunos uma caixa contendo perguntas. Essa ação é desenvolvida durante a execução de uma música. Quando o som for interrompido pelo professor, o aluno que estiver com a caixa em mãos, deverá abrir a mesma, retirar uma pergunta, ler em voz alta para a classe e em seguida, responder oralmente. As questões envolverão pontos discutidos dos dois textos apresentados (sendo eles a música e o conto machadiano) que requererão a reflexão dos alunos sobre o tema, relacionando o mesmo ao conhecimento de mundo e experiências vividas por eles, promovendo assim, a transposição do conhecimento de sala de aula para a realidade dos discentes.

Os objetivos serão alcançados se nas discussões propostas, após a leitura do conto e da audição da música, os discentes posicionarem-se sobre os temas propostos, interpretando os textos dados e fazendo ligações com a situação atual. E serão alcançados também se na atividade da "batata quente" os docentes conseguirem perceber que os alunos compreenderam a relação entre os dois textos (o conto e a letra da música) e conseguiram por meio do diálogo entre os mesmos levar estas reflexões e análises feitas em sala de aula para as questões propostas na brincadeira.

No que diz respeito ao conto *O enfermeiro*, dividimo-lo em duas partes, uma anterior e outra posterior ao assassinato do coronel. Após a discussão da sequência "Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados", da leitura da primeira parte, das discussões e anotações dos possíveis finais para o conto, será entregue a 2ª parte do texto, que, lida, tem seus pontos principais levantados e discutidos, para em seguida, serem relacionados com os finais anotados no quadro e com os acontecimentos cotidianos.

Ainda, a respeito desse conto, são apresentadas notícias de violência extrema presentes diariamente nos meios de comunicação de massa. O enfoque será na questão: "o que alguém é capaz de fazer em momentos de fúria ou por dinheiro?".

Na relação tecida com o cotidiano e a vivência dos discentes, a aplicação de um teste com treze questões de situações hipotéticas e de múltipla escolha – a, b, c, e d - aproxima o perfil dos alunos com os personagens do conto em pauta ou até mesmo com o autor (Machado de Assis). A apresentação dos resultados, lidos pelo professor, capacita os alunos a julgamentos, reflexões críticas e posicionamentos.

Os objetivos da aula serão alcançados se nas discussões os alunos forem capazes de produzir reflexões críticas sobre "'O Enfermeiro" e sobre fatos da própria vida, tendo capacidade de julgamento sobre o tema principal do conto e da aula. Também deverão ser capazes de

347 DENTRE OS CONTOS ESTUDADOS NO MINICURSO ESTÃO TAMBÉM COMO SE INVENTARAM OS ALMANAQUES, TRÊS TESOUROS PERDIDOS, CONTO DE ESCOLA E ANTES DO BAILE VERDE.

ISBN 978-85-64124-60-8

estabelecer ligações com o conto machadiano e tecerem reflexões sobre sua postura cotidiana ao relacionarem os perfis apresentados no resultado com os personagens do conto ou com o próprio autor.

Isso posto, enfatizamos que nossa proposta de leitura e compreensão, advinda de um uso eficaz da língua proposto pelos PCNs, pontua um trabalho que alcança a exterioridade e ultrapassa a materialidade escrita. Ela favorece uma atuação ativa do leitor e lhe proporciona múltiplas leituras e sentidos, enfim, exemplifica uma prática realmente preocupada com a formação de um leitor crítico e consciente, cujo exercício da cidadania leve-o a construir, em diversas situações, seus próprios conhecimentos. Esses, instaurados na dinamicidade, na troca e na interação, demonstra que não é na imobilidade de formas, estruturas e sentidos que eles se edificam.

À GUISA DE UMA CONCLUSÃO

Considerar que uma leitura crítica e reflexiva ainda é um grande desafio para a maioria dos educandos, suscita-nos a uma imediata necessidade de rever as práticas desenvolvidas em sala de aula. Certamente elas não desafiam os alunos perante o texto para entendê-lo, extrair-lhe informações, ir além da superfície plana das linhas escritas, despertar o senso crítico e reflexivo do que leem ou presenciam em sua realidade cotidiana.

Se nos anos 80 já era visível a necessidade de outra concepção no âmbito educativo e se urgia mudanças às quais rompessem com um modelo considerado estrutural e tradicional, porque, no auge de nossos dias, essa problemática ainda acentua o fracasso escolar como evidencia os exames do ENEM, por exemplo?

Para discutir sobre isso, podemos apontar que, pelos mais diversos motivos, várias são as justificativas que respondem o porquê dessa questão. Uma delas é que a forma tradicional estruturalista no ensino da leitura, ainda muito presente nas escolas, prioriza os aspectos textuais e retarda a implantação de estudos que respondam diretamente às exigências sociais.

Outro fator é o grande interesse que os profissionais da educação demonstram pela descrição da língua e pelo ensino do texto amparado na gramática ou nas marcas textuais. Poucos são os professores que realmente trabalham práticas diferenciadas e inovadoras. Isso se deve, possivelmente, à facilidade na aplicação e estudo do texto ou a própria falta de formação profissional adequada, o que resulta na dificuldade de se desvincular do ensino tradicional.

Por fim e mais grave, a falta de políticas sérias e comprometidas com a educação que ofereçam formação continuada, adequada e que levem os docentes atuantes em sala de aula a "dialogar" com as propostas educacionais no sentido de "compreendê-las" de forma ativa, de modo a garantir que os princípios neles expressos lhes habilitem a pontualmente exercer uma prática consoante com essas propostas e com as exigências sociais demandadas.

É imprescindível que as políticas públicas valorizem os professores, proporcione salários dignos que permitam uma carga horária menor, uma qualificação maior, condições para sua permanência na profissão, atualização de seus conhecimentos com a promoção de cursos inovadores e que, enfim, lhes desvinculem de arraigadas práticas possibilitando-os utilizar seguramente o que há de "novo" no âmbito educacional.

É revelante que esses educadores saibam que estão em campos ideológicos onde há embates e conflitos, mas que saibam também, utilizar as armas que tem para lutar contra as práticas a que estão aprisionados, que conheçam a função do que se ensina e o lugar que

ISBN 978-85-64124-60-8

ocupam para assim, alcançar, junto aos discentes, um processo educativo mais consciente e reflexivo.

Faltam, portanto, ações mais efetivas, políticas públicas voltadas para as reais necessidades dos professores, assim como faltam recursos didáticos atualizados que considerem os frutos das pesquisas educacionais. Também, é imprescindível que os conhecimentos não sejam aplicados de forma igualitária sem considerar os contextos sociais e culturais dos alunos, massificando-os. Tudo isso evidencia que a realidade, infelizmente, ainda se distancia do objetivo de um uso eficaz da língua.

Urge, portanto, conceber que é só pela língua que o indivíduo se torna sujeito e só por meio dela, ele tem condições de refletir sobre si mesmo e sobre o mundo. Diante de tudo isso, resta ao educador, em meio a tantas adversidades que lhe apresentam, saber ultrapassar as fronteiras do papel e do texto para conduzir os leitores a infinitas formas de compreensão, numa leitura verdadeiramente crítica e cidadã.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. **Um apólogo**. In: A Cartomante e outros contos. São Paulo, Moderna, 1995.

_____. **O enfermeiro**. In: A Cartomante e outros contos. São Paulo, Moderna, 1995.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.

BRASIL, **Parâmetros Curriculares Nacionais**: primeiro e segundo ciclos do ensino fundamental, Língua Portuguesa/Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997, p. 19-27.

_____. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental, Língua Portuguesa/Secretaria de Educação Fundamental – Brasília: MEC/SEF, 1998, p. 17-24.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 1984.

SUCESSO, Os Paralamas do In: 9 Luas, EMI Music, 1996.

ISBN 978-85-64124-60-8

O ENSINO DE LITERATURA E O ACONTECER DA LINGUAGEM: A LEITURA LITERÁRIA COMO APRENDIZAGEM POÉTICA

Taís Salbé CARVALHO[348] (PPGL/UFPA)
E-mail: t.salbe@gmail.com

RESUMO

No presente trabalho refletimos como a arte literária conduz a um educar poético que vigora na linguagem como acontecimento, possibilitando ao leitor uma aprendizagem por meio do enraizamento nas palavras e com as palavras, pesquisando questões como: ler, leitura, leitor; aprendizagem poética; e acontecimento da arte literária. Para tanto, partimos da ideia de que o ser humano não possui a linguagem, na verdade, ele é a linguagem, logo, o conhecimento não poderia se dar com, e, sim, dentro da própria linguagem (HEIDEGGER, 2012). Dito isso, propomos o ensino da literatura a partir da relação leitor–texto literário, visto que, ao nosso ver, é no momento da leitura que ocorre o que chamamos de circularidade hermenêutica (GADAMER, 1998), processo pelo qual, ao questionar as obras, o leitor passa a ser por elas questionado, o que o conduz a pensar sobre: o que é o humano? O que são a vida, a morte, o tempo, o existir, a felicidade, a verdade, o real, o destino, a liberdade? O que é a arte? O que é linguagem? Isso posto, percebemos que esse tipo de relação aproxima o leitor do fazer literário, das potencialidades da linguagem, indo em busca de se conhecer.

***PALAVRAS-CHAVE**: ENSINO E APRENDIZAGEM; EDUCAR POÉTICO; LEITURA LITERÁRIA; LITERATURA; LINGUAGEM.*

INTRODUÇÃO

Neste estudo refletimos como a arte literária conduz a um educar poético que vigora na linguagem como acontecimento, possibilitando ao leitor uma aprendizagem por meio do enraizamento nas palavras e com as palavras, pesquisando questões como: ler, leitura, leitor; aprendizagem poética; e acontecimento da arte literária. Para tanto, em diálogo com Heidegger (2012), partimos da ideia de que o ser humano não possui a linguagem, na verdade, é só na e pela linguagem que o homem é homem. Logo, o conhecimento não poderia se dar com, e, sim, dentro da linguagem. "[...] a linguagem é o que faculta o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem. Enquanto aquele que fala, o homem é: homem. [...] tão logo o homem faça ideia do que se acha a seu redor, ele encontra imediatamente também a linguagem" (HEIDEGGER, 2012a, p. 7).

Dito isso, o que propomos aqui é que o ensino de literatura vigore a partir da relação leitor–texto literário, visto que, ao meu ver, é no momento da leitura (do confronto, no sentido do *pólemus*/tensão) que ocorre o que Gadamer (1998) chama de circularidade hermenêutica, a saber: o processo pelo qual, ao questionar as obras literárias, o leitor passa a ser por elas

348 Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará; mestre em Estudos Literários pela mesma instituição, com a dissertação "Travessia Poética: O pacto entre crítica e escuta em Grande Sertão: Veredas". Autora do livro O Pacto da Escuta em Grande Ser-tão: Veredas, publicado em 2017 pela Editora Tempo Brasileiro. Pesquisador do Núcleo Interdisciplinar Kairós – Estudos de Poética e Filosofia, vinculado ao CNPq (http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4406225211304954).

ISBN 978-85-64124-60-8

questionado, o que o conduz a pensar sobre: o que é o humano? O que são a vida, a morte, o tempo, o existir, a felicidade, a verdade, o real, o destino, a liberdade? O que é a arte? O que é linguagem?

Isso posto, percebemos que esse tipo de relação aproxima o leitor do fazer literário, das potencialidades da linguagem, indo em busca de se conhecer. Entretanto, vale salientar que essa proposta de estudo jamais pode ser vista como mais uma metodologia pedagógica, dentre tantas já existentes, pautada em pressupostos técnicos-científicos que vislumbram à funcionalidade.

O que propomos é uma abertura de pensamento para o que chamamos de Educar Poético – um educar que muito mais do que apresentar respostas prontas e lógicas ao aluno, o fazendo funcionar, o liberta no e pelo questionar, lançando-o na travessia em busca do seu próprio. Esse modo de educar aproxima-se da ideia de *paideia poética* (do grego antigo: *paidos* – "criação de meninos"), e se dá de maneira dialogal entre o aluno, o professor e a realidade, todos lançados no movimento de acontecer da linguagem (entendendo linguagem como a mãe de todas as línguas, como o *logos*, ou seja, como possibilidades de sentido de manifestação do real).

E é por meio desse enraizamento na linguagem que vigora a dialética entre o todo saber e o não saber, numa abertura radical para as possibilidades de tornar-se (mestre e aprendiz) o que desde sempre já se é: o humano como entre-acontecer da linguagem. Mas para tanto, é necessário entender, de forma breve, como surgiu o modelo tradicional de educar que vigora ainda nos dias de hoje.

A tradição ocidental possui sua estrutura fincada em profundas e diferentes camadas culturais, estas tanto conscientes quanto inconscientes. Nessas camadas foram impostas linhas convergentes e divergentes de condução do pensamento: uma delas foi a ideia de verdade lógica, que nada mais é do que uma verdade que não tem seu fundar no manifestar do ser, mas que é construída a partir de medidas aleatórias e/ou subjetivas que criam apenas dicotomias e, não, dialéticas.

A palavra "lógica" tem sua origem em *logos*, esta que é o grande enigma do pensamento, visto que possui inúmeras traduções, mas nenhuma aproxima-se de todo o vigor de sentido para determiná-la com exatidão. Heráclito foi quem pensou o *logos*, afirmando que para se adentrar ao sentido da palavra, somente pensando e escutando a força da presença constante do silêncio: a plenitude e a fonte de toda a fala.

Destarte, a ideia de lógica que se tem hoje no mundo ocidental, e que está ligada à razão, tem seus primórdios nas Escolas Helenísticas, quando Aristóteles, refletindo sobre a questão, fala em *logikos*, que seria o modo do *logos*, e nunca num *logiké episteme*. Entretanto, as Escolas Helenísticas, ao criarem seus modelos de ensino, reduziram os pensamentos dos grandes pensadores em torno da unidade do questionamento do que poderia ser o *logos*, a *physis* e o *ethos* em três disciplinas: *physiké episteme*, *ethiké episteme*, *logiké episteme*, que resultaram, na Modernidade, em: ciências naturais e ciências humanas, as duas regidas pela lógica, ou seja, segundo o cânone do raciocínio: o lógico da lógica. A partir de então, as disciplinas passam a girar em torno de conhecimentos propositivos, de causas cognitivas dos diferentes campos de conhecimento e do princípio matemático. Foram surgindo cada vez mais disciplinas, ocasionando numa fragmentação do saber, consequentemente, do pensamento: perde-se a unidade do todo.

É, portanto, dentro desse universo lógico, epistemológico, científico, funcional que se dá a urgência para um caminhar em direção à educação ontológica, que pensa a essência do ser humano e da verdade na vigência da *aletheia*, vigorando constantemente no diálogo, na dialética entre ser e não ser, como já dizia o pensador-poeta Guimarães Rosa: "Tudo é e não é" (ROSA, 2006, p. 12), pois tudo é e sempre será um acontecer, um manifestar inaugural, e dentro

ISBN 978-85-64124-60-8

desse tudo está também o homem, que para se saber, se conhecer, é preciso vigorar no pensar.

É primordial entender que essa ausência do questionar vivida pelo mundo moderno lança o homem numa perspectiva de funcionalidade, em que se torna muito mais importante ser útil e dar resultados do que pensar/questionar. Porém, nem sempre foi assim. Vejamos o que nos diz a etimologia das palavras "educar" e "escola" (para um questionamento radical, é sempre engrandecedor ouvir o que as palavras tem a nos dizer no seu originário).

"Educar" originou-se do verbo latino *ek-ducere*, em que *ek-* significa "para fora" e *ducere*, "conduzir", em sentido ontológico, que inclui tanto o espacial quanto o temporal. Logo, educar é um processo ontológico pelo qual cada ser humano deve ser conduzido para além dos limites. "Escola" vem do grego *skolé*, que quer dizer "lugar de repouso e recolhimento". Entretanto, a escola que temos hoje em dia tem se mostrado muito mais como um espaço de formatação tanto do aluno quanto do professor, do que, necessariamente, um espaço que os convide, os estimule e os incentive a pensar e a questionar o que se pensa. Já nos disse uma vez o demiurgo do sertão, Guimarães Rosa: Quem desconfia, fica sábio" (ROSA, 2006, p. 138).

Manuel Antônio de Castro, doutor em Poética e professor emérito da UFRJ, refletindo sobre a questão do lugar de recolhimento o qual deveria ser a escola, nos fala que:

> em nome da tradição instrutiva, se perdeu a capacidade de doar-se ao conhecimento como aquele que vigora a partir do repouso enquanto recolhimento: É no ser enquanto recolhimento, enquanto vigorar do silêncio, que há a possibilidade de chegarmos a conhecer (CASTRO, 2011, p. 31-32).

Dito isso, podemos pensar que esse modo de educar poeticamente, o qual estamos propondo neste estudo, tem a ver com a essência do ser humano – o entre-ser que questiona – já que somos e não somos, podendo vir a ser possibilidades de todo ser. E nosso horizonte do educar está diretamente ligado à questão do sentido da verdade. Estamos sempre nos questionando para saber qual o sentido da verdade das coisas que nos cercam, do mundo e do nosso ser.

Contudo, é bom deixar claro, que o sentido da verdade o qual estamos buscando, em nada se aproxima à verdade judicativa do mundo da técnica da escola normativa, aquela verdade contrária à ideia de falso. O que queremos é a verdade manifestativa, aquela que vigora no movimento de desvelamento e velamento do que desde sempre já somos. Mas como chegar a esse tipo de educar? Como voltar a ter tempo de questionar e não mais repetir valores preestabelecidos do que seja, por exemplo, a língua, a gramática, a linguagem, a arte literária?

O EDUCAR COMO APRENDIZAGEM DO DESAPRENDER

Temos, portanto, uma noção embrionária de que somente no e pelo educar poético conseguiremos, de fato, adentrarmos no solo da linguagem e ir em busca da liberdade de sermos humano em travessia. E esse educar precisa ser integrador, e desde sempre vigorar no princípio da *physis* (ou, numa acepção mais acessível, da natureza / da realidade). Princípio esse que é dinâmico, e não estático; é circular, e não linear; é infinito, e não finito; é de inclusão, e não de exclusão.

O que propomos com essa pesquisa é pensarmos que a aprendizagem do humano pode/deve ser feita por meio da arte. Visto que, no nosso entender, é a arte que nos leva à procura do próprio de cada humano. São as obras de arte – alimento para o pensar e nunca para

ISBN 978-85-64124-60-8

o doutrinar – que nos questionam acerca das questões as quais somos doação: Vida, Morte, Tempo, Amor, Verdade. Diz Castro:

> A arte, toda arte, é alimento para que cada um faça da sua vida uma obra de arte. Porém, há uma questão, que é o maior desafio em nossas vidas. Qual? Fazer da arte vida. É neste horizonte de fazer da arte vida que se coloca a questão radical para cada um de nós: nossa travessia (CASTRO, 2011, p. 1).

É esse desafio que nos coloca, por exemplo, a obra literária de João Guimarães Rosa. Percebemos que em sua obra não há separação, na qual de um lado está o mundo (a realidade) e de outro o humano que o atravessa. Existe, de fato, uma relação entre humano e real, em que, além de viajante, o humano é a própria travessia, e que, por meio da linguagem, a realidade vai acontecendo. A respeito dessa relação homem–real que se faz, na obra de Rosa, na e pela linguagem, explica o pensador e crítico literário, Benedito Nunes: "Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra" (NUNES, 2013, p. 85).

Quem se depara com *Grande sertão: veredas*, romance publicado em 1956, vê-se logo envolvido num emaranhado de questões, achando, quando adentra radicalmente a leitura, que percorre caminhos selvagens e estranhos, em meio a terrenos flutuantes que a qualquer momento irão lhe atirar ao abismo. Riobaldo é o próprio questionar para se encontrar. O romance é a ficção poética na qual se tecem e entretecem as grandes questões do humano que nos levam a viver a vida como vida experienciada, pois somente: "Vivendo se aprende, mas o que se aprende, mais, é só a fazer maiores perguntas" (ROSA, 2006, p. 413).

E dentro desse questionar na e pela arte, é que também proponho que o ensino da literatura deva ser muito menos normativo e passe a vigorar no que chamo de Desgramatização pelo Educar Poético, o qual visa o ensino de literatura enraizado na linguagem como possibilidade infinita de sentido, na palavra que se manifesta em seu vigor de acontecimento, fazendo com que mestre e aprendiz se vejam no papel de criador de realidades e não mais de repetidor/imitador de frases feitas a partir de normas gramaticais e estilísticas que parecem terem sido criadas para afastar o falante/escrevente do vigor de sua própria língua.

À luz do poeta Manoel de Barros, é preciso que saibamos brincar com as palavras, deixar com que elas nos conduzam a novos e diversos caminhos (possibilidades) até chegarmos ao canto inaugural da semente da palavra e lá possamos nos embicar nas metáforas e ver o extra-ordinário da linguagem acontecendo.

Dentro dessa perspectiva, construimos um diálogo com o que pensa o professor e poeta, Fabio Pessanha. Pessanha escreve, em 2014, um ensaio intitulado "*Agramática*: a desgramaticalização no educar para o poético", em que logo no início explica qual a sua proposta de ensino/aprendizagem na e pela língua. Diz-nos o poeta:

> Da gramática que uso só sei o pulo de acento, uma vírgula de incremento no rebento de meu dia e outros pormenores que, de grande que são, não me cabem na boca. Leio nesse conjunto de arvoredos linguísticos (a gramática) um tanto de coisas mensuradas, acabrunhadas numa régua de fazer mesmices. Daí, penso: mas que coisa é essa de normas ou paráfrases, de conteúdo fortuito de inteligências? A correção de meus recantos mora no dia a dia das palavras, estas que são devassas e prolíficas, famintas e castanhas. Suas estranhas casas nos moram a reboco de contratempos e é nesse augúrio que me proponho um

ISBN 978-85-64124-60-8

> desavesso: vou pensar a gramática, e com as palavras! (PESSANHA, 2014, p. 199).

Dessa forma, damos voz ao que realmente importa dentro da linguagem: a força inaugural da palavra. E paramos de nos preocupar somente com regras gramaticais, normas estilísticas da boa escrita, e deixamos a linguagem acontecer por meio de quem a fala e de quem a escreve. Certa vez disse Guimarães Rosa: "Era um nome, ver o que. Que é que é um nome? Nome não dá, nome recebe" (ROSA, 2006, p. 156). Numa noutra passagem complementa: "O que é pra ser – são as palavras" (ROSA, 2006, p. 48). Segundo Castro (2011), as palavras recebem todas as nossas aventuras e desventuras, as nossas vias e nossos desvios, nossas falas e nosso silêncio: recebem nossas experienciações[349] do real, havendo aí uma tensão de contrários, pois, ao mesmo tempo que as recebe (como palavra e reunião), nos oferta a realidade como linguagem.

Clamemos, pois, pela *desgramática*, esta que se dá no originário da palavra (d)escrita, e nos voltemos ao silêncio do verbo. Que fique claro, que o *des*, aqui, não possui conotação de negação, pelo contrário, com o uso desse prefixo proponho, na verdade, um aprofundamento de uma gramática que se funda na e pela força da palavra. Sendo assim, acreditamos que o educar na e por meio da arte literária nos conduz a ao poético que vigora, de fato, no acontecer da linguagem, possibilitando tanto ao professor quanto ao aluno uma aprendizagem por meio do enraizamento nas palavras e com as palavras.

E isso se dá, porque tanto a realidade, quanto o homem, quanto a linguagem são e não são, mudam e se constroem infinitamente, de maneira contínua. Ou seja, homem e realidade são um acontecer constante e inaugural que habitam a linguagem. Logo, se faz impossível querer aprisionar homem, real, obras de arte, língua e linguagem em teorias e regras que os roubem suas possibilidades de acontecer.

Entretanto, a realidade que aprendemos com o modelo de educação que está inscrito dentro de uma tradição metafísica é uma educação que aprisiona, a qual enxerga o mundo exclusivamente como objeto/produto para determinado funcionamento, uma educação técnica e científica na qual o importante é moldar tudo e todos para que possam dar resultados previamente esperados, aprisionando o pensar, o olhar, o escutar, o aprender e também o ensinar. Sobre essa questão da tradição metafísica, nos fala Castro:

> Por isso quando se fala em superação da metafísica não se trata de construir um sistema mais amplo e completo. Nada disso. Aí mora o perigo maior da chamada desconstrução da metafísica. Superar não significa, portanto, ressentir-se ou revoltar-se. Diz com simplicidade a tarefa de pensar o a-ser-pensado: o esquecimento e silenciamento do Ser nas diversas instâncias. Trata-se, portanto, de fazer a experiência da experienciação do Ser em seu sentido. Não rejeita a metafísica, mas parte dela para dar um passo atrás e à frente, e tentar, como pensamento, corresponder ao apelo das questões já desde

349 "A EXPERIENCIAÇÃO NÃO É ALGO QUE DE FORA OU EM ALGUÉM PODE ACONTECER AO REAL E À LINGUAGEM. NÃO. A EXPERIENCIAÇÃO É O REAL ACONTECENDO COMO LINGUAGEM, SENTIDO, VERDADE E MUNDO, EM QUEM OS EXPERIÊNCIA, O QUE JAMAIS QUER DIZER ALGO SUBJETIVO OU OBJETIVO. A EXPERIENCIAÇÃO NÃO É PASSÍVEL DE OBJETIVIDADE NEM DE CÁLCULO NEM DE UMA VERDADE LÓGICA. POR ISSO, TODA EXPERIENCIAÇÃO SÓ PODE ACONTECER ENQUANTO APRENDIZAGEM E NÃO JAMAIS ENQUANTO APRENDIZADO" (CASTRO, "EXPERIENCIAÇÃO, 6" HTTP://WWW.DICPOETICA.LETRAS.UFRJ.BR/INDEX.PHP/EXPERIENCIACAO) – ESTA CITAÇÃO FOI RETIRADA DO DICIONÁRIO DE POÉTICA E PENSAMENTO, DE AUTORIA DO PROF. MANUEL A. DE CASTRO. E SUA REFERÊNCIA ESTÁ DE ACORDO COM AS NORMAS DE "COMO CITAR", PRESENTES NO LINK: HTTP://WWW.DICPOETICA.LETRAS.UFRJ.BR/INDEX.PHP/COMO_CITAR. ACESSADO EM 08/07/2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

> sempre vigentes em nosso horizonte, em nossa condição. Intenta-se fazer da filosofia o cuidado pensante e não o pensamento calculante (CASTRO, 2004, p. 27)

Portanto, para que consigamos ir além de conceitos, teorias, epistemologias, modelos dicotômicos de educação, os quais veem a realidade a partir da relação entre bem e mal, certo e errado, verdadeiro e falso, faz-se necessário partir em busca da aprendizagem do desaprender, que caminha na contramão do pensamento canônico e metafísico que há tempos vem sendo considerado como o modelo ideal de conhecimento e do saber. Mas o que poderíamos entender de fato por metafísica? Mais uma vez, Castro nos esclarece:

> A palavra metafísica é ambígua. Por isso gerou as atitudes mais extremas e opostas. Na boca do materialista vulgar é tudo que está para além do que é imediato, palpável, força cega e irracional, isto é, material. Na boca do espiritualista vulgar é tudo que transcende a matéria, é o permanente, o eterno, o ideal. Diante destas atitudes dicotômicas e totalmente contraditórias, a sabedoria aconselha o desvelo pela phýsis, numa atitude espirituosa e equilibrada que deixe a tensão vigorar (CASTRO, 2004, p. 14).

Conduzir-nos na e pela aprendizagem do desaprender não é tarefa nada fácil, principalmente hoje em dia, em que o mundo nos leva cada vez mais ao aprisionamento das funcionalidades, ou seja: se o indivíduo não funciona, se ele não é útil e não dá resultados positivos, ele não serve, é descartado. Façamos, portanto, um exercício do pensar. Será mesmo que esse tipo de utilidade do mundo funcional está dando certo? Está conduzindo o homem à aprendizagem do que ele é e das possibilidades do que ele pode vir a ser? Muito provavelmente não. O poeta Manoel de Barros, pensando sobre a utilidade e inutilidade das coisas construiu a sua própria "matéria de poesia", e nos diz:

> [...]
> As coisas que não levam a nada
> têm grande importância.
> Cada coisa ordinária é um elemento de estima
> [...]
> As coisas sem importância são bens de poesia.
> (BARROS, 2010, p. 145-146).

Mas até mesmo para funcionar é preciso antes pensar, construir pensamentos por meio do questionamento, e isso não acontece de forma lógica e racional, é necessário entregar-se às questões, das quais o homem já é doação e, por meio da arte e da linguagem, pensar nas possibilidades de sentido que podemos ser, indo em busca do nosso próprio, por meio de um educar com foco no questionar e no devolver às questões o seu vigor, e, assim, ficarmos frente a frente com o nosso destino, o seja, ir em busca do que já desde sempre somos e não sabemos, habitando o solo metafórico da linguagem, em que metáfora é aquilo que traze em sua verve a movimentação do que está para além e junto (metá-) do que se leva (-fora) em cadência de surpreendimento. Devemos mesmo é "saber errar bem o idioma" (BARROS, 2010, p. 319), em que errar quer dizer vivê-lo em sua mais radical intensidade.

Porém, o desdobramento desse destino nós chega como tradição de uma estrutura metafísica de pensamento, na qual todo saber (saber-se) está centralizado na sujeição do ser

ISBN 978-85-64124-60-8

enquanto sujeito, ou seja, na determinação subjetiva do real na medida dos conhecimentos filosófico (este não mais visto como a atividade do pensar, mas como disciplina), teológico e científico. Nessa perspectiva, toda a realidade passa a ser concebida antropocentricamente com foco na condição do homem como sujeito que impõe medidas e explicações funcionais de aspectos naturais, psicológicos ou sociológicos e históricos às coisas objectualizadas.

A estética moderna, por exemplo, pode ser explicada levando em consideração essa perspectiva, ela foi construída como um esforço da tradição metafísica em justificar de forma racional a existência da arte e, consequentemente, da linguagem como possibilidade de manifestação do real. Ficando a arte, portanto, encerrada no paradigma metafísico, tendo, necessariamente, ora uma função estética, ora uma função político-ideológica baseada na representatividade da sociedade vigente, além de se ver às voltas em teorias canônicas que mascaram o acontecer de suas questões. Percebam, o acontecer não é meramente cronologia, mas aquilo que inalguralmente se dá em cada um enquanto tempo. Por outro lado, a linguagem passa a ser vista apenas como meio de comunicação, em que serão analisados suas estruturas e formas, resultando em regras e modelos de uso para que a comunicação seja feita de forma "correta".

Porém, linguagem é muito mais do que mera comunicação ou expressão do sujeito. A linguagem é a experienciação do ser em sua relação com o real. Segundo Castro, a linguagem é o

> vigor de possibilidade de fazer da finitude humana um projeto de realização divina, de se medir pelo sentido do sagrado. Na e com a linguagem a realidade se manifesta na sua verdade e se torna mundo como sentido do próprio ser humano e do real em que já está poeticamente projetado (CASTRO, "Linguagem, 10")[350].

Convidamos vocês a pensar acerca de uma educar poético que vigore no ser da linguagem, no ser do humano, no ser da arte e, então, a escutar o que o poeta-brincante das palavras, Manoel de Barros tem a nos dizer:

> Fomos formados no mato – as palavras e eu. O que de terra a palavra se acrescentasse, a gente se acrescentava de terra. O que de água a gente se encharcasse, a palavra se encharcava de água. Porque nós íamos crescendo de em par. Se a gente recebesse oralidades de pássaros, as palavras receberiam oralidades de pássaros. Conforme a gente recebesse formatos da natureza, as palavras incorporavam as formas da natureza. Em algumas palavras encontramos subterrâncias de caramujos e de pedras. Logo as palavras se apropriavam daqueles fósseis linguísticos. Se a brisa da manhã despetalasse em nós o amanhecer, as palavras amanheciam. Podia se dizer que a gente estivesse pregado na vida das palavras ao modo que uma lesma estivesse pregada na existência de uma pedra. Foi no que deu a nossa formação. Voltamos ao homem das cavernas. Ao canto inaugural. Pegamos na semente da voz. Embicamos na metáfora. Agora a gente só sabe fazer desenhos verbais com imagens. Tipo assim: Hoje eu vi outra rã sentada sobre uma pedra ao jeito que uma garça estivesse sentada de tarde na solidão de outra pedra. Foi no que deu a nossa formação. Eu acho bela! Eu acompanho (BARROS, 2008, p. 169).

350 Esta citação foi retirada do Dicionário de Poética e Pensamento, de autoria do prof. Manuel A. de Castro. E sua referência está de acordo com as normas de "Como Citar", presentes no link: http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Como_citar. Acessado em 08/07/2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

Dentro dessa perspectiva, partimos agora a tentar entender como esse projeto de educar poético por meio da leitura literária pode conduzir o leitor à busca de si mesmo, construindo o que estamos chamando de aprendizagem poética. Para tanto, precisamos pensar a leitura e tudo o que a ela esteja relacionado.

LEITURA: O QUE É?

Se formos procurar o significado de leitura nos inúmeros dicionários da língua portuguesa, vamos obter várias acepções acerca do seu conceito. Leitura pode ser a reunião expressa de letras em palavras e frases, numa acepção mais técnica; pode ser a decodificação do que está escrito expressando o seu significado, em uma perspectiva instrumental; a leitura pode ser a expressão de diferentes significados resultantes da articulação dos referentes leitor/texto/autor/contexto, por força do ato de ler; e numa concepção mais ampla e mais ontológica, segundo Manuel A. de Castro (1982), pode ser o resultado do inter-relacionamento do homem e das realidades do real no vigor do ler, que é um agir de grande e profunda complexidade, e jamais pode ser reduzido ao ato banal de decodificar algo escrito.

Na obra *A leitura* (2002), o professor de literatura francesa e pesquisador do Centro de Pesquisas para Leitura Literária, da Universidade de Reims, na França, Vincent Jouve, aborda a leitura como atividade multifacetada e complexa, pois se desenvolve em várias frentes de processos do ser humano, como o neurofisiológico, o cognitivo, o afetivo, o argumentativo, o simbólico. Segundo Jouve, "A leitura é antes de mais nada um ato concreto, observável e recorre a faculdades definidas do ser humano [...] considerada no seu aspecto físico, a leitura apresenta-se, pois, com uma atividade de antecipação, de estruturação e de interpretação" (JOUVE, 2002, p. 17-18).

Entretanto, se nos atentarmos apenas para as relações formais entre texto e leitor, perderemos o que Jouve (2002) chama de "o charme da leitura", este que se origina das diferentes relações entre texto e leitor e sensações, questionamentos, emoções, aprendizagens e todos os sentidos que essa prática proporciona. Dito isso, podemos pensar que a leitura literária conduz o leitor a diferentes possibilidades de caminhos, na sua maioria, desconhecidos, em que esse terá a oportunidade de se deparar com questões[351] que o acolhem e/ou o colocam diante do enigma que é a vida, mesmo que essa leitura seja uma atividade "inocente" e não um exercício crítico.

Isso posto, podemos pensar que seja qual for o tipo de atividade de leitura literária realizada, esta conduzirá o leitor a construir-se como ser humano.

> Leituras de obras literárias nos introduzem também em um tempo próprio, distante da agitação cotidiana, em que a fantasia tem livre curso e permite imaginar outras possibilidades [...] a disposição criativa tem a ver com a liberdade, com os desvios, com a regressão em direção aos vínculos oníricos, com atenuar as tensões (PETIT, 2013, p. 49).

351 "... O VOCABULÁRIO, EM SUA AMPLITUDE, TENDE NUM PRIMEIRO MOMENTO A MANTER UMA TENSÃO ENTRE QUESTÕES E CONCEITOS. OS CONCEITOS SÃO O DITO, AS QUESTÕES SÃO O NÃO-DIZER DE TODO DIZER VIVO E PULSANTE. OS CONCEITOS SÃO REPRESENTAÇÕES. AS QUESTÕES SÃO SEMPRE PRESENÇAS VELANTES, DISSIMULANTES. COMO AQUELES TENDEM MAIS A SE IMPOR EM DETRIMENTO DA DINÂMICA DAS QUESTÕES, ELES IMPRIMEM AO MUNDO REAL O SEU CARÁTER ABSTRATO E REPRESENTACIONAL. E ACABAM POR CIRCUNSCREVEREM UM MUNDO ABSTRATO EM DETRIMENTO DO MUNDO REAL, VIVO, OPERANTE" (CASTRO, 2015, P. 243).

ISBN 978-85-64124-60-8

Para Michèle Petit, em *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público* (2013), o ato de leitura há tempos tem sido um privilegiado caminho para o leitor elaborar ou mesmo manter um espaço próprio, íntimo e privado, em que ele vai construindo-se – ou descobrindo-se –, saindo das estáticas prescrições familiares e/ou sociais. De acordo com a autora, a leitura faz com que as pessoas possam tornar-se autores dos seus destinos, elaborar um outro lugar em que não dependam dos outros, em que não haja classificações como "leituras úteis" e "leituras de entretenimento"; "leitura escolar" e "leituras de prazer"; "leituras eruditas" e "leituras habituais". Ou seja, um espaço no qual seja permitido ir em busca do que lhes é próprio, sem que nada seja programado anteriormente. "Essa leitura é transgressiva: nela o leitor volta as costas aos seus, foge, ultrapassa a soleira da casa, do lugarejo, do bairro. É desterritorializante, abre para outros horizontes, é um gesto de distanciamento, de saída" (PETIT, 2013, p. 42).

Para Annie Rouxel, em artigo publicado em 2012, intitulado *Práticas de leitura: quais rumos para favorecer o sujeito leitor*, a leitura, muito mais do que um lugar de expressão do leitor, a leitura se faz como lugar de existência, de construção do sujeito enquanto leitor ativo. A autora critica duramente as práticas de leitura propostas no ensino de literatura em escolas, afirmando que:

> [...] as práticas escolares de leitura deixaram pouco espaço à subjetividade do leitor [...] obrigado a proceder a uma significação consensual do texto, quando não estabelecida e congelada, o aluno [...] dispunha apenas de uma margem estreita para exprimir sua interação ou seu julgamento pessoal. [...] o estudo do texto, longe de ser um espaço de reações individuais e coletivas, era muito mais uma formação concebida como submissão ao texto (ROUXEL, 2012, p. 2).

Manuel A. de Castro, na obra O acontecer poético: A história Literária, de 1982, escreve um capítulo intitulado "Leitura Poética" em que destaca que o leitor não deve ser visto como passivo ao texto, e que devemos levar em conta é que leitor e texto estão imbricados em uma relação em que, ao se deparar com as questões manifestadas pelo texto, o leitor as atualiza, potencializando o texto, provocando uma reação fecunda em que tanto leitor quanto texto passam a ter novos sentidos, se desvelando em acontecer como mundo. Sobre essa relação, Castro (1982, p. 102) afirma que: "O leitor é leitor na leitura, e a leitura é leitura no leitor", ambos vigorando no e pelo exercício do ler, que segundo o próprio autor é o "vigor de nomear que faz aparecer o que se estende adiante da luz e pelo qual a presença das coisas presentes se produz no ocultar-se" (CASTRO, 1982, p. 101).

Ou seja, ao ler, o leitor, por meio da linguagem – esta entendida como logos, ou como as infinidades possibilidades de dar sentido as coisas do mundo – manifesta sua relação dialogal com a realidade, nomeando o que se faz aparecer, o que se ilumina diante do mistério da luz pela presença, pelo o que emerge, se dar a ver.

> Ler, em sentido poético, é sempre questionar-se, mas cujo caminho de leitura nos expõe e exige decisões de sentido de nosso viver. Nesse momento, aparece a diferença entre a experiência e a experienciação da leitura, pois esta não apenas nos informa algo, mas nos põe em questão. E isso é compreendermo-nos (CASTRO, 2015, p. 111).

Para que possamos pensar nessa relação entre leitor e leitura literária que conduz à aprendizagem poética, ou à construção de si, devemos esclarecer algumas questões primordiais dessa atividade, a saber: o ato de ler; a leitura, seus níveis e procedimentos; o leitor; a arte

ISBN 978-85-64124-60-8

literária como acontecimento e manifestação de questões; e, por fim, como se dá esse processo de aprendizagem poética por meio da leitura literária. Além disso, devemos pensar a leitura como um ato livre e criativo, pelo qual nos alimentamos, vindo a nos tornar o humano que somos.

LER: UM ATO LIVRE, CONTEMPLATIVO E CRIATIVO

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
Tem mil faces secretas sob a face neutra
E te pergunta, sem interesse pela resposta, pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?
(Carlos Drummond de Andrade)

O excerto acima, do poema de Drummond Procura da poesia, nos leva a pensar sobre os três atributos do ato de ler: livre, contemplativo e criativo e que estão em diálogo direto e intenso com o ato de criar, de fazer poesia, de brincar e se enraizar com as palavras. Drummond, no poema acima, nos convida a brincar com as palavras, a deixar com que elas nos conduzam a novos e diversos caminhos (possibilidades) até chegarmos ao canto inaugural da semente da palavra e lá possamos nos embicar nas metáforas e ver o extraordinário da linguagem acontecendo. E assim deve ser feito também com a leitura.

Portanto, convidamos o leitor a pensar a relação entre cada uma dessas palavras com o ato de ler. Se partirmos da ideia de que ler não é um ato apenas racional, visto que engloba todo o corpo humano enquanto processo de criação de sentido, então podemos comparar o ato de ler com o ato livre como o de comer (JOVE, 2002; CASTRO, 2015).

Para garantir um organismo bem desenvolvido é necessário nos alimentar. Mas que tipo de alimento nos garantirá um bom desenvolvimento? É fato que uma alimentação adequada e balanceada propicia um bom desenvolvimento físico e mental. Se não nos alimentarmos, se nos alimentarmos mal ou se nos alimentarmos muito e desreguladamente, teremos consequências sérias em nossa saúde.

Destarte, tudo o que comemos é metabolizado em nosso corpo e transforma o alimento no que somos física e mentalmente. Entretanto, diferente de outros seres, nós, humanos, fazemos da necessidade de comer algo muito maior do que satisfazer a uma necessidade fisiológica: transmutamos o alimentar numa atividade livre, contemplativa e criativa por meio da "arte" culinária, da gastronomia. E isso só nos é dado porque vivemos em meio à linguagem[352] que nos possibilita ler, não apenas como decifração de signos e sistemas linguísticos, mas como atividade originária do humano que está lançado às questões do ser, e que por meio de sua capacidade de nomear, de dar sentido às coisas, pode transformar uma "simples" atividade física em arte criadora. Portanto, a leitura também é alimento.

> Leitura é alimento. E na leitura deve ocorrer o mesmo processo do alimento físico: um metabolismo intelectual pelo qual devemos transformar o que os

352 PELA LINGUAGEM NÃO PODEMOS PERGUNTAR, A NÃO SER JÁ VIGORANDO NELA. VIGORAR NELA É DEIXAR ADVIR TODA COESÃO E COERÊNCIA DA LINGUAGEM DO SILÊNCIO... MORTE DE TODAS AS FALAS. DO SILÊNCIO SÓ PODEMOS DIZER QUE VIGORA, NÃO O QUE É. A MORTE NÃO É O SILÊNCIO VIGORANDO? (CASTRO, MANUEL A. DE "LINGUAGEM, 1". IN: CASTRO, MANUEL ANTÔNIO DE. DICIONÁRIO DE POÉTICA E PENSAMENTO. DISPONÍVEL EM: HTTP://WWW.DICPOETICA.LETRAS.UFRJ.BR/INDEX.PHP/LINGUAGEM. ACESSADO EM: 5/7/2018).

ISBN 978-85-64124-60-8

> outros dizem e propõem para reflexão em algo nosso, incorporado ao nosso ser (CASTRO, 2015, p. 83).

Mas não devemos pensar a atividade da leitura carregada de normas, paradigmas de certo e errado, expectativas de interpretação – leituras de formação. Como já dissemos anteriormente, a relação entre texto e leitor é algo próprio, singular, contemplativo, em que tanto leitor quanto texto travam uma batalha para a construção de significados e sentidos, e nessa relação não existe nem sujeito nem objeto, ou quem oferece as pistas e os caminhos e quem os segue. O que existe é uma relação dialogal, um pacto, em que tanto texto quanto leitor vão se construindo mutuamente como sentido de mundo.

Dentro dessa perspectiva entre a leitura cheia de normas, obrigatória e a leitura livre, apaixonada, dialogal, Rouxel (2012) faz uma interpretação bastante interessante acerca do que vem a ser essa relação mais direta entre o texto e o leitor, afirmando que a leitura que se propõe à construção de identidade do leitor deve introduzir um espaço de liberdade, para a qual o leitor corresponda com mais autonomia. A autora chama a esse tipo de leitura de "leitura cursiva", e a diferencia de uma leitura que pretende formar um leitor capaz de responder às injunções de cada texto, tornando o leitor passivo, o obrigando a proceder em direção de um entendimento mais consensual do texto, ou mesmo preestabelecido e estagnado: a esse tipo de leitura, a autora chama de "leitura analítica". Para Rouxel, "mas do que um lugar de expressão do sujeito leitor, a leitura é um lugar de existência" (ROUXEL, 2012, p. 3).

Ao se procurar, ir em busca de sua existência, o leitor não deve pensar a arte literária como uma mera representação da realidade, mas como a própria realidade se manifestando nele, que torna-se, então, o lugar de manifestação do literário. Essa pode ser compreendia como uma atividade ontológica de construção de si. Marcel Proust, certa vez, afirmou que cada leitor é, quando lê, o leitor de sim mesmo. E que a obra de um escritor é apenas uma espécie de instrumento óptico, um caminho, que ele oferece ao leitor a fim de permitir-lhe discernir aquilo que, talvez, não tivesse visto em si mesmo.

Castro (2005) afirma que o leitor é tão importante quanto o autor, pois a interpretação de um texto se torna uma aventura fundadora de realidade. Uma leitura interpretativa coloca o leitor em contato direto com a dimensão discursiva de uma obra/texto literário, tendo em vista que o literário é o dizer instaurador de mundo que ultrapassa o discurso.

Contudo, é possível compreendermos o ato de ler, considerando seus níveis, como: (a) a leitura; (b) a escuta, como forma de doação do leitor às questões manifestadas na obra; (c) o diálogo entre leitor e obra; a interpretação; (d) a experienciação do leitor que passa a orbitar as questões da obra que o convidam a pensar; (e) o acontecimento tanto da obra quanto do leitor, enquanto criação de sentido; (f) a aprendizagem como travessia nas e pelas questões que o convocaram à procura de si; (g) a libertação para um processo de educar poético, que se manifesta no ato de se questionar frente a uma obra literária.

É possível, ainda, pensar o texto literário como uma unidade ambígua de manifestação da realidade, no qual tanto significante quanto significado são forças reais que conduzem à procura pelo sentido da obra, e que tanto autor quanto leitor são lugares de manifestação/acontecimento.

Dentro dessa perspectiva, a leitura mostra-se como um círculo de produção, por meio da articulação no e pelo ato de ler dos referentes: ler, leitor, texto, autor, contexto. Castro (1982) propõe a leitura poética – aquela que se faz da inter-relação e interação entre o texto (o sistema de signos verbais), o entre-texto (o signo poético, específico do literário) e o pré-texto (a linguagem como possibilidades de sentido, fonte de toda e qualquer realidade) – a fim que pensemos de forma articulada/dialética em cada um desses referentes.

ISBN 978-85-64124-60-8

Nesta abordagem da leitura literária, o verbo ler origina-se do verbo grego leguein que significa o "vigor do nomear que faz aparecer o que se estende adiante na luz, pelo qual a presença das coisas presentes se produz no ocultar-se" (CASTRO, 1982, p. 101). O leitor é quem estabelece alguma relação com o real e o manifesta em realidades, por meio de um sistema de signos, pois sua interação com o texto vigora na maneira como ele reage com autor, com o próprio texto e com o contexto, isto é, com o mundo à sua volta.

Destarte, o leitor é o espaço/lugar de manifestação das inúmeras possibilidades de sentido oriundos do sistema de signos, por meio da linguagem, dentro do real. Logo, a relação entre leitor e leitura se dá de forma tensional e dialética, proporcionando não só uma instituição de significados, mas, principalmente, a procura de sentido, procura esta que em hipótese nenhuma pode ser significável, visto que deixaria de ser procura.

O texto é o discurso resultante da relação do homem com as realidades em que vive, por força do ler. É pelo ato de tecer os signos da língua os transformando em um todo carregado de sentido que o autor e, por conseguinte, o leitor fazem vir à tona o mundo e suas possibilidades de acontecimento. Aqui há confluência entre as abordagens sobre a leitura de Petit, Rouxel, Jave e Castro.

Castro (1982) acrescenta que esse tipo de atividade criativa do homem gera duas modalidades de texto: o texto-objeto, que apresenta o discurso referencial e que propõe uma relação representativa da linguagem em que o sujeito autor/leitor é o dono do objeto texto. A outra modalidade é o texto-obra, que se vale do discurso metafórico, da fusão de expressão e conteúdo vigorando como presença, como ser, sua literariedade – "presentear é o velar-se que se iluminou" (HEIDEGGER, 2012, p. 126).

Assim, o autor do texto, assim como o leitor, também é o lugar de manifestação do literário, e não preexiste à obra. Logo, só há autor se houver obra, pois os dois vigoram na força do ler. As possibilidades poéticas que acontecem nas obras literárias não são diferentes daquelas que vigoraram nos autores e se fazem presentes nas obras, porque, em verdade, os autores não são os autores das obras. As obras[353] é que são as autoras dos autores e dos leitores, visto que são elas que operam (manifestam) as questões que há tanto perseguem o homem, que só se faz humano pelo questionar que conduz à procura de si. E o podem ser porque tanto autores como leitores vigoram e podem acontecer na mesma mediação: a poiesis, o agir criador do ser, que se torna, e desde sempre, é a medida do humano. "[...] não podemos confundir "obra" nem com suporte material, escrito ou oral, nem com o discurso entendido gramatical ou até ficcionalmente, e muito menos com objeto ou forma estética" (CASTRO, 2015, p. 249).

E o que significa mundo no contexto da leitura? O mundo possui inúmeras acepções: 1- pode ser o universo organizado; o globo terrestre ou uma parte dele; 2- a totalidade dos homens; 3- a humanidade ou apenas um domínio da humanidade (como o mundo do pensamento, o mundo religioso, o mundo da ciência etc.). Mas, na maioria das vezes, se confunde mundo com contexto, não levando em consideração que o mundo inclui o contexto, mas que o contexto não inclui o mundo.

Podemos dizer que se faz mundo quando o ser humano, independentemente de sua posição ou relação com o tempo e/ou o espaço, realiza-se como sentido. Enquanto que contexto se dá pela "instituição de um tempo e espaço pelo discurso enquanto tensão de uma expressão

353 "PODE-SE ALEGAR QUE UM TEXTO NÃO PASSA DA REALIZAÇÃO DE UM DISCURSO EM UMA ORDEM SINTÁTICA COESA E COERENTE. NÃO BASTA COESÃO E COERÊNCIA SINTÁTICA, TODA OBRA DE ARTE VAI ALÉM DISSO. UMA OBRA SÓ É OBRA SE, EM SUA CONSTITUIÇÃO ORIGINÁRIA, OPERA. O OPERAR DE TODA OBRA EXIGE E SOLICITA UM DIÁLOGO, NÃO QUALQUER DIÁLOGO, MAS UM DIÁLOGO POÉTICO. NESTE SOMOS PROVOCADOS A NOS DEIXARMOS TOMAR PELO NADA CRIATIVO A PARTIR DO QUAL TODA OBRA DE ARTE OPERA" (CASTRO, 2011, P. 225)

ISBN 978-85-64124-60-8

e de um raciocínio. [...] Contexto é, portanto, o conjunto de instituições discursivamente ordenadas (sintaxe)" (CASTRO, 1982, p. 109).

Portanto, diferentes leituras, que relacionam leitor, autor, texto e contexto, instituem diferentes mundos, conduzindo o leitor à aprendizagem poética por meio de um educar poético.

Partindo do diálogo entre esses diferentes olhares sobre o ato de ler, o que seria o poético da aprendizagem do humano e do educar?

A LEITURA LITERÁRIA: UM CAMINHAR AO EDUCAR POÉTICO

— Se quer seguir-me, narro-lhe;
não uma aventura, mas experiência,
a que me induziram, alternadamente,
séries de raciocínios e intuições.
(Guimarães Rosa)

A arte é que nos leva à procura do próprio de cada humano. São as obras de arte – alimento para o pensar e nunca para o doutrinar – que nos questionam sobre o que é o humano, o que é a realidade e o que é o destino. Essas três questões são grandes enigmas e jamais podem ser reduzidas a conceitos herméticos, visto que tanto o humano quanto o real são um acontecer contínuo. É nessa perspectiva do questionar pelas obras de arte que conduz à aprendizagem poética354, portanto, à nossa humanidade, que nos diz Manuel de Castro:

> A arte, toda arte, é alimento para que cada um faça da sua vida uma obra de arte. Porém, há uma questão, que é o maior desafio em nossas vidas. Qual? Fazer da arte vida. É neste horizonte de fazer da arte vida que se coloca a questão radical para cada um de nós: nossa travessia (CASTRO, 2011, p. 1).

Esse é o desafio que uma obra literária coloca aos seus leitores: pensar o que se é, e ser o que se pensa, e assim ir se construindo no e pelo questionar. Pensar é necessário, pois, ao pensar, o humano vai à procura a si mesmo, buscando conhecer sua humanidade, quer dizer, aquilo que lhe é próprio, atravessando o sertão da vida tentando aprender a viver, a se relacionar com as questões que lhe afligem como humano que é: a esse processo chamamos de Educar Poético.

A palavra "educar" originou-se do verbo latino *ek-ducere*, em que *ek-* significa "para fora" e *ducere*, "conduzir", em sentido ontológico, que inclui tanto o espacial quanto o temporal. Logo, educar é um processo ontológico pelo qual cada ser humano deve ser conduzido para além dos limites, ou seja, "o educar é a caminhada dialética pela qual somos lançados no livre aberto da tensão de limite e não limite para que aconteça o libertar" (CASTRO, 2014, p. 16). E

354 É BOM QUE ENTENDAMOS O POÉTICO NÃO COMO MAIS UM GÊNERO LITERÁRIO OU COM O ATO DE FAZER POESIA. A CONCEPÇÃO É ONTOLÓGICA E PARTE DO ENTENDIMENTO DE QUE O POÉTICO É A INCESSANTE REINVENÇÃO DA REALIDADE, POR MEIO DA AÇÃO QUE SE FAZ LINGUAGEM. É O SER SE DANDO, SENDO TEMPO, PRESENTEANDO-SE, ACONTECENDO. A REALIDADE NÃO PODE SER APREENDIDA COMO ALGO CRONOLÓGICO, DE UM AGORA. MAS COMO O PRESENTE DO QUE NÃO CESSA DE SE INAUGURAR, DE NASCER. O POÉTICO É. É ENQUANTO SE PENSA E AGE. "O POÉTICO, EM TERMOS DE REALIDADE E ESSÊNCIA DO HUMANO, É SEMPRE O DIFERENTE, SENDO O NADA CRIATIVO A SUA IDENTIDADE. DESSE MODO AS NOVAS GRANDES OBRAS DE ARTE OPERAM NUM CÍRCULO POÉTICO" (CASTRO, "POÉTICO, 3")354

ISBN 978-85-64124-60-8

isso tudo tem a ver com essência do ser humano, já que somos e não somos, pois somos possibilidades de vir a ser de todo ser, e nosso horizonte do educar está diretamente ligado à questão da verdade, no sentido de desvelamento e velamento do que desde sempre se é.

Conduzir-nos na e pela aprendizagem do desaprender não é tarefa nada fácil, principalmente hoje em dia, em que o mundo nos leva cada vez mais ao aprisionamento das funcionalidades, ou seja: se o indivíduo não funciona e não dá resultados positivos, ele não serve, é descartado. Mas até mesmo para funcionar é preciso antes pensar, construir pensamentos por meio do questionamento, e isso não acontece de forma lógica e racional, é necessário entregar-se às questões, das quais o homem já é doação.

A busca do homem pelo que lhe é próprio, pela sua humanidade, deve se dar por meio de uma educação com foco no questionar e no devolver às questões o seu vigor, e isso nos coloca frente ao destino do humano: ir à procura do que já desde sempre é e não sabe. Porém, o desdobramento desse destino nós chega como tradição de uma estrutura metafísica de pensamento, na qual todo saber (saber-se) está centralizado na sujeição do ser enquanto ente, ou seja, na determinação subjetiva do real na medida dos conhecimentos filosófico (este não mais visto como a atividade do pensar, mas como disciplina), teológico e científico.

Identifica-se, porém, um problema a ser resolvido nessa estrutura de pensamento, algo que não foi levado em conta, por exemplo: uma decisão prévia de que o conhecer se baseia na proposição, na causalidade, no fundamento a partir de uma verdade lógica em função de conceitos abstratos universalmente aplicáveis. No mundo da razão pura e do conhecimento proposicional, que busca, primordialmente, conceitos funcionais, podemos perceber que existe a redução (ou a anulação) de outras fontes do saber: os mitos e a arte, pela limitação de suas narrativas originárias aos paradigmas filosóficos, teológicos e científicos, antes mencionado.

Nessa perspectiva, toda a realidade passa a ser concebida antropocentricamente com foco na condição do homem como sujeito que impõe explicações funcionais de aspectos naturais, psicológicos ou sociológicos e históricos às coisas objectualizadas. Entretanto, quando a realidade desses saberes extrapola os limites conceituais (algo comum de acontecer), prontamente o pensamento se vê sem saída. Ele terá que forjar um novo enquadramento lógico que justifique abstratamente a "nova" realidade ou, quando isso não é possível, excluí-la para dimensões ilógicas, irreais, impossíveis, ou seja, o que não tem importância, porque não tem função.

O mundo globalizado em que vivemos não se abre a um educar poético originário, um educar que liberte para o questionar o que são o humano, a realidade e o destino, pelo fato de que se tem esquecido, cada vez mais, o sentido do ser e de ser. E essa falta do questionar que nos leva ao esquecimento do ser se dá, porque o mundo da tradição mimética (o qual vê a arte apenas como imitação da realidade) já, de antemão e por diferentes injunções, decidiu sobre as cinco questões que são conaturais ao questionar, são elas: a verdade/*alétheia*, a imitação/*mímesis*, a ação originária do humano/*poiésis*, a técnica/*techné*, e o pensar/*noein*.

Para que consigamos voltar a nos questionar, é necessário que mergulhemos fundo no universo das obras de arte, por meio de um educar poético que tem como tarefa integrar, concretamente e dialeticamente num círculo virtuoso, as questões do humano, da realidade e do destino às cinco questões conaturais do questionar descritas acima. E para isso, "*Carece de ter coragem... Carece de ter muita coragem*" (ROSA, 2006, p. 391).

Um exemplo de obra literária que nos proporciona esse tipo de relação entre texto e leitor é a de Guimarães Rosa: ela nos convoca à travessia do questionar. No conto *O espelho*, presente no livro *Primeiras Estórias,* escrito em 1962, temos um personagem que ao entrar em um lavatório de um edifício público e se deparar com dois espelhos "— um de parede, outro de porta lateral, aberta em ângulo propício — [*que*] faziam o jogo" (ROSA, 2005, p. 115), inicia uma

ISBN 978-85-64124-60-8

experienciação de buscar-se, indo da figura estética do humano até as mais profundas dimensões do ser. E o que ele enxergou:

> Por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento e espavor. E era — logo descobri... era eu mesmo! O senhor acha que algum dia ia esquecer essa revelação? (ROSA, 2005, p. 115).

Nesse conto, o leitor se vê em frente à encruzilhada entre o sabido e o não-sabido do que ele mesmo é, se vê rodeado de questões sobre o sentido da existência humana e dá o primeiro passo em busca de se compreender, de se buscar, de se construir, pelo questionar. Nesse conto, Rosa nos apresenta a questão do ver-se, do olhar-se no espelho, (as águas de Narciso). Espelho vem do latim *speculum*, donde também se forma o verbo "especular". A busca da essência do espelho é a busca da essência do especular, do conhecer (com-nascer), da procura da verdade como manifestação do ser, e, portanto, como aprendizagem poética. É o que diz o personagem principal do conto: "Desde aí, comecei a procurar-me — ao eu por detrás de mim — à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. (...) Sobreabriram-se-me enigmas" (ROSA, 2005, p. 116).

O leitor vai acompanhando a saga do personagem, e imbricado nas questões que se apresentam a ele, passa também a se relacionar de modo mais íntimo com toda aquela história, que a se questionar sobre sua vida. Isso nos leva a crer que a obra de Guimarães Rosa, como outras obras de arte literária, é um convite ao pensar que conduz ao educar poético originário, em que podemos "aprender com", num movimento contínuo do advento do inesperado como acontecer poético em nossas vidas e dentro do qual devemos nos mover. E isso se dá porque cada um de nós é um próprio, ou seja, somos o que recebemos para ser, e é em busca desse nosso destino que devemos permanecer em travessia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos perceber durante todo o trabalho aqui proposto, nosso entendimento acerca do que é a arte vigora na ideia de que é ela é que nos leva à procura do próprio de cada humano. São as obras de arte que nos colocam frente a frente com os grandes enigmas do homem e que jamais podem ser reduzidos a conceitos herméticos, visto que tanto o humano quanto o real são um acontecer contínuo. É nessa perspectiva do questionar pelas obras de arte que conduz à aprendizagem poética, portanto, à nossa humanidade, que pensamos o ensino da literatura por meio da leitura literária, possibilitando ao leitor uma aprendizagem por meio do enraizamento nas palavras e com as palavras, em que refletimos questões como: ler, leitura, leitor; aprendizagem poética; e acontecimento da arte literária.

Observamos que por meio de uma atividade de leitura poética – aquela na qual, para além da relação com um texto escrito, há uma leitura de mundo e vida e do que toca a essência do ser humano – que o leitor se vê em frente à encruzilhada entre o sabido e o não-sabido do que ele mesmo é, se vê rodeado de questões sobre o sentido da existência humana e dá o primeiro passo em busca de se compreender, de se buscar, de se construir, pelo questionar. Ao

ISBN 978-85-64124-60-8

longo desse ensaio, o enfoque dado ao ato de ler como resultado da complexa e indissociável relação entre leitor e obra se deu em forma de diálogo entre diferentes olhares sobre a leitura literária, percebendo que em uns momentos os olhares se aproximam, noutros se afastam.

Petit (2013) separa o ato de ler em leitura útil e leitura por prazer, afirmando que somente esta conduz o leitor à construção de si como sujeito. Rouxel (2012), por sua vez, distingue a atividade de leitura em analítica, a qual pretende formar um leitor capaz apenas de responder às injunções do texto, em que esse leitor não terá nenhuma voz enquanto sujeito; e leitura cursiva, aquela que se caracteriza por sua forma livre, direta e corrente, e que tem por função apreender o sentido a partir do todo. Segundo Rouxel, esta é uma leitura autônoma e pessoal, a qual autoriza o leitor ao fenômeno da identificação. Em ambas, podemos perceber que a construção do leitor está baseada em uma relação entre sujeito e objeto, em que o sujeito é o leitor que irá predicar o objeto-texto.

No entanto, Castro (1982, 2005) faz uma distinção entre o que ele chama de leitura espontânea (ou literal/atemática) e de leitura poética, para este autor a primeira atende aos dados do discurso e ao horizonte cultural e conjetural do leitor, conduzindo-o ao prazer natural que advém, muitas vezes, da incompletude do texto e de perguntas que deixaram de ser respondidas durante a leitura, envolvendo espontaneamente a ficção poética e o imaginário do leitor, abordagem que o aproxima de Petit e Rouxel.

O segundo tipo de leitura, chamado pelo autor de poética, irá se traduzir numa interpretação mais profunda das questões manifestadas pelo texto literário, distanciando-se das concepções de leitor e obra forjadas por Petit e Rouxel, visto que, para Castro (1982, 2015), a leitura poética se dá em um âmbito ontológico, o qual prevê um movimento de entrega mais radical por parte do leitor, o conduzindo, por meio do questionamento da obra e do autoquestionamento a uma aprendizagem por meio do enraizamento nas palavras e com as palavras.

Partindo desse pressuposto, acreditamos ser no momento da leitura de textos literários que ocorre a circularidade hermenêutica (GADAMER, 1998), ou seja, o processo pelo qual, ao ler e questionar as obras literárias, o leitor passa a ser por elas questionado, o levando a pensar sobre o sentido do humano, de vida e morte, do amor, da verdade, do mundo, do tempo, da arte, da linguagem. Isso posto, observamos que esse tipo de relação aproxima, sobremaneira, o leitor do texto literário, consequentemente, das potencialidades da linguagem, e o conduzem na e pela travessia da busca de si mesmo. Sendo assim, leitura se converte no que ela essencialmente é: uma verdadeira travessia existencial.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros**. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

_____. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

CASTRO, Manuel A. de. O Acontecer Poético: a história literária. Rio de Janeiro: Edições Antares. 2ª ed. 1982.

_____. "**Poíesis, sujeito e metafísica**". In: _____ (org). A construção poética do real. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004

_____. **Arte: o humano e o destino**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011, p. 23; FAGUNDES, Igor; FERRAZ, Antônio Máximo (organizadores). O educar poético. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

_____. **Leitura: questões**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 2015.

_____. **"Poético, 3"** In: CASTRO, Manuel Antônio de. Dicionário de Poética e Pensamento. Internet. Disponível em: http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Po%C3%A9tico. Acessado em: 5/7/2018

_____. **"Experienciação, 6"** In: CASTRO, Manuel Antônio de. Dicionário de Poética e Pensamento. Internet. Disponível em:

http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Experiencia%C3%A7%C3%A3o. Acessado em: 8/7/2018.

_____. **"Linguagem, 10"** In: CASTRO, Manuel Antônio de. Dicionário de Poética e Pensamento. Internet. Disponível em:

http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Linguagem. Acessado em: 8/7/2018.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1998..

_____. **"Linguagem"** In: A Caminho da Linguagem. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 6ª ed. Rio de Janeiro/Petrópolis: Ed. Vozes; São Paulo/Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012a.

_____ **"Aletheia"** In: Ensaios e conferências. Trad. Emmanuel Carneiro Leal, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8ª ed. Rio de Janeiro/Petrópolis: Ed. Vozes; São Paulo/Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012b.

JOUVE, Vincent. **A leitura.** Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

PESSANHA, Fábio. "**Agramátia: a desgramaticalização no educar para o poético".** In: FAGUNDES, Igor; FERRAZ, Antônio Máximo (organizadores). O educar poético. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 199-215, 2014.

PETIT, Michèle. **Leituras: do espaço íntimo ao espaço público**. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34. 2013.

NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

ROUXEL, Annie. **"Práticas de leitura: Quais rumos para favorecer a expressão do sujeito leitor?"** In: Cadernos de Pesquisa. Vol. 42. Nº 145. São Paulo Jan./Abr. p. 272-283, 2012.

ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; R EZENDE, Neide Luzia. (Org.). **Leitura subjetiva e ensino de literatura.** São Paulo: Alameda, 2013.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2006.

ISBN 978-85-64124-60-8

HABILIDADES SOCIOEMOCIONAIS: DIÁLOGOS ENTRE PERSONAGENS DA LITERATURA INFANTIL E A BNCC

Camila COSTA (Instituto Ivoti)
E-mail: camila_las_costa@yahoo.com.br

RESUMO

A presente pesquisa "Habilidades socioemocionais: diálogos entre personagens da Literatura Infantil e a BNCC" tem como objetivo promover um diálogo entre o trabalho realizado a partir dos personagens da Literatura Infantil e as habilidades socioemocionais. Sabemos que a partir da literatura podemos instigar e desenvolver diferentes habilidades. Neste sentido, enfatizaremos como o trabalho realizado a partir dos personagens da Literatura Infantil pode contribuir no desenvolvimento das habilidades socioemocionais das crianças. Habilidades estas que estão inseridas na BNCC e que devem ser contempladas nas diferentes etapas da Educação Básica. A presente pesquisa foi realizada com quatorze alunos do 4º ano da rede particular de um município do Vale dos Sinos do estado do Rio Grande do Sul, cuja técnica de coleta de dados utilizada foi a do Grupo Focal onde em diferentes momentos os alunos foram ouvidos e instigados a gerenciar as suas emoções a partir das histórias trabalhadas.

***PALAVRAS-CHAVE**: HABILIDADES SOCIOEMOCIONAIS. PERSONAGENS DA LITERATURA INFANTIL. BNCC*

INTRODUÇÃO

No cotidiano escolar, percebemos que cada vez mais precisamos trabalhar com os alunos as suas emoções, pois nas diferentes situações da sala de aula vemos alunos com dificuldades para resolver seus problemas, para se expressar quando algo não está bem e principalmente, a forma com que lidam com os momentos de frustração. Consequentemente, as emoções acabam influenciando na aprendizagem, no modo de se relacionar com a sociedade e no próprio bem-estar.

Neste sentido, destacamos que a Literatura Infantil nos permite trabalhar com as habilidades cognitivas e habilidades socioemocionais de uma forma conjunta e articulada, possibilitando explorar diferentes habilidades nas diferentes áreas e faixas etárias. Além disso, Base Nacional Comum Curricular (BNCC) também traz em suas competências gerais o trabalho das habilidades socioemocionais de forma articulada com os componentes curriculares, ao longo da Educação Básica, preocupando-se com a formação humana integral dos discentes.

Assim, a pesquisa que leva às contribuições do presente artigo, tem como objetivo investigar as possíveis contribuições dos personagens dos livros infantis de suspense, aventura e romance para o desenvolvimento das habilidades socioemocionais dos alunos de uma turma da rede particular do 4º ano da faixa etária de 9 a 10 anos. A investigação foi realizada com uma turma de um município do Vale dos Sinos, no estado do Rio Grande do Sul, cuja técnica utilizada foi a do Grupo Focal.

Nessa perspectiva, o presente artigo abordará as contribuições da Literatura Infantil para a vida das crianças, destacando como as histórias infantis auxiliam os discentes no enfrentamento e no gerenciamento de suas emoções, além de apresentar a partir da pesquisa

ISBN 978-85-64124-60-8

teórica e de campo a importância das habilidades socioemocionais serem contempladas no trabalho diário da sala de aula.

LITERATURA INFANTIL E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A VIDA DAS CRIANÇAS

A contribuição da Literatura Infantil para a vida das crianças vai muito além do desenvolvimento da linguagem, é mais forte do que o decodificar das letras e a interpretação das histórias. Podemos identificar as diferentes contribuições da Literatura Infantil no desenvolvimento cognitivo, psicossocial e literário das crianças. A literatura não alcança uma área dentre muitas, ela consegue dialogar entre os diferentes contextos e as mais variadas situações. Nas diferentes situações de vida e no enfrentamento destas situações, a Literatura Infantil também pode contribuir. Tudo depende da forma que a história do livro, do personagem chegará ao seu leitor ou a forma que o livro será utilizado por estas pessoas. Neste sentido, o contato com os livros deve ser estimulado desde o nascimento das crianças, para que elas possam desde pequeninas explorar, manipular e dialogar com este recurso de conhecimento inesgotável. Além disso, este contato não deve ficar restrito ao espaço da escola e, sim, deve perpassar as diferentes realidades e situações.

RELAÇÕES FAMILIARES, SAÚDE MENTAL E SIMBOLIZAÇÃO: ONDE ME LEVAM AS MIGALHAS DE PÃO?

As relações familiares aparecem constantemente nas histórias infantis. Há sempre um pai, uma mãe, um (a) tio(a) ou uma madrasta ou padrasto, cujas relações são abordadas nas histórias. As crianças criam relações a partir das características destes personagens e as comparam com suas relações familiares. Muitas vezes, utilizam o conto como objeto de transferência ou como “o porto seguro e nada ingênuo onde podemos projetar os fantasmas que nos impedem de aprender, ou seja, sair de si ou da díade com a mãe. Para estar a três. Para encontrar o pai. Para entrar no mundo. Não enlouquecer” (GUTFREIND, 2014, p.186). Ou seja, as crianças podem criar e inventar a partir das histórias diferentes situações para superar ou expressar seus sentimentos ou experiências vividas com seus familiares. Seus dramas, suas perdas, a falta de relação com seus familiares, podem ser vistos e vividos sob olhar de um personagem de histórias. Esta é uma forma de canalizar o que estão sentindo, um modo de não enlouquecer e de trabalhar com o seu psicológico, pois acabam transferindo para outro objeto seus sentimentos ou suas frustrações.

Celso Gutfreind (2010) em seu livro “O Terapeuta e o Lobo” relata sobre a utilização do conto na psicoterapia da criança e expõe como o conto auxilia na abordagem terapêutica de crianças sofrendo de transtornos psicopatológicos, ligados a perturbações importantes de suas relações com os pais. Deste modo, Gutfreind (2014, p. 24) exemplifica:

> Para Philippe, a história de um palhaço que dava um jeito na tristeza com muita palhaçada(elaboração), serviu para que encontrasse esperança como filho de pais que não conseguiam serem pais. Para Jaqueline, a história de João e Maria serviu para que falasse dos maus-tratos, primeiro da mãe biológica e depois da adotiva. A despedida dos Três Porquinhos e sua mãe serviu para que chorassem a separação de suas próprias mães. Expressassem, pensassem, sentissem, achassem ouvidos, imagens, palavras para manter a mãe viva por dentro.

ISBN 978-85-64124-60-8

Na formulação do autor, percebemos como as histórias citadas auxiliaram as crianças na expressão dos seus sentimentos e das suas vivências traumáticas. Estas histórias tiveram enredos que proporcionaram às crianças criar relações com situações de suas vidas. Cada uma identificou na história aquilo que faria mais sentido para si e que auxiliou, para que expressassem o que estavam sentindo. "O que propúnhamos era um mediador, a literatura. A metáfora, o símbolo, pois sabemos que sem eles é difícil acompanhar certos trechos de uma vida". (GUTFREIND, 2014, p.184). Desta forma, através da literatura, que era a mediadora, as crianças relacionavam e expressavam através da metáfora e do símbolo o que estava ocorrendo em suas vidas, pois expressar verbalmente é mais difícil do que utilizar um símbolo ou uma metáfora para dizer o que estavam sentindo ou, até mesmo, para compartilhar o que vivenciaram.

No que se refere à saúde mental a partir das histórias, percebemos a suma importância da representação. A criança a partir de suas brincadeiras ou dramatizações das histórias lidas poderá representar o que está sentido. As histórias apontam possíveis novos caminhos para as experiências das crianças. Nas escolas, no momento das brincadeiras livres, ou dos momentos de dramatização é muito importante que os professores fiquem atentos, pois nestes momentos, as crianças podem representar suas experiências ou o que estão sentindo a partir da representação. Já as crianças maiores podem utilizar a escrita para trabalhar com suas experiências. Conforme, Winnicott (1975 apud GUTFREIND, 2014, p.182) a partir da escrita as crianças podem reescrever a história e salienta que:

> No final, entre chorar e morrer, ele preferiu outra opção: reescrever a história, reinventando a realidade. Pegou papel, caneta e começou a refazer o mundo. Fez literatura, mas não é meio assim a psicanálise? Este é o trecho que responde por que escrevo. Ele a meu ver também expressa psicanaliticamente o que é saúde mental. Não se trata da ausência de sintomas, mas da possibilidade de viver a vida como ela é.

Podemos perceber como exposto anteriormente, que a partir da reescrita da realidade é que a saúde mental das crianças poderá ser trabalhada, pois além de se dar conta da sua história e aceitá-la como é, ela fará a escolha de poder reescrevê-la, modificando o que julga ser necessário.

A simbolização permite à criança transferir seus interesses aos objetos do seu meio, mas também seus fantasmas, suas angústias e seu sentimento de culpa, pois com os objetos ela pode fazer o que quiser.Ela pode bater, gritar, transferir tudo de mal que a está incomodando, e o objeto não irá fazer nada contra ela, já que é um ser inanimado. Do mesmo modo, que ela pode agir positivamente com ele, pode imaginar que ela é o objeto e simboliza que o modo que está agindo com ele é o modo que ela gostaria que agissem com ela. Gutfreind (2010) exemplifica uma situação em que ao ler uma história para as crianças conseguiu perceber quando uma entrou no processo de simbolização:

> [...] A história avançava e as interações entre crianças, histórias, adultos progrediam, vinham manifestações verbais mais elaboradas das crianças, a testemunharem a entrada nos processos de simbolização. Tomando M. Klein em sentido amplo, eu julgava ser da angústia da relação com o objeto através do mediador e dos processos de identificação por ela desencadeados que nascia a construção dos símbolos e das fantasias, como os sonhos já aludidos. (GUTFREIND, 2010, p.97).

ISBN 978-85-64124-60-8

A partir do exemplo exposto por Gutfreind (2010), percebemos que o livro foi o objeto utilizado por ele ao narrar a história para as crianças e que ele foi o mediador deste processo. Ao escutarem as histórias, as crianças interagiam e se manifestavam verbalmente sobre as identificações que tiveram com a história. Desse modo, construíam símbolos e fantasiavam sobre o que estavam ouvindo. Além disso, varriam da memória o que não interessava para elas, mesmo que inconscientemente, podendo assim, ressignificar suas fantasias e as identificações que tiveram com a história.

O TALISMÃ DE SENTIMENTOS

As emoções estão fortemente ligadas aos sentimentos, e as histórias despertam diferentes sentimentos. Além de despertar, a partir das histórias pode-se trabalhar com os sentimentos. Ao ler ou ouvir uma história, as crianças sentem prazer, pois a história é envolvente, conseguem se identificar com ela, os personagens chamam a atenção e as estimulam a partir de suas ações. Entretanto, a importância das histórias vai além. Elas "ajudam a criança a dominar seus medos e a experimentar prazer nesse combate". (GUTFREIND, 2010, p.153).

A partir das histórias, as crianças poderão identificar um personagem que possui os mesmos medos que elas. Assim, acompanharão tudo que o personagem faz para trabalhar com seus medos, como ele age, quais os problemas que teve que enfrentar, se conseguiu obter êxito ou não. Tudo que o personagem vivenciou chamará a atenção da criança e ela experimentará o prazer nesse combate, pois perceberá que ela também poderá combater seus medos e acabará criando o personagem como um exemplo para ela. Se ele conseguiu dominar seus sentimentos, ela sente que também poderá conseguir.

As histórias possibilitam a reflexão dos sentimentos e os conflitos que estão difíceis de serem superados. Assim, as crianças ao ouvir ou ler as histórias se apropriaram somente daquilo que tiver relação com suas necessidades. Se não houver sentido para elas não haverá importância. Elas até poderão ler e ouvir, mas não haverá significado. Gutfreind (2014, p.48) concorda com esta colocação ao afirmar que "leitores contam com dois aspectos sagrados da vida humana: pensar e repensar a fim do que mais importa: sentir. Na literatura e na psicanálise, as emoções ocupam o primeiro plano". Outra conclusão deste mesmo tema é complementada por Bettelheim (1980, p. 12) ao afirmar que:

> Para encontrar um significado mais profundo, devemos ser capazes de transcender os limites estreitos de uma existência autocentrada e acreditar que daremos uma contribuição significativa para a vida - senão imediatamente agora, pelo menos em algum tempo futuro. Este sentimento é necessário para uma pessoa estar satisfeita consigo mesma e com o que está fazendo. Para não ficar à mercê dos acasos da vida, devemos desenvolver nossos recursos interiores, de modo que nossas emoções, imaginação e intelecto se ajudem e se enriqueçam mutuamente. Nossos sentimentos positivos dão-nos força para desenvolver nossa racionalidade; só a esperança no futuro pode sustentar-nos nas adversidades que encontramos inevitavelmente.

Assim, percebemos como a esperança é importante para a superação das adversidades encontradas. As pessoas devem acreditar nelas mesmas e nos recursos que possuem. As emoções, a imaginação e o intelecto ajudarão a superar os conflitos existentes. E que todos estes sentimentos darão forças para pensar qual o melhor modo de solucioná-los.

ISBN 978-85-64124-60-8

O sentimento de medo perpassa as diferentes idades. Não há quem não sente medo de algo. Mas nas histórias infantis, os medos que mais ficam evidentes são: a ansiedade da separação, o medo de ser desamparado, o medo de morrer, o medo da fome. Assim, o conto possui significado especial para as crianças e pode promover o encorajamento delas nas diferentes idades. Entretanto, as crianças mais velhas podem achar mais difícil admitir estes sentimentos de medo. Bettelheim (1980, p.24) sugere para estas crianças "deixar o conto das fadas falar a seu inconsciente, dar corpo às suas ansiedades inconscientes e aliviá-las, sem que isto nunca chegue ao conhecimento consciente".

As histórias infantis dialogam com o medo das crianças, pois em seus enredos apresentam diferentes situações como: o medo de ser abandonado, o de estar só, o de morrer, o de matar, o de ser preterido a um irmão e, enfim, o medo maior, que é o de não ser amado. Sem dúvida, boa parte do desejo das crianças de ouvir e reouvir esses contos parece vir do prazer que eles lhe proporcionam ao passarem a ilusão de que podem ser combatidos e superados. Autores como Agnés Rassial (1996 apud GUTFREIND, 2010, p.153) e Hecker Filho (1976 apud GUTFREIND, 2010, p.153) confirmaram a ideia de que "nenhum sentimento é tão importante e sedutor na literatura infantil quanto o medo, e nenhum benefício é maior do que a sensação de controlá-lo".

Os contos abordam, com frequência, o tema do abandono e da separação pais/crianças, oferecendo representações dos mesmos, como já mencionado no subcapítulo das relações familiares. Neste sentido, os contos auxiliam no trabalho sobre a separação, principalmente nos dias de hoje, em que as configurações familiares são tão distintas uma da outra e que a separação dos pais é algo tão frequente na sociedade, sendo uma situação de difícil compreensão para as crianças. As histórias possibilitam para as crianças a criação de vínculos com os personagens que estão passando pelo mesmo processo que elas. Por exemplo, na história João e Maria, as crianças podem se identificar com o medo de serem abandonados. Outros contos também retratam a morte de um ente querido, com os quais as crianças também podem vir a se identificar e usar os personagens como um exemplo para passar por este processo de perda.

A morte também é um assunto abordado com frequência nas histórias infantis. Por exemplo, o herói que precisa matar o monstro para salvar a princesa, ou a madrasta que precisa ser morta para o bem ganhar. É característico dos contos de fadas colocar um dilema existencial em suas histórias. Bettelheim(1980, p. 15) exemplifica este dilema existencial ao sintetizar que:

> Por exemplo, muitas estórias de fadas começam com a morte da mãe ou do pai; nestes contos a morte do progenitor cria os problemas mais angustiantes, como isto (ou o medo disto) ocorre na vida real. Outras estórias falam sobre um progenitor idoso que decide que é tempo da nova geração assumir. Mas antes que isto possa ocorrer o sucessor tem que provar-se capaz e valoroso. A estória dos Irmãos Grimm "As Três Plumas" começa: "Era uma vez um rei que tinha três filhos... Quando o rei ficou velho e fraco, e estava pensando no seu fim, não sabia qual de seus filhos deveria herdar o reinado depois dele". De modo a decidir, o rei estabelece para todos os seus filhos uma difícil tarefa; o filho que a enfrentasse melhor seria rei depois de sua morte.

Enxergar o enfrentamento da situação da morte, percebida nos personagens, dá forças para as crianças lidarem com as situações difíceis e conflitos pelos quais estão passando. Por isso, é tão importante utilizar diferentes histórias, com diferentes temas, para trabalhar com as crianças. Assim, elas percebem que há mais pessoas que já passaram pelo que elas estão passando.

ISBN 978-85-64124-60-8

CONTANDO A HISTÓRIA: REFAZENDO A HISTÓRIA DE VIDA

Diferentes pesquisas, principalmente na área da psicanálise, expõem a importância das histórias infantis no trabalho terapêutico. Marie Bonnafé (1994 apud GUTFREIND, 2010) utilizou o conto com bebês como forma de reintegrar famílias socialmente marginalizadas, na região parisiense. Pierre Lafforgue (1995 apud GUTFREIND, 2010) realizou em Bordeaux um trabalho em que as histórias eram mediadoras no tratamento de crianças autistas. Celso Gutfreind (2010) utilizou os contos na psicoterapia da criança. Bruno Bettelheim (1980) fez diferentes estudos sobre a psicanálise dos contos de fadas, também utilizando os contos no trabalho com crianças autistas. Desta forma, podemos perceber o quanto as histórias infantis perpassam por diferentes áreas e que a sua importância vai além das histórias contidas nos livros.

O trabalho com as histórias, como já mencionado anteriormente, ajudou as crianças a encontrarem representações para o seu sofrimento, bastante marcado pela separação e o abandono, ajudou-as a encontrarem um discurso, uma forma de expressão, uma história. Um exemplo disso é um acontecimento que Gutfreind (2010, p.20 e 21) lembra: "É a minha história", dizia o Philippe, com a história de Chico nas mãos. Essa já ninguém tirava dele e o estruturava, pelo menos um pouco". Neste sentido, a psicanálise infantil considera, como já exposto nas páginas anteriores, a entrada no mundo da simbolização como a grande saída da doença mental. Para complementar Gutfreind (2010, p. 114) esclarece:

> [...] Essa observação levanta três pontos para compreender o efeito terapêutico dos contos: em primeiro lugar, a possibilidade que oferecem à criança de criar para si pontos de referência reais(representações dos arcaísmos), que poderá, em seguida, interiorizar; em segundo lugar, a possibilidade que os contos lhe dão de pensar os conflitos que propõem(porque agora representáveis) e que, são, no fundo, e postos a distância pela metáfora, os conflitos da própria criança; finalmente, observa-se a possibilidade que ela terá, em função desses processos, de adquirir uma capacidade maior de lidar com a própria angústia.

É preciso observar que a simbolização é um processo muito importante na compreensão dos conflitos pelos quais as crianças passam. Na medida em que elas conseguem simbolizar estes conflitos, o terapeuta conseguirá identificar com uma maior clareza o que se passa com esta criança.

A Literatura Infantil também contribui na área da psicanálise, no sentido em que a psicanálise sente-se à vontade no terreno das narrativas, pois uma vida é uma história, e o que contamos dela é sempre algum tipo de ficção. A história de uma pessoa pode ser rica em aventuras, reflexões, frustrações ou mesmo pode ser insignificante, mas sempre será uma trama, da qual parcialmente escrevemos o roteiro. Habitar essas vidas de fantasia é uma forma de refletir sobre destinos possíveis e cotejá-los com o nosso. Neste sentido, Corso e Corso (2006, p. 21) argumentam:

> Às vezes, unir a história ilustra temores de que padecemos, outras, encarna ideais ou desejos que nutrimos, em certas ocasiões ilumina cantos obscuros do nosso ser. O certo é que escolhemos aqueles enredos que nos falam de perto, mas não necessariamente de forma direta, pode ser uma identificação tangencial, enviesada.

ISBN 978-85-64124-60-8

Nos escritos anteriores, salientamos o quanto ouvir e ler histórias proporcionam a identificação das crianças com os seus conflitos internos e a resolução destes conflitos. Contudo, com o passar do tempo, as crianças mostram-se capazes de contar uma história e ao narrar estas histórias elas podem recriar o seu mundo interior e elaborar os seus conflitos. Este é o ponto chave da contribuição das histórias infantis, o momento em que as crianças deixam de ser meras leitoras e ouvintes e passam a ser as narradoras de suas próprias histórias. Esta narração nem sempre ocorrerá de forma verbal, e a criança faz essa "narração", brincando, desenhando ou dramatizando. Gutfreind (2014, p. 117) evidencia o poder das histórias em fazer com que as crianças trabalhem com a sua própria história:

> O encontro em torno de história (a terapia, a análise) oferece a possibilidade de encontrarmos representações, símbolos, sentidos. Refazer laços, rever versões, solidificar afetos. A possibilidade de contar e cantar as dores. Construir novas histórias para lidar com o caos de um inconsciente ainda não historiado. Claro que ele é mais poderoso do que a tentativa de entendê-lo.

Assim, percebemos, no texto acima, que criar novas histórias é mais poderoso do que entender aquilo que não trabalhamos. Ataíde (1995, p.98) esclarece que "o autodescobrimento é importante, pois implica em autoafirmação, definição da personalidade, libertação e afastamento do dono- no caso do leitor mirim, afastamento dos pais mediante a descoberta do mundo". Ou seja, a criança só estará pronta para recriar a sua história de vida, a partir do momento, que conseguir expressar suas angústias, seus problemas e tiver trabalhado sobre isso. E o professor pode ajudar neste processo, estimulando a fala, a expressão. A partir do momento que ela tiver trabalhado com todas as suas frustrações é que ela irá refazer a história da sua vida. Resende (1985, p.56) complementa ao afirmar: "Penso que a arte encobre a vida, reinventando-a, e a beleza de tudo isso está no ato possível de redescoberta pelo leitor do que a realidade é e do que poderá vir a ser".

HABILIDADES SOCIOEMOCIONAIS E A BNCC

A partir de palestras e debates do encontro da Série Diálogos – O Futuro se Aprende, realizado no dia 23/9/2014, em São Paulo, o Inspirare/Porvir em parceria com o Instituto Ayrton Senna retratam que a discussão sobre o papel e a importância das competências socioemocionais ganhou corpo no mundo inteiro ao longo das últimas décadas. Nos anos 90, o surgimento do Paradigma do Desenvolvimento Humano, proposto pelo PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento) e a publicação do Relatório Jacques Delors, organizado pela Unesco, representaram um importante passo para o debate sobre a importância de uma educação plena, que considere o ser humano em sua integralidade. Inspirare/Porvir e o Instituto Ayrton Senna (2014) revelam que:

> O primeiro texto coloca as pessoas no centro dos processos de desenvolvimento e aponta a educação como oportunidade central para prepará-las para escolhas e ajudá-las a transformar seu potencial em competências. Já o relatório da Unesco sugere um sistema de ensino fundado em quatro pilares: (I) aprender a conhecer, (II) aprender a fazer, (II) aprender a ser, e (IV) aprender a conviver.

ISBN 978-85-64124-60-8

Inspirare/Porvir e o Instituto Ayrton Senna (2014) complementam que a partir desse momento, especialistas das mais diversas áreas como economia, educação, neurociências e psicologia começaram a definir quais seriam as competências necessárias ao alcance dos quatro pilares propostos e se haveria outros grandes objetivos para o aprendizado. Para isso, os estudos investigaram a relação entre desenvolvimento socioemocional e desenvolvimento cognitivo, bem como o elo de ambos com os diversos contextos de aprendizagem (escola, família, comunidade, ambiente de trabalho etc.) e com diversos indicadores de bem-estar ao longo da vida (renda, saúde e segurança, entre outras).

Outros pesquisadores evidenciam que a discussão sobre as habilidades socioemocionais não é nova. Ao longo do século XX, quando se discutia o conceito de inteligência e as formas de medi-la, frequentemente o tema aparecia. Camargo (2014, p.22) explica que autores que impactaram profundamente o pensamento do século XX, como John Dewey, já ressaltavam a importância de uma escola que preparasse para os desafios da vida e desenvolvesse atributos humanos que iam muito além do desempenho escolar, enfatizando o trabalho cooperativo, o fazer par inseparável do aprender.

Assim, ao longo do século XX, surgiram, com mais frequência, questionamentos sobre o conceito de inteligência e também de educação, além do papel da escola na formação de cidadãos. O desempenho de um indivíduo no campo cognitivo sempre pareceu insuficiente para dizer sobre as suas possibilidades de aprendizagem e também em relação ao seu sucesso na vida pessoal.

Foi nesse contexto que o psiquiatra Howard Gardner, da Universidade de Harvard, formulou a Teoria das Inteligências Múltiplas. Teoria esta criada a partir de muitas pesquisas acerca da inteligência humana e que concluiu que o cérebro humano possui oito tipos de inteligências, mas que somente uma ou duas são bem desenvolvidas e que são raríssimos os casos em que alguém possui diversas inteligências desenvolvidas. Estas inteligências apresentam-se de duas formas: determinadas inteligências já nascem com a pessoa, pois a genética contribui ou as experiências vividas contribuem para o desenvolvimento delas. A proposta do pesquisador norte-americano surpreendeu também ao incluir duas dimensões: inteligência intrapessoal- o conhecer-se a si mesmo e de inteligência interpessoal- a capacidade de lidar com os outros.

Nesta perspectiva, Camargo (2014, p.22 e 23) refere-se à obra “A inteligência emocional”, de Daniel Golemann. A obra foi lançada na mesma época que a Teoria de Gardner e reuniu evidências científicas de muitas fontes diferentes para provar que a capacidade de lidar com as próprias emoções e de se relacionar com o grupo social era mais determinante do que o domínio de conteúdos e de habilidades até então associadas à inteligência. Del Prette e Del Prette (2013, p.31) anunciam que:

> O termo habilidades sociais, geralmente utilizado no plural, aplica-se às diferentes classes de comportamentos sociais de repertório de um indivíduo, que contribuem para as competências sociais, favorecendo um relacionamento saudável e produtivo com as demais pessoas.

Com base nessa reflexão, observamos que quem possui uma habilidade social consegue ter um relacionamento saudável e produtivo com as demais pessoas. Observamos, cada vez mais, que a sociedade atual exige que tenhamos um relacionamento social saudável, principalmente, no que se refere ao emprego. Como podemos trabalhar em um local com um grande grupo de pessoas se não conseguimos nos relacionar com elas? Muito pouco adianta termos um conhecimento vasto na área se não conseguimos transmitir o mesmo para as outras

ISBN 978-85-64124-60-8

pessoas. Del Prette e Del Prette (2013, p.116) reforça a relação das emoções com o trabalho e o papel da educação neste preparo ao afirmar que:

> A maioria das pessoas não lida bem com as emoções. Em grande parte, isto acontece porque a educação não as preparou para o exercício da racionalidade, negligenciando os aspectos ligados ao sentimento. Não podemos continuar agindo assim com nossas crianças. A aprendizagem sobre como lidas com as diferentes emoções ocorre geralmente por tentativas que, quando bem-sucedidas, se fortalecem. Portanto, é possível planejar melhor esse tipo de aprendizagem, proporcionando às crianças formas adequadas de lidar com suas emoções, tanto quanto com a racionalidade.

De acordo com o exposto acima, devemos considerar que a educação ainda não consegue trabalhar com tanta eficiência e eficácia a emoção dos alunos. Sabemos que muitas escolas ainda priorizam os conteúdos formais do que as emoções, mas isso precisa mudar. Cada vez mais, a sociedade nos mostra que as emoções, valores e relações precisam ser trabalhadas e que há alunos que não lidam bem com as emoções e, consequentemente, a aprendizagem é afetada. Precisamos reverter esta situação, relacionando o trabalho racional com o sentimental.

No Brasil, o estudo sobre as habilidades socioemocionais foi protagonizado a partir de uma pesquisa entre o Instituto Ayrton Senna e a Organização para a Cooperação e o Desenvolvimento Econômico (OCDE), que resultou na avaliação de quase 25 mil crianças na rede estadual carioca em um projeto piloto. O objetivo era comprovar o impacto de determinadas características na aprendizagem. Camargo (2014, p.24) fala um pouco sobre a proposta da pesquisa:

> As cinco principais características propostas foram agrupadas nas áreas chamadas Big Five: Abertura a experiências (inclui curiosidade, imaginação), Conscienciosidade (disciplina e perseverança), Extroversão (relacionamento social), Amabilidade (cooperativismo), Estabilidade Emocional (autocontrole). Perseverança. Autocontrole e determinação podem elevar o desempenho de estudantes em até 30% informou o estudo.

Daniel Santos um dos autores do estudo em entrevista para Camargo (2014, p.24) salienta que o principal objetivo que fundamenta a iniciativa da IAS e da OCDE, como vem sendo enfatizado pelos estudiosos da área, é mostrar que, assim como a inteligência humana pode ser estimulada, também as competências socioemocionais podem ser desenvolvidas.

O conselheiro do CNE (Conselho Nacional de Educação), professor Francisco Cordão, em entrevista para Pares (2014, p.16) lembra que a própria LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional) define, entre outras finalidades do Ensino Médio, "... a cidadania do educando [...]; (e o seu) aprimoramento como pessoa humana, incluindo ação ética e o desenvolvimento da ação intelectual e do pensamento crítico".

Os exemplos acima confirmam que as habilidades socioemocionais já são contempladas há muito tempo em documentos e leis na área da educação, não necessariamente de uma maneira direta ou com essa denominação, mas seu significado é relacionado com o significado das competências socioemocionais. No entanto, a partir da BNCC, em suas competências gerais, temos contempladas o trabalho das habilidades socioemocionais articuladas com o conhecimento cognitivo nas diferentes etapas da Educação Básica. Nas competências gerais 8,

ISBN 978-85-64124-60-8

9 e 10 podemos observar com maior clareza como as habilidades socioemocinais estão inseridas:

> 8 Conhecer-se, apreciar-se e cuidar de sua saúde física e emocional, compreendendo-se na diversidade humana e reconhecendo suas emoções e as dos outros, com autocrítica e capacidade para lidar com elas.
> 9 Exercitar a empatia, o diálogo, a resolução de conflitos e a cooperação, fazendo-se respeitar e promovendo o respeito ao outro e aos direitos humanos, com acolhimento e valorização da diversidade de indivíduos e de grupos sociais, seus saberes, identidades, culturas e potencialidades, sem preconceitos de qualquer natureza.
> 10 Agir pessoal e coletivamente com autonomia, responsabilidade, flexibilidade, resiliência e determinação, tomando decisões com base em princípios éticos, democráticos, inclusivos, sustentáveis e solidários. (BRASIL, 2017, p.10)

As competências apresentadas acima devem ser desenvolvidas ao longo da Educação Básica e nelas podemos observar como as habilidades socioemocionais estão destacadas. Cuidar da saúde emocional, reconhecer suas emoções e dos outros, exercitar a empatia, resolver conflitos, cooperar, desernvolver a autonomia, ser resiliente, essas são algumas das habilidades socioemocionais que existem, pois as competências socioemocionais incluem todo o conjunto de habilidades que cada ser humano possui para lidar com as suas próprias emoções e se relacionar com a sociedade.

Desta forma, nós educadores, não podemos deixar de contemplá-las no nosso planejamento. Se queremos a formação integral dos nossos alunos, se queremos que eles saibam viver na coletividade e lidar com suas próprias emoções e dos outros, as habilidades socioemocionais precisam estar inseridas no currículo escolar, durante toda a etapa da Educação Básica.

EMPATIA, AUTONOMIA, COOPERAÇÃO E CRIATIVIDADE: QUE HABILIDADES SÃO ESSAS?

Segundo o glossário do site Educação para o Século 21 do Instituto Ayrton Senna (2013), “Empatia é reciprocidade afetiva ou intelectual, compreensão mútua fundamental para a criação de laços de amizade ou de amor. Envolve ações tais como elogiar, perceber os sentimentos dos outros, negociar soluções, oferecer ajuda”.

Para Del Prette e Del Prette (2013, p.150), enquanto classe de habilidades sociais, a empatia pode ser definida como: “a capacidade de compreender e sentir o que alguém sente em uma situação de demanda afetiva, comunicando-lhe adequadamente tal compreensão e sentimento”.

Considerando os significados expostos por Del Prette e Del Prette e Instituto Ayrton Senna percebemos que a empatia é a capacidade de se colocar no lugar do outro, compreender os sentimentos do outro, se sensibilizar com as pessoas à sua volta, construindo laços de amor e amizade. A meu ver, tal habilidade é fundamental para a relação com as pessoas à nossa volta. Na nossa sociedade, cada vez mais individualista, esta habilidade está sendo ignorada por muitas pessoas que só pensam em si mesmas, que acreditam que não precisam do outro para viver.

ISBN 978-85-64124-60-8

De acordo com o glossário do site Educação para o Século 21 do Instituto Ayrton Senna (2013). Autonomia:

> trata-se de uma dimensão, na qual a pessoa é percebida como um ente autônomo que encontra significado em sua própria diferença. A ênfase é dada às ideias e pensamentos dos próprios indivíduos e os valores são: ser curioso, criativo, mente aberta (aberto à mudança). Essa dimensão agrupa ainda uma faceta denominada Autonomia afetiva relacionada às experiências afetivas positivas representadas pelos valores: prazer, vida variada, vida excitante e desfrutar da vida.

A partir do significado exposto pelo Instituto Ayrton Senna fica claro que autonomia é uma dimensão muito importante, pois precisamos ser responsáveis pela nossa liberdade de nos governar e assumir as consequências de nossos atos. Não podemos esperar que os outros façam e ditem as coisas para nós. Temos que ser responsáveis pelas nossas escolhas. Como professores, sempre estamos estimulando e exigindo a autonomia dos nossos alunos. Queremos que eles saibam fazer escolhas e que tomem decisões acerca de questões pessoais e coletivas, fundamentadas no conhecimento de projeto de vida responsável e solidária. Na visão de Demo (2012, p. 59), a autonomia na escola significa:

> Em termos mais concretos, na escola não se aprendem apenas conteúdos. Aprende-se, principalmente, a aprender (habilidades) (DEMO, 2010), ou seja, habilidades de autoria e autonomia que servem para a vida toda, em especial para continuarmos sempre aprendendo, nos desconstruindo e reconstruindo. Não se trata de abandonar ou maltratar conteúdos, porque são indispensáveis. Mas não se pode deixar de investir na capacidade de estudar, argumentar, fundamentar, porque são elas que podem manter viva a pessoa pela vida afora em termos de aprendizagem incessante.

Os professores também influenciam e estimulam a autonomia dos alunos. As suas práticas educativas, suas metodologias e a forma com que conduzem suas aulas pode favorecer ou prejudicar o desenvolvimento da autonomia dos discentes. Neste sentido, Freire (1996, p.61) argumenta que “A boniteza de ser gente se acha, entre outras coisas, nessa possibilidade e nesse dever de brigar. Saber que devo respeito à autonomia e à identidade do educando exige de mim uma prática em tudo coerente com este saber”. (FREIRE, 1996, p.61).

A cooperação é uma habilidade socioemocional determinante para atuar em grupo de modo cooperativo e colaborativo. Isto é, ao trabalharmos em equipe, precisamos ser tolerantes, simpáticos, altruístas senão não conseguiremos cooperar, pois a responsabilidade está sendo compartilhada e precisamos respeitar as diferenças e decisões comuns. Consequentemente, precisamos nos adaptar às situações sociais variadas. Não estamos sozinhos, e a eficácia do grupo depende do modo como participamos e encaramos as situações. Del Prette e Del Prette (2013, p. 219) evocam:

> Fazer e manter amigos depende de muitos fatores, mas, essencialmente, da competência em algumas habilidades sociais específicas. Inversamente, a dificuldade com amizades pode ser ocasionada por déficits de habilidades sociais como assertividade, cooperação e empatia, baixa frequência de sorrisos e contato visual, dificuldade em fazer perguntas de interesse do interlocutor, bem como excesso de comportamentos dificultadores de contato social como

ISBN 978-85-64124-60-8

> agressividade, hiperatividade, negativismo, isolamento, crítica e hostilização ao outro.

Para fazer amigos e manter relações sociais, precisamos experimentar a cooperação. Ser cooperativo é uma habilidade indispensável nestas relações sociais como em tantas outras. Se há um trabalho em equipe, precisamos cooperar, auxiliar o grupo a atingir determinado objetivo. Nossas ações influenciarão neste êxito ou não. Pensar, coletivamente, perceber que os outros dependem de nós também é fundamental.

A criatividade pode ser considerada como uma habilidade socioemocional indispensável para o século XXI, principalmente, no que se refere ao mercado de trabalho. Cada vez mais, o mercado quer pessoas criativas, que pensem no novo, que consigam reverter uma dificuldade e busquem soluções em hipóteses ainda não formuladas.

Na escola, também procuramos trabalhar com o estímulo à criatividade. Instigamos os alunos para que pensem diferente, que criem soluções antes não pensadas, que consigam reverter um problema através de alternativas ainda não aplicadas. Aquele que pesquisa e transforma a informação em um novo conhecimento ainda não explorado e que mostra para o grupo as suas hipóteses.

Para ser criativo, também precisamos ousar, termos coragem para mudar algo ou alguma coisa e fazer diferente. Neste sentido, Cortella (2012, p.55) afirma que “no trajeto até o novo patamar, para haver uma mudança é preciso lidar com uma tensão”. Esta tensão, na visão de Cortella, chama-se mudança. Segundo este autor:

> Toda pessoa que precisa mudar corre um risco: o do desequilíbrio momentâneo. Quando aprendemos a andar de bicicleta, aprendemos a nos equilibrar lidando com a possibilidade da queda. Nenhum e nenhuma de nós nasceu sabendo andar. Quando alguém sofre um acidente e precisa fazer fisioterapia, há o preparo do músculo para voltar a andar, mas também o espírito, para que a pessoa saiba que corre o risco de desequilibrar-se. Coragem para enfrentar o desequilíbrio momentâneo é garantia de estabilidade mais adiante. (CORTELLA, 2012, p.55 e 56).

A partir das palavras de Cortella, percebemos o quanto a coragem é importante para mudarmos, para fazermos algo diferente e inovador. Podemos passar por desequilíbrios e encontrar desafios pelo caminho, mas esses momentos e períodos de desequilíbrio nos ensinarão e farão com que fiquemos mais fortes. No futuro, os ensinamentos que aprendemos nos momentos de instabilidade, estarão presentes, fazendo com que não nos desestabilizemos facilmente.

EM CENA OS PERSONAGENS DA LITERATURA INFANTIL

A metodologia utilizada neste trabalho foi a pesquisa qualitativa, cuja técnica de coleta de dados utilizada foi a do Grupo Focal. Os encontros do Grupo Focal ocorreram em todas as quintas-feiras do mês de agosto de 2015, das 14h30min às 16 horas, totalizando uma hora e meia de Grupo Focal por dia. Os encontros aconteceram no turno inverso ao qual os alunos estudavam e ocorreram na própria instituição onde estudam. O grupo era formado por 14 alunos, oito meninas e seis meninos de 9 a 10 anos.

ISBN 978-85-64124-60-8

Em cada encontro um livro ou dois da Literatura Infantil era trabalhado, explorando o personagem destes livros com alguma habilidade socioemocional. Cada participante no primeiro encontro escolheu um codinome a partir de um dos personagens da Literatura Infantil que o marcou, sendo chamado por este codinome até o final da pesquisa. Os participantes também criaram um nome para o grupo que ficou: "Os guardiões dos segredos dos livros".

A proposta do Grupo Focal nos permitiu investigar as experiências destas crianças, suas emoções e sentimentos e, assim, interpretar a partir da técnica de coleta de dados, as interações e respostas que foram dadas e manifestadas nos encontros. Apresentaremos a seguir alguns trechos da pesquisa de campo, abordando os diálogos realizados pelas crianças em relação aos personagens dos livros e as habilidades socioemocionais.

IDENTIFICAÇÃO COM OS PERSONAGENS DOS LIVROS infantis

No segundo encontro foi retomada a história do livro *A Bolsa Amarela,* de Lygia Bojunga que todos já haviam trabalhado em sala de aula. Os participantes foram questionados sobre qual dos personagens gostariam de ser e por quê. Houve quatro personagens que se repetiram. Foram eles: Lorelai, três vezes; Raquel, três vezes; Galo Afonso, três vezes; Guarda-Chuva, duas vezes e o Terrível e Crista de Ferro, uma vez. A justificativa para a escolha da Lorelai foi, principalmente, pelas características dela: por ser querida, divertida, por ser amiga da Raquel e, também, por causa da sua família que era uma família muito unida.

A escolha da Raquel foi justificada por ela ter uma bolsa, onde podia guardar o que quisesse, principalmente, seus sentimentos. Além disso, tinha muitos amigos que a ajudavam. Os que escolheram o Galo Afonso disseram que gostariam de ser ele porque ele ajudou a Raquel, evitou que dois galos brigassem e, também, por ele ter encontrado a Guarda-Chuva para a Raquel. Quem escolheu ser a Guarda-Chuva justificou a escolha pelas características dela e pelo que ela sabia fazer. O participante Zac Power 2 relatou o porquê da sua escolha:

> A guarda chuva, porque eu me lembro na história que ela tentou se abrir, ficar grande e pequena tantas vezes, que era o que eu faria e que acabou quebrando E eu também quebro bastante. E também por causa que pouca gente entende ela, e se meu irmão não entendesse o que eu falasse... ia dar mais briga.

Observa-se que o participante Zac Power 2 relacionou a história *A Bolsa Amarela* com a sua vida e com ele próprio, estabelecendo relações com as ações da Guarda-Chuva com ele mesmo, assim como a relação com seu irmão.

Um participante escolheu ser o Crista de Ferro, porque era um galo que lutava e outro participante escolheu o Terrível, que também era um galo, e justificou a sua escolha pela coragem que esse galo tinha para lutar.

Na sequência, houve um momento de conversa sobre como está o mundo em que vivemos, o que precisa mudar, como está o comportamento das pessoas com as outras pessoas e com o meio ambiente. Desta forma, cada aluno teve que dizer o que costurariam no pensamento das pessoas, além do que já tem no pensamento delas, para ajudar a melhorar o mundo. As respostas foram as seguintes: respeitar, não poluir os lagos, não jogar lixo nos rios e lagos, não roubar, não poluir a natureza, não matar os animais em extinção, tirar as fábricas e no lugar delas plantar árvores, não brigar, diminuir a fabricação dos carros para evitar as mortes por acidente, diminuir a quantidade de lixo produzido. Destacamos que a maioria dos alunos relatou algo sobre a preservação do meio ambiente, assunto este que é trabalhado na escola e

ISBN 978-85-64124-60-8

que eles observam na televisão, nas discussões do dia a dia e nos noticiários. Suas colocações mostram que eles se preocupam com o que está acontecendo no contexto atual e já conseguem relacionar o que poderia ser feito para minimizar estas situações.

BONECA DE OSSOS E A COOPERAÇÃO

Neste encontro, o livro trabalhado foi *Boneca de Ossos*, de Holly Black. Por se tratar de um livro de suspense, o encontro ocorreu dentro de um dos sótãos da instituição. Primeiramente, a mediadora explorou com os alunos trechos da história e desta forma, os participantes poderiam compreender o enredo central do livro.

Os alunos foram convidados a se colocar no lugar dos personagens e dizerem o que fariam se fossem eles que tivessem que ir enterrar a boneca no local que ela determinou. A maioria dos alunos disse que iria fazer o que a boneca pediu. Alguns disseram que avisariam os pais sobre o que iriam fazer, mas se eles não deixassem ou não acreditassem, iriam fugir. Outros fariam a mesma coisa que os personagens fizeram. Houve alunos que disseram que junto com os amigos resolveriam esta situação.

Percebemos que os alunos utilizaram alternativas diferentes para conseguirem realizar a tarefa de enterrar a boneca. Houve uma aluna que disse que mandaria seus amigos fazerem o trabalho por ela e um outro aluno disse que sem a permissão dos pais não iria realizar a tarefa. Constatamos que alguns alunos já pensaram na cooperação nesta pergunta, outros ainda consideram a reação dos pais, mas a maioria conseguiu pensar em alternativas de como resolver a situação.

O último questionamento que os alunos tiveram que responder, neste encontro, foi sobre a importância da cooperação: se eles prefeririam realizar esta tarefa de enterrar a boneca sozinhos ou com os amigos. Somente um aluno respondeu que levaria o pai, ao invés dos amigos. O restante do grupo disse que levaria os amigos, pois com eles se sentiriam mais seguros, que a aventura seria mais divertida, se alguém se machucasse todos poderiam ajudar. Além disso, os amigos são fiéis, corajosos e fariam companhia na realização da tarefa. De acordo com as respostas dos participantes, podemos perceber que, para eles, os amigos são fundamentais para a execução da tarefa dada.

CRIATIVIDADE E COOPERAÇÃO COM OS PERSONAGENS DO SÍTIO DO PICA-PAU AMARELO

O livro explorado no quarto encontro foi *O Minotauro* de Monteiro Lobato. A partir do enredo deste livro, foram criadas dez situações-problema para os participantes responderem, explorando diferentes habilidades socioemocionais.

No questionamento sobre a cooperação, em que os alunos deveriam responder “como é para eles trabalhar em grupo”, as respostas foram: eu iria formar uma equipe e daria o melhor de mim,pois trabalhando em conjunto com o grupo a gente sempre se sai melhor; um não pode atrapalhar o outro; seria divertido; eu não escolheria meus amigos, porque nos desconcentraríamos; eu faria com outras pessoas; seria mais rápido para realizar o trabalho, pois as pessoas se ajudam e são mais dedicados; um ajuda o outro. Constatamos que o trabalho em grupo é importante,pois um ajuda o outro aprimorando e vivendo a cooperação. Houve um participante que foi crítico sobre a formação de uma equipe com os seus amigos. Ele mencionou

ISBN 978-85-64124-60-8

se formasse uma equipe com seus amigos, eles se desconcentrariam, por isso ele faria com outras pessoas.

Ao serem questionados sobre “o que é criatividade”, notamos que os participantes já possuem um conceito prévio sobre o significado de tal palavra. Para eles criatividade é: pensar em muitas coisas e sair com uma boa ideia e colocá-la em prática; algo que pensamos que pode se transformar em algo novo e diferente que pode ajudar as pessoas; podemos escolher coisas que são reais ou não, coisas imaginárias; fazer um trabalho legal; inventar coisas; pensar em algo diferente e fazer algo que nem todo mundo faz; inventar algo que ninguém inventou ainda; se dar bem nas coisas. A participante Wendy relatou com precisão o que é criatividade para ela: “ Imaginar alguma coisa que tu ainda não viu, mas que pode dar certo, como fazer algumas coisas com sucata. Assim fazer a tua ideia, transformar em realidade.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da pesquisa apresentada, percebemos o quanto as habilidades socioemocionais são fundamentais para a vida em sociedade e para o gerenciamento das emoções. É uma competência que perpassa a sala de aula e que deve sim, ser contemplada nos currículos escolares, mas que também são vivenciadas em todas as famílias. Ao ensinar o respeito ao próximo, a saber ouvir um não, conseguir resolver uma situação de crise. Essas situações não acontecem somente no espaço escolar, estão inseridas em toda a sociedade, por isso que a BNCC contempla essas competências para toda a Educação Básica e visam a formação integral do sujeito, tendo em vista uma sociedade mais justa.

Precisamos contemplar as habilidades socioemocinais integradas com os conteúdos escolares. Desta forma, a presente pesquisa trouxe uma forma de trabalhar com as habilidades socioemocinais dentre muitas que existem. E a partir de tudo que foi exposto, observamos o quanto a Literatura Infantil contribui para o desenvolvimento das habilidades socioemocionais seja pela exploração dos personagens, pela escrita ou pelos temas que os livros permitem debater. Tudo depende de como cada livro será abordado.

Cada professor, procurará em sua área contemplar as habilidades socioemocionais, mas elas não devem ser esquecidas. As habilidades socioemocionais tem relação com a subjetividade de cada aluno, por isso, se faz necessário fomentar a expressão dos alunos, o que eles sentem, como resolveriam tais situações, promovendo a discussão de como gerenciar as emoções.

Assim, a partir de tudo que observamos em nossa sociedade, temos consciência que tanto as habilidades cognitivas como as habilidades socioemocionais são fundamentais para a formação integral de qualquer indivíduo e que precisam ser trabalhadas de forma articulada. Todos queremos alunos que saibam ser autônomos, que conseguem se colocar no lugar dos outros e resolver os seus problemas, mas para que isso ocorra precisamos de fato, trabalhar de forma que elas sejam contempladas na ação e discutidas diariamente.

REFERÊNCIAS

ABED, Anita Lilian Zuppo. **O desenvolvimento das habilidades socioemocionais como caminho para a aprendizagem e o sucesso escolar de alunos da educação básica**. São Paulo: 2014. Disponível em:

<http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=15891-habilidades-socioemocionais-produto-1-pdf&category_slug=junho-2014-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 30 nov. 2015.

ISBN 978-85-64124-60-8

ATAÍDE, Vicente de Paula. **Literatura infantil & Ideologia**. Curitiba: HD Livros, 1995.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BLACK, Holly. **Boneca de ossos**. Ribeirão Preto, SP: Novo Conceito Editora, 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Edição definitiva. Brasília: MEC, 2017.

CAMARGO, Paulo de. **Competências socioemocioanais: novas perspectivas para a escola**. Educatrix, n. 7, p. 20-26, 2014. Disponível em:

<http://pt.calameo.com/read/0028993271fb4d724b1cb>. Acesso em: 30 nov. 2015.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CORTELLA, Mario Sergio**. Qual é a tua obra?:** inquietações propositivas sobre gestão, liderança e ética. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

DEL PRETTE, Zilda A.P.; DEL PRETTE, Almir. **Psicologia das habilidades sociais na infância: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

DEMO, Pedro. **O mais importante da educação importante**. São Paulo: Atlas, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOLEMAN, Daniel, ph.D. **Inteligência Emocional: a teoria revolucionária que define o que é ser inteligente**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

GUTFREIND, Celso. **O terapeuta e o lobo: a utilização do conto na psicoterapia da criança.** Rio de Janeiro: Artes e Ofícios, 2010.

_____. **A infância através do espelho: a criança no adulto, a literatura na psicanálise**. Porto Alegre: Artmed, 2014.

INSPIRARE INSTITUTO; PORVIR; INSTITUTO AYRTON SENNA. **Série Diálogos: o futuro se aprende.** São Paulo, 23 set. 2014. Disponível em:

<http://www.porvir.org/especiais/socioemocionais/> Acesso em: 26 set. 2015.

INSTITUTO AYRTON SENNA. **Educação para o século XXI: glossário**. 2013. Disponível em: <http://educacaosec21.org.br/glossario/>. Acesso em: 30 nov. 2015.

LOBATO, Monteiro. **O Minotauro.** 2. ed. São Paulo, SP: Globo, 2011

NUNES, Lygia Bojunga. **A bolsa amarela**. 26. ed. Rio de Janeiro, RJ: Agir, 1994

RESENDE, V.M. **Leitura: mediação entre a vida e a arte: perspectiva.** Florianópolis: UFSC, 1985.

ISBN 978-85-64124-60-8

LEITURA DA POESIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA DE HELENO GODOY EM SALA DE AULA

Renata Magalhães Vaz ASSIS
E-mail: magalhaesrenata06@gmail.com
Célia Sebastiana SILVA
E-mail: celia.ufg@hotmail.com

RESUMO

O presente estudo parte do interesse em trabalhar a poesia de Heleno Godoy; poeta goiano com vasta produção literária e grande presença e influência na modernidade e contemporaneidade, sendo que a contemporaneidade, por conseguinte, encontra-se mais viva nas obras recentes do escritor. O objetivo desse trabalho é o de ajudar na formação de leitores literários, a partir da leitura da poesia contemporânea de Godoy e tem como problemática: 'Como a leitura da poesia moderna e contemporânea pode contribuir para formar o leitor literário?'. Para tal, foram trabalhados durante a pesquisa poemas selecionados dos livros "A casa" (2001) e "Lugar comum e outros poemas" (2005), de Heleno Godoy, por meio de uma metodologia de viés qualitativo que aborda diferentes técnicas pedagógicas, mas todas com objetivo primordial de promoção da leitura. Ainda, a metodologia se dará por meio de intervenção (oficina) realizada em sala de aula, com a leitura de poemas dos livros já mencionados, de Heleno Godoy. Por fim, para nortear os estudos a serem desenvolvidos, o fundamento teórico desse trabalho apoia-se em autores como Paz (1984;1996), Adorno (1983;2003), Candido (1972;1995;2000), Bosi (1993,2006), Eliot (Eliot, 1968), Staiger (1997), Perrone-Moisés (2005), Culler (1999), Calvino (1997) e outros autores e críticos literários, especialmente os da obra de Heleno Godoy (2001, 2005, 2015).

***PALAVRAS-CHAVE**: LEITURA. POESIA. SENSIBILIZAÇÃO. HELENO GODOY.*

INTRODUÇÃO

Heleno Godoy possui vasta publicação literária que vai de romances, narrativas, poesias, contos, ensaios, estudos, a traduções. Seu nome de batismo é Heleno Godói de Sousa, nome atribuído por seu pai em homenagem ao jogador de futebol Heleno de Freitas, sendo Heleno Godoy seu nome artístico. Escritor talentoso e polígrafo, nasceu no estado de Goiás, na cidade de Goiatuba, e é considerado "o artista literário mais constante, inteiro e sólido dentro da literatura feita em Goiás em todos os tempos" (SILVA, s/d).

Sua constância se dá por meio de uma linguagem própria, assimétrica e, por vezes, matemática; sua completude se materializa na noção e (re)conhecimento 'do que escreve', 'por que escreve' e 'daqueles aos quais ele – o poeta/escritor – quer atingir'; e sua solidez se dá, primeiramente, por compreender a dimensão da arte, a qual não deve satisfação a nada, a não ser a si mesma; que o escritor possui, antes de tudo, apenas obrigação com a obra em si; que nada pode impedi-lo de produzir, do contrário, seria ato de censura, e, também, por ter em si a convicção de que a poesia, especificamente, e os textos como um todo reagem, por meio do leitor, e o levam a um motim: pessoal, ideológico, social e literário.

Godoy é professor titular de Literatura Inglesa, aposentado na Universidade Federal de Goiás (UFG), é formado em Letras, mestre em 'Modern Letters' pela 'University of Tulsa' e

ISBN 978-85-64124-60-8

doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela USP. Passou por momentos de transformações na academia universitária, por volta dos anos 70, no Brasil. Portanto, conhece não somente a literatura, mas também a teoria, assim como descrevem Albertina Vicentini e Célia Sebastiana Silva (In: GODOY, 2015).

Apesar de nascido em Goiás, a sua poesia não se restringe à essa região. Luiz Costa Lima fala do anonimato de Heleno Godoy, mesmo com seu número significativo de publicações, e acrescenta: "'o poeta federal' do primeiro Drummond, é desconhecido porque ousa viver distante da república das letras, em Goiânia e, acrescente-se, por não compensar essa falta com versos folclórico-pitorescos" (Lima, In: GODOY, 2015, p. 501). Assim, o poeta permanece desconhecido por um público leitor fora de Goiás e pela crítica literária brasileira. Yokozawa (In: GODOY, 2015, p. 504) diz que o não reconhecimento de Godoy se dá pelo fato de ele ter publicado seus livros quase todos em editoras locais e em Goiânia mesmo permanecer.

Ainda, de acordo com a pesquisadora, seu maior destaque fora dos limites goianos foi por meio de Luiz Costa Lima, que publicou uma crítica a "Lugar comum e outros poemas" no "Caderno Mais", da Folha de São Paulo (23 de abr. 2006). Dessa forma, Godoy destaca-se e diferencia-se dos demais poetas por ser de Goiás e não por expressar em suas obras marcas linguísticas próprias de seu Estado ou região.

Bernardo Élis (In: GODOY, 1993) acrescenta que o escritor, como poucos outros de sua geração, instaurou em Goiás, e até mesmo no Brasil, uma literatura inovadora, que rompe com o tradicionalismo. Como poucos homens, tem o privilégio de mergulhar em si mesmo e daí extrair o universal ou alcançar autonomia para se expressar livremente, sem a pressão social existente, sendo Godoy um dos raros escritores goianos que busca inovação de linguagem.

Em suas obras há mais transpiração que lampejo, poesia racional e analítica, com versos econômicos, breves, uma dicção particular, que foge às regras estéticas típicas dos escritores de sua época e com um trabalho que busca valorizar ao máximo a arte em si.

Heleno Godoy parte, com frequência, do concreto, visto que por meio da expansão do real e do concreto, o poeta trabalha com as palavras atribuindo-lhes a possibilidade da ressignificação semântica e, assim, novos sentidos ao texto, por via de um processo intimamente ligado ao imaginário e propício à sensibilização e à comunicação através do poético, usufruindo da poesia como uma forma de comunicação com o mundo. Assim, a arte poética surge do encontro do elemento objetivo com o subjetivo, da fusão do intelecto com a sensibilidade. Dessa forma, Godoy coloca em sua obra traços de sua própria existência e busca o trato com o cotidiano, mas sem esquecer a forma do poema, sem afastar o poema da vida e fazendo com que a poesia dê sentido aos eventos rotineiros, conforme relata David Oscar (In: GODOY, 2015, p.499).

Nessa linha, Godoy, ao longo de seus livros, transita entre temas sociais, políticos, econômicos a perdas, família, lar, mas sem perder sua linearidade. O poeta ainda, no decorrer de suas publicações, volta-se para o universo dos objetos, dos fatos sociais, das paisagens, com grande número de obras dedicadas a conhecidos ou pessoas queridas ou admiradas. Ele caminha, com facilidade e leveza, entre o objetivo e o subjetivo, com até mesmo confissões, transitoriedade no tempo, no espaço e dentro do próprio "eu", sendo que nada é mais importante que a própria palavra e seus desdobramentos.

Heleno Godoy escreveu ao todo catorze livros em cinquenta anos de publicação literária, sendo dez deles de poesias. Seu primeiro livro de poesia, "Os veículos", foi escrito em 1968, e é o mais próximo de "Lavra lavra", de Mário Chamie, conforme relata Yokozawa (In: GODOY, 2015). O segundo livro de poesia foi "Fábula fingida", obra mais experimental de Heleno, um poema longo e simultaneamente épico e lírico, por sinal mais lírico, e com forte ligação com T. S. Eliot.

ISBN 978-85-64124-60-8

No meio, um romance: “As lesmas”; e um livro de narrativas: “Relações”, o qual recebeu o prêmio “Hugo de Carvalho Ramos”, em 1979. Em 1992, surge “A casa”, o qual é o livro mais maduro do poeta, e que não se apóia no experimentalismo do modernismo, como acontece em “Fábula fingida”.

“A casa”, terceira obra na cronologia de publicação de Heleno, trabalha em torno do objeto ‘casa’, perpassando o adentrar, o habitar, o existir e o coexistir da casa, de forma denotativa e prioritariamente conotativa, começando pelo lugar como espaço habitável, passando a um espaço múltiplo, humano, complexo e contraditório. No entanto, o trabalho com as coisas não torna a poesia desumana e nem menos lírica. Usa-se o substantivo ‘casa’ e a partir dele faz poesia.

O livro retrata, com maestria, o labor do autor, o domínio da palavra e do fazer poético, sendo a representação da maturidade, do conhecimento e do rigor, das técnicas literárias e da escrita. Ele vai do espaço físico à simbologia, ao relato de narrativas, dramas, sentimentos e experiências cotidianas. Goiandira O. de Camargo (In: GODOY, 2015) ressalta que o escritor colhe, em “A casa”, o que há de prosaico no mundo e transforma, por meio do criar, em poesia.

A organização do livro é estruturada desde o início, com uma capa ilustrada pela filha do poeta, um desenho pueril, com traços evidentemente de criança, na qual se observa a imagem de uma casa simples, com uma chaminé, acrescida da representação visual da fumaça; um jardim, com flores, e a imagem de uma criança. O sujeito central do livro é, por conseguinte, a casa, que vai desde o sentido físico (a estrutura), até o sentido simbólico (imagens, narrativas, acontecimentos diários); saindo do ‘vazio’ para a ‘completude’ por meio da habitação. Depois, a casa se torna ‘espaço’, lugar de convivência; passando a ‘espaço existencial’, ‘antropológico’, de ‘memória’. Há ainda a força do tempo, que, por mais que haja ondas renovadoras nessa mesma casa, a rotina fala mais alto e se impõe. O acúmulo é outro ponto expressivo, já que a casa vai, ano após ano, amontoando e sendo depósito de coisas, sensações, objetos, materialidades. Assim, o tempo passa a ser a própria casa, na qual os habitantes se circunscrevem e aprendem.

Dessa maneira, “A casa” trabalha com as palavras de forma a colocar o ‘habitar’ em consonância com os integrantes dessa casa, levando atividades diárias e rotineiras a assumirem papéis fundamentais para a completude da casa.

O outro livro que constitui o *corpus* de análise dessa pesquisa é “Lugar comum e outros poemas”: o sexto livro de poesia de Heleno Godoy, publicado em 2005. Depois dele, o escritor já “deu à luz” a mais duas obras de poesia: “Sob a pele” (2007) e “A ordenação dos dias” (2009), além dos inéditos publicados em “Inventário”. Segundo Yokozawa (In: GODOY, 2015, p. 508), “*Lugar Comum* é o livro mais pessoal de Godoy”. De caráter menos coeso que “A casa” como projeto artístico, aparentemente, com poemas agrupados em conjuntos temáticos, fundados na memória da infância, poemas que retratam o período do mestrado do poeta, autorretratos, com poemas à beira da prosa e com bastante presença do humor.

O humor e mesmo a ironia são constantes em “Lugar comum e outros poemas”. No entanto, ainda segundo Yokozawa (In: GODOY, 2015), um humor que funciona, na verdade, como um antídoto do confessionalismo e garante o afastamento do ‘eu’ à ‘matéria-lírica’; com uma ironia à tradição literária, o que confere distanciamento crítico; uma ironia à obra em si, por meio do questionamento constante da linguagem de sua própria produção literária, como aconteceu essencialmente com Cabral; por vezes, uma autoironia e, até mesmo, uma ironia voltada para o mundo, como forma de criticar e questionar a (des)ordem capitalista, política e contemporânea.

Assim, complementar ao trabalho com o humor e a ironia, há a marca da modernidade em “Lugar comum”, onde se nota também a influência bandeiriana, de acordo com apontamentos feitos por Yokozawa (2015). Essa influência se mostra mais evidente nos poemas

ISBN 978-85-64124-60-8

sobre a memória da infância e da adolescência do poeta. Dessa forma, Manuel Bandeira tem maior e mais intensa presença em *Lugar comum e outros poemas*, já que nessa obra ele se presentifica

> por meio de uma linguagem simples, que se avizinha da prosa e é assinalada pelo humor. Assim, pois, revela-se mais uma das múltiplas influências consubstanciadas pelo poeta que estreou sob o signo da práxis: o modernismo de 22 em sua versão muito pessoal como o realizou Manuel Bandeira. (Yokozawa, In: GODOY, 2015, p.509)

Por conseguinte, "Lugar comum" é o livro do autor que estabelece maior comunicação com o leitor mediano, já que mescla lugares comuns às vivências também comuns aos leitores. Destarte, a escolha do título do livro se justifica por ser vista,

> numa primeira acepção, como sinônimo de banal, daquilo que acontece de uma forma ou de outra a toda gente, ou o que pode acontecer a toda gente de uma forma ou de outra. (...). Mas a expressão *lugar comum* tem ainda outros significados, não menos verdadeiros, que podem ser vistos como o lugar das relações em que coisas comuns, sentimentos ou confissões, podem ser compartilhadas.
>
> O lugar comum como o espaço onde coisas podem ser compartilhadas é por excelência também o lugar da poesia. (Oscar, In: GODOY, 2015, p.498)

Poesia que, segundo Godoy, qualifica-se como boa ou má, já que existem muitas "medidas malfeitas" e "pesos mal calculados". O que resulta, ainda de acordo com Heleno, em uma "desastrosa estética/matemática, poética de consumo/rápido, poesia fácil de lamúrias." (GODOY, 2015. p. 207).

Sobre os conteúdos memorialísticos trabalhados pelo escritor, Yokozawa (2015), em "Reconfigurações da memória na poesia brasileira contemporânea", diz que a reflexividade sobre esses conteúdos é constante nos poemas autobiográficos de Godoy. Ela, ainda, complementa que, mais que o trato com a memória, o poeta reflete criticamente sobre essa matéria pessoal "num exercício expandido de autorreferencialidade que é uma das constantes líricas godoyanas" (YOKOZAWA, 2015, p. 52). A estudiosa refere-se à autorreferencialidade e à postura crítica sobre a memória como marcas, também, de textos modernos, e lembra a familiaridade desse trabalho à narrativa monumental de Proust. E termina por assim considerar: "Não se trata apenas de uma literatura de memória, mas de uma literatura sobre a memória, que é crítica da memória e dela mesma, o que termina evidenciando os deslimites entre as formas de memória no lirismo e no "pós-lirismo"." (YOKOZAWA, 2015, p. 52).

Por essa perspectiva, e a partir de uma análise sólida, agora em "Sobre Lugar comum e outros poemas", Yokozawa (In: GODOY, 2015, p. 512, grifos da autora) complementa a consideração:

> É verdade que toda literatura encontra no lugar comum o seu ponto de partida. Um dos desafios que compete a cada poeta é fazer o lugar comum soar diferente. Heleno Godoy encontra na retomada crítica do lugar comum da vida, da língua e da literatura, a sua chave de originalidade. Chave de originalidade que confere coesão entre os poemas do livro *Lugar comum*, afirma o fazer poético de autor já estabelecido em *fábula fingida*, e o conecta com tradições

ISBN 978-85-64124-60-8

> mais recentes, como a cabralina, mas também com outras mais distantes, como a romântica.

Portanto, vale dizer que em "Lugar comum", e nas demais obras do poeta, há uma originalidade constante e uma diversidade que compõem uma unidade do todo, mesclando o moderno e o contemporâneo, sem perder de vista o audaz e o autêntico, marcas precisas de Heleno Godoy.

Ainda sobre a escrita godoyana, Procópio (In: GODOY, 2015, p. 601) diz que a Poesia Práxis – 'vanguarda com que Godoy travou contato quando ainda fazia parte do GEN' (Grupo de Escritores Novos) – muito influenciou a escrita de Heleno Godoy, a ponto de Mário Chamie considerá-lo como um de seus maiores instauradores no Brasil. A Práxis está diretamente ligada ao criticismo às novas vanguardas brasileiras, especialmente ao Concretismo, visto as inúmeras publicações que os escritores adeptos à Práxis realizaram com divulgações extensas, complexas e engajadas demonstrando suas insatisfações e, assim, propondo uma nova estética poética.

Na Práxis, portanto, a palavra passa de 'meio' para 'matéria-prima': recurso maior da linguagem e responsável pela arte da e na escrita. Assim, a Poesia Práxis pode ser definida como:

> (...) aquela que organiza e monta, esteticamente, uma realidade situada, segundo três condições de ação: o ato de compor; a área de levantamento da composição; e o ato de consumir.
> (...) o "ato de compor" implica, acima de tudo a tomada de consciência de um projeto semântico. Dessa forma, o poeta, ao elaborar um poema, não deve prender-se a esquemas formais pré-determinados. (...).
> A "área de levantamento" é definida como uma realidade escolhida. Não se tem a escolha de um tema, mas o levantamento e a exposição de um problema. (...).
> A última condição do poema práxis é o "ato de consumir", ou ato da leitura ao nível da consciência dos leitores. Não significa que se deve escrever para o leitor segundo a sua educação e o seu alcance intelectual. (...). Mário Chamie considera, no "ato de consumir", o papel do autor que, ao deixar o "ato de compor", torna-se também leitor. (Procópio, In: GODOY, 2015, p.602)

A Práxis realoca, pois, a poesia, de modo que ela deixe de lado unicamente a preocupação estética, tão presente no Concretismo e Neoconcretismo, e passe a discutir o papel social da poesia como divulgadora das questões sociais. Dessa forma, a visão formalista do texto agrega-se à visão crítica da realidade brasileira, com caráter participante ou social, com denúncias das desumanidades da vida moderna, críticas ao capitalismo, à exploração do proletariado, ao crescimento urbano e à industrialização.

Como herança da Práxis, então, Godoy apresenta uma preocupação com a organização de seus livros, feita de forma meticulosa e com uma linguagem precisa. Com a Práxis, Godoy aprendeu que um livro, sobretudo o de poemas, é uma organização total, que deve ser elaborado do início ao fim, e no qual todos os poemas devem ser subordinados, assim como o próprio Godoy relatou a Miguel Jorge (In: GODOY, 2015, p.614).

O poeta, então, usa de diversos recursos no seu fazer literário, tais como: a metalinguagem; o uso da repetição, notório em "Sob a pele"; o materialismo/concretude, observado em "A casa", "Os veículos" e "Fábula fingida"; a objetividade e a subjetividade, bem presente em "Lugar comum e outros poemas"; as metáforas, o (anti)confessionalismo; o interesse pela tradição passada, presente ao longo de quase todos os livros do escritor, com confluências com poemas do alto modernismo (como T. S. Eliot), influência dos românticos

ISBN 978-85-64124-60-8

alemães (Godoy faz poesia e poesia da poesia), rigorosidade e matematicidade (como em João Cabral de Melo Neto); e a interlocução, com uma escrita viva, que ganha sentido e proporção através do leitor e no leitor.

Dentro dessa linha de estudo há o GEN que, ainda segundo Miguel Jorge (In: GODOY, 2015, p.610), trabalhava desde a literatura brasileira à literatura estrangeira, com escritores que tinham a mesma intencionalidade: a inovação. Esses escritores iam de:

> Kafka a Guimarães Rosa; de Clarice Lispector a Machado de Assis, James Joyce, Faulkner, Hemingway, Proust, Sartre, Camus, além, é claro, de passar por todos os modernistas da Semana de 22, para chegar a Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Hilda Hilst, Lygia Fagundes Telles, enfim, buscar os recursos do passado, mas reconhecendo o processo criativo do presente.

O GEN queria, por conseguinte, firmar-se na história cultural de Goiás. Seguidamente, criou-se a Revista do GEN, uma revista artesanal e liderada por Heleno Godoy e Reinaldo Barbalho. Nesse veículo de comunicação, publicavam-se poemas, artigos, contos, crônicas e críticas; além de se aspirar apelo à sensibilidade; à não estruturação comum dos textos em 'princípio, meio e fim'; à negação da convencionalidade das rimas e ao trato da linguagem como matéria-prima. Outro ponto de destaque é o distanciamento do saudosismo, justificado pela necessidade da autorreflexão sobre o mundo e as coisas, papel assumido pela poesia práxis, e pela urgência na inovação, porém, sem se abster daquilo de bom e louvável que os grandes escritores modernos e estrangeiros ofereceram e oferecem à literatura e aos leitores.

Resistente ao GEN e com uma crítica contundente ao grupo, Gilberto Mendonça Teles (1964), em "A poesia em Goiás", questiona algumas condutas do grupo de escritores novos e, por assim dizer, a audácia desses escritores referenciando-se a eles como um grupo de poetas iniciantes que acreditavam ser responsáveis pelo atual movimento literário de Goiás. O crítico ainda sustenta sua análise com alusões à palavra 'movimento', voltando-se para a etimologia da palavra e seu significado no campo social e literário.

O GEN, no entanto, não se propunha a criar uma academia ou um movimento literário. O intuito do grupo era o de estudo, divulgação do trabalho dos integrantes do GEN e o de movimentação, no sentido de fazer acontecer e dar-se a conhecer na cultura de Goiás. O GEN, portanto, representou uma inovação em diversos aspectos da literatura goiana e fez parte, diretamente, de um significativo crescimento literário de seus integrantes, a ponto de que os maiores representantes das letras goianas da contemporaneidade fizeram parte do Grupo de Escritores Novos, destacando-se aqui Heleno Godoy.

A literatura de Godoy, portanto, volta-se para o tempo. No entanto, sob a perspectiva da ruptura da tradição, já que carrega consigo marcas da influência de outros escritores de relevância e reafirma, então, a transmissão de uma geração a outra, de formas literárias e artísticas, ideias e estilos, costumes e crenças. Assim, instaura uma literatura inovadora, autêntica e audaz, que se constitui, segundo Paz (1984), de um equilíbrio entre tradição e modernidade.

Paz (1984, p.15, grifo do autor**)** diz que "o *moderno* é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo; (...) por conseguinte, qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrar a tradição. (...) A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura...".

Para Paz, ser moderno é entregar-se ao *novo*, mas sem se esquecer do passado. Trabalhar com o incerto, viver no transitório, adaptar-se, porém, sem se desligar por completo

ISBN 978-85-64124-60-8

do passado. Para Baudelaire (1996, p. 24), a modernidade consiste em "extrair o eterno do transitório". Ele, ainda, ressalta a beleza que há e que se pode extrair dessa transitoriedade. O eterno, então, é o *belo*. E o moderno é o *passageiro*.

Já Eliot (ELIOT, 1968, p. 190) considera que "nenhum poeta, nenhum artista de arte alguma alcança sozinho o completo significado das coisas". Para o crítico literário, o poeta só alcança sua glória pessoal e literária por meio da apropriação de suas características por parte de seus predecessores. A tradição, segundo Eliot, não pode ser herdada, ela deve ser conquistada. Envolve, primeiramente, o senso histórico, que se centra na percepção de que o passado ainda se faz presente e da existência desse mesmo passado. Não que tenha que haver necessariamente uma aceitação da obra passada e de seu teor, isto posto, é justamente nesse sentido que aparece a crítica estética, a qual dá total liberdade ao poeta para inová-la. O passado, então, acaba por reger e, ao mesmo tempo, ser alterado pelo presente.

Assim, a poesia é, ainda de acordo com Paz (1973), o antídoto da técnica e do mercado e, acrescenta-se que, se o homem um dia se esquecesse da poesia, retornaria ao estado de caos e se esqueceria de olhar a si mesmo. A poesia exercita a imaginação, permite reconhecer as diferenças e identificar as semelhanças contidas no mundo. O teórico mexicano ainda acrescenta que o gênero poético tem sido uma das manifestações de maior vigor da crítica emergida com a modernidade.

Em "Os Filhos do barro", Paz (1984) faz considerações a respeito dessa crítica e complementa que por possuir ressonâncias intelectuais amplas, vale acoplá-la à palavra 'paixão'. O termo 'Paixão crítica' é, então, conceituado por Octavio Paz e vai ao encontro da poesia e ao movimento que o gênero poético imprime. O poeta diz: "Enamorada de si mesma e sempre em guerra consigo mesma, não afirma nada de permanente nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua é seu princípio" (1984, p. 21).

Não obstante, a mudança perpétua da poesia a configura, paradoxalmente, em um cenário de permanência entre os tempos. Passado e futuro se fundem. A poesia, portanto, é o agora, o presente, independente do tempo ou da época. Nesse contexto, se vislumbra a poesia contemporânea que, como aludido por Yokozawa (2015), se esvazia na sua relação com a tradição, o que Octavio Paz (1973) intitula 'tradição da ruptura', uma ruptura que anuncia o fim do modernismo, ou suas transformações, e que só ocorre devido a ausência de movimentos da poesia contemporânea. A conjuntura da contemporaneidade é, pois, demarcada por percursos divergentes e semelhantes; por uma pluralidade de dicções líricas e pelo efêmero, o que denota a diversidade desse tempo.

Logo, dentro desse caráter da efemeridade, o termo 'contemporâneo' se situa em um mundo que apela para o consumo de notícias e de mercadorias à guisa de informações rasas e rápidas. Dessarte, o contemporâneo vem acompanhado da literatura de massa que satisfaz momentaneamente, cheio das urgências pessoais e distante das reais necessidades do homem, com a apresentação de uma literatura nem sempre de qualidade.

Assim, após estudo e análises sobre o poeta goiano, suas obras, especificamente "A casa" e "Lugar comum e outros poemas", passa-se à descrição da metodologia de percurso dessa pesquisa e à análise de dados do material coletado durante esse processo.

METODOLOGIA

A pesquisa proposta nesse estudo se pautou na leitura da poesia moderna e contemporânea e teve como *corpus* de análise "A casa" e "Lugar comum e outros poemas", livros do escritor Heleno Godoy. Logo, a delimitação do tema de pesquisa parte de um interesse

ISBN 978-85-64124-60-8

pessoal pela leitura e literatura, com foco na leitura de poemas coletados dos livros "A casa" e "Lugar comum e outros poemas", com o intuito de promover aos participantes da pesquisa uma maior proximidade com a poesia e uma formação leitora significativa, no tocante de que o gênero parte de uma linguagem verbal, e para senti-la, compreendê-la e vivenciá-la, é preciso que o ritmo, as imagens e os sentidos sejam percebidos pelo leitor – o discente.

Já quanto à metodologia de investigação, o estudo aqui caracterizado é uma pesquisa-ação, de cunho qualitativo. Thiollent (1998) relata que a pesquisa-ação possui uma flexibilidade organizacional, de modo que há sempre uma preocupação dos pesquisadores em adaptarem as melhores estratégias de estudo aos participantes envolvidos na pesquisa, já que imprevistos e situações diversas são suscetíveis em trabalhos que envolvem seres humanos. Num primeiro momento, é importante que se faça contato com o *locus* e os participantes com o intento de se realizar uma sondagem do meio e da realidade local, elencar "apoios e resistências, convergências e divergências, posições otimistas e céticas, etc." (THIOLLENT, 1998, p. 48). Então, "com o balanço desses aspectos, o estudo de viabilidade permite aos pesquisadores tomarem a decisão e aceitarem o desafio da pesquisa sem criar falsas expectativas" (THIOLLENT, 1998, p. 48).

Segundo o estudioso, a pesquisa-ação obedece a alguns critérios estruturais que vão desde: a sondagem, delimitação do tema da pesquisa, cerceamento do campo de observação, os objetivos a serem alcançados, a delimitação da problemática; a teoria norteadora da pesquisa, a qual Thiollent (1998, p. 55) diz consistir na geração de "idéias, hipóteses ou diretrizes para orientar a pesquisa e as interpretações"; coleta de dados, elaboração do plano de ação/sequência didática, a capacidade de aprendizagem e a divulgação externa do produto da pesquisa. Com esses apontamentos, é interessante trazer a definição, de acordo com Thiollent, de pesquisa-ação, a qual diz:

> A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (1998, p. 14)

Após situar e caracterizar teoricamente a pesquisa desse estudo, parte-se para a descrição estrutural do trabalho. A pesquisa foi aplicada por duas vezes, em momentos distintos. Na primeira pesquisa, os participantes compreenderam os alunos do sétimo ano A, (turno matutino), do Ensino Fundamental II, da Escola Estadual Presidente Castelo Branco – uma escola de periferia, localizada na cidade de Inhumas – GO.

Há, então, o primeiro contato com a escola por meio de um encontro com a diretora, no intuito de se esclarecer a pesquisa e deixá-la ciente das etapas que seriam percorridas; da duração, até então prevista, do projeto; e com o intento de estabelecer uma melhor comunicação com a professora regente da turma pesquisada, assim como acordar os dias e horários em que se dariam a aplicação da investigação.

Nesse encontro, foram expostas, também, as ações da pesquisa, que se constituíram pelos seguintes instrumentos: TALE (Termos de Assentimento Livre e Esclarecido) e TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido), biografia de Heleno Godoy, poemas, questionários e atividades escritas. A intervenção pedagógica, portanto, propôs, inicialmente, esclarecimentos sobre o TALE e TCLE, seguidas de breve situar biográfico do escritor Heleno Godoy, leituras de poemas modernos (de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira) e contemporâneos e poemas selecionados de "A casa" e "Lugar comum e outros

ISBN 978-85-64124-60-8

poemas", questionários semiestruturados aplicados ao início e ao término do trabalho, e produção e compreensão escrita de poemas dos livros supracitados.

A primeira observação será relativa à recepção dos participantes quanto à pesquisa. Em linhas gerais, o interesse pela leitura, a disposição para com a 'poesia', o incentivo vindo de casa, as condições estruturais da escola e dos envolvidos no processo educacional, e a forma como a literatura e a leitura são trabalhadas não propiciam um ambiente favorável à ação de ler; a despertar o gosto e o prazer pelo novo e pelo leque de oportunidades que a leitura propicia.

Relativo a essa abordagem, as Orientações Curriculares para o Ensino Médio (OCEM, 2006, p. 70-71, grifo do autor) contextualizam sobre a prática escolar e pontuam, no fragmento abaixo, ainda que longo, sobre a *metaleitura*, além de abordar sucintamente a relação entre escola, leitura e leitor:

> [...] necessário motivá-los à leitura desses livros com atividades que tenham para os jovens uma finalidade imediata e não necessariamente escolar (por exemplo, que o aluno se *reconheça* como leitor, ou que veja nisso prazer, que encontre espaço para compartilhar suas impressões de leitura com os colegas e com os professores) e que tornem *necessárias* as práticas de leitura. (...). Ele lerá então porque se sentirá motivado a fazer algo que deseja e, ao mesmo tempo, começará a construir um saber sobre o próprio gênero, a levantar hipóteses de leitura, a perceber a repetição e as limitações do que lê, os valores, as diferenças estratégicas narrativas.
> (..).
> Ora, trata-se, de início, de conquistar esse leitor vítima, que se deixará então capturar pela leitura.

É válido dizer que se entende como simulacros adaptações de obras, resumos em publicações voltadas para vestibulandos e filmes baseados em obras literárias, conforme relatado pelas OCEM (2006). Observando-se, portanto, as ponderações descritas acima e contrapondo-as à escola, à leitura e ao leitor do *locus* da pesquisa nota-se uma semelhança quanto ao modo que a escola e a docente trabalham a literatura e os reflexos desse processo na formação leitora.

Dessarte, alguns participantes abandonaram a pesquisa voluntariamente, outros devido a não permissão de seus responsáveis, mesmo com a pesquisadora prontificando-se a esclarecer as possíveis dúvidas a respeito do processo e assegurando a seriedade do trabalho. Os demais se ausentaram por motivo de mudança escolar.

Outro ponto importante e que merece ser considerado é o (des)compromisso na realização das atividades, informações obtidas a partir de análises feitas dentro do *locus* da pesquisa e também por meio do material escrito coletado, além das entregas vagarosas dos números dos documentos para o devido preenchimento do TALE e dos TCLEs.

A pesquisadora, na tentativa de aproximar da efetivação dos objetivos elencados como norte da pesquisa, percebendo os reflexos de suas propostas, decidiu então alterar a cronologia e parte da metodologia do trabalho. Mesmo com as alterações, a postura dos participantes não sofreu modificações, as evasões ao projeto continuaram (em menor número, mas continuaram) e o interesse continuou em mesma escala.

O exercício inicial e o questionário semiestruturado, portanto, demonstraram o quanto esse desinteresse é forte. Assim como a distância dos participantes de informações básicas, como: conhecimento sobre alguns escritores goianos e sobre Heleno Godoy; incentivo ao trabalho com a literatura pela escola (dado obtido mediante informações dos participantes e

ISBN 978-85-64124-60-8

coletados no questionário), a (não) percepção do que é poesia e uma autoanálise quanto à proximidade entre os participantes e a literatura.

É válido mencionar que, mesmo com resultados poucos expressivos ao final da pesquisa, houve uma alteração do perfil das respostas referentes ao trabalho com a literatura na escola. No primeiro questionário semiestruturado, a maioria dos participantes relatou que a literatura era 'colocada em segundo plano dentro da escola'. Porém, ao considerar as respostas obtidas com a reaplicação do questionário, percebe-se que os discentes, de alguma forma, compreenderam a importância do trabalho e vislumbraram o trato com a literatura. Nota-se, pois, que, na reaplicação da atividade, a literatura passou a ser vista, essencialmente, como 'processo ainda em construção', com o desaparecimento da perspectiva de que a literatura na escola era trabalhada 'em segundo plano'.

Quanto às atividades escritas, pode-se relatar uma mistura de posturas. Alguns participantes realizaram os exercícios com empenho, outros com queixas e questionando o porquê das tarefas. No entanto, independente da disponibilidade ou não de se prontificar facilmente ao que foi proposto, todos os envolvidos possuem dificuldade na escrita. Alguns desconhecem a estrutura básica de um poema, mesmo com a pesquisadora esclarecendo a estruturação do gênero em estudo, e apresentam defasagem quanto à organização de idéias e desenvolvimento delas. Na atividade de 'produção de poema', apenas um participante produziu o poema com mais de duas estrofes. Os demais se limitaram ao mínimo (uma estrofe).

Adiante, com base nos resultados da aplicação da pesquisa e dos dados obtidos, e, sobretudo, por perceber que a resistência dos alunos se deu porque as atividades da pesquisa estavam deslocadas das atividades pedagógicas cotidianas das aulas de Língua Portuguesa, a pesquisadora optou pela reaplicação da mesma. Em contexto diferente de sala de aula, assumida por outra professora regente e com alterações significativas na metodologia. Ressalva-se aqui que a distância entre a primeira aplicação da pesquisa e a reaplicação se deu por motivos de leituras, escrita da dissertação e um amadurecimento pessoal e das idéias a serem melhores abordadas.

Dessarte, a reaplicação da pesquisa teve como participantes alunos do 8º ano C, turno matutino, do Ensino Fundamental II, com idade entre doze e dezesseis anos, compreendendo cerca de vinte e seis integrantes. Houve, portanto, uma mudança de série: da 7ª para a 8ª. O *locus* da pesquisa foi a mesma Escola Estadual Presidente Castelo Branco, uma escola de periferia, localizada na cidade de Inhumas – GO, que funciona em dois turnos: matutino e vespertino, com séries que vão do 6º ao 9º anos do Ensino Fundamental.

Os critérios de inclusão da segunda pesquisa foram os mesmos da primeira, com diferença em relação à idade: estar regularmente matriculado na escola, ser do 8º ano (turma C), ser do turno matutino e ter idade entre doze e dezesseis anos. E os critérios de exclusão se definirão pela evasão, não estar regularmente matriculado na escola, ser do 8º ano (turma A ou B), não ser do turno matutino e ter idade inferior a doze anos ou superior a dezesseis anos. A pesquisa, por sua vez, oferece riscos mínimos. No máximo, constrangimento durante algum questionário ou entrevista. E tem como benefícios a promoção da leitura de poesia, por ser Heleno Godoy um poeta mais próximo da realidade dos alunos.

Diante, portanto, da constatação dos problemas apresentados na primeira pesquisa, uma nova sequência didática foi elaborada, com um foco maior na leitura e com um número reduzido de atividades escritas. Para que o objetivo da pesquisa pudesse ser alcançado, a metodologia da pesquisa sofreu alterações relevantes, com um trabalho voltado mais para a leitura dos poemas de *A casa* e *Lugar comum e outros poemas*, de Heleno Godoy, e a restrição ao trato com as biografias e as atividades manuscritas. Contudo, é importante relatar que tanto a biografia quanto as atividades manuscritas não desapareceram do plano de trabalho, apenas

ISBN 978-85-64124-60-8

aparecem em plano secundário, como um apoio, visto que a pesquisa dá ênfase ao trabalho com a leitura.

A aceitação, incentivo e parceria por parte da professora regente foi melhor e maior. A pesquisa, a partir de então, obteve significância e alcance mais amplos no *locus*, não sendo um trabalho alheio à disciplina da regente, mas sim um trabalho complementar e produtivo à aula da profissional. Toda a pesquisa foi acompanhada de perto pela professora, com trocas de idéias diárias entre ela e a pesquisadora, de modo que a docente pôde assumir um papel de coparticipação em todo o processo da pesquisa.

Sobre o questionário aplicado no início da pesquisa, e a sua reaplicação, no final, observa-se que não houve discrepância significativa entre o preenchimento de um e outro. Relativo à produção dos poemas, observa-se que alguns discentes se apoiaram estruturalmente no poema de Godoy, fazendo adaptações e alterando o poema original do escritor. Outros fizeram poemas com um forte teor narrativo, com marcas linguísticas peculiares da prosa. Contudo, quanto à estrutura do poema (versos, estrofes...), todos demonstraram conhecimento e produziram textos com boa sequência lógica e que atenderam à proposta do trabalho.

Quanto à carta, os participantes escreveram-na obedecendo à estrutura do gênero em estudo e demonstraram, linguisticamente, o quanto a pesquisa foi relevante e o quanto Heleno Godoy contribuiu para a aproximação desses leitores ao mundo da poesia e ao encontro pessoal com o texto do poeta. Os efeitos estéticos da obra godoyana cumpriram seu propósito e despertaram nos participantes a função humanizadora e sensibilizadora da poesia.

Portanto, o resultado obtido na segunda pesquisa foi, diferentemente da primeira aplicação, bastante produtivo, com boa participação e muitas inferências dos participantes. A docente regente esteve durante todo o caminhar da pesquisa em sala, dando suporte e participando do trabalho. A obra de Godoy obteve o prestígio a que faz jus, os discentes entenderam e compreenderam o que é a poesia e, principalmente, a contribuição para a formação leitora jovem se deu. Além do fato de os participantes perceberem a atemporalidade da produção de Godoy.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do processo dessa pesquisa, objetivou-se que ela tivesse um alcance positivo e que a leitura fosse, de fato, trabalhada e sentida; que Heleno Godoy alcançasse maior visibilidade, e que sua obra fosse mais lida. Esperava-se, ainda, que a poesia pudesse extrapolar as barreiras da resistência em sala de aula e exercer com plenitude sua função – a formativa, sensibilizadora e emancipatória.

Após a coleta de dados e com os resultados analisados, conclui-se que a pesquisa conseguiu alcançar seu intento e despertar nos participantes o gosto pela leitura, em especial a leitura da poesia de Heleno Godoy, porta alvo do trabalho, além de dar-se a conhecer aos alunos ‘quem é Heleno Godoy?’.

Por fim, é importante deixar claro que a coleta de dados já foi concluída, mas a parte teórica do trabalho ainda se encontra em andamento.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Lírica e sociedade**. In: HORKEIMER, M. e HABERMAS, J. Textos escolhidos. São Paulo: Abril curtural, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. 3ª reimpressão. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A educação do ser poético**. São Paulo: Arte e educação, 1974.

AVERBUCK, Ligia Morrone. **A poesia e a escola**. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). Leitura em crise na escola: as alternativas do professor. 8ª ed. [por] Vera Teixeira de Aguiar [e outros]. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 63-83.

AZEVEDO, Ricardo. **Formação de leitores e razões para a leitura.** In: SOUZA, Renata Junqueira de (Org.). Caminhos para a formação do leitor. 1ª ed. São Paulo: DCL, 2004, p. 37-47.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Os gêneros do discurso**. In: _____. Estética da criação verbal. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland**. Sobre a leitura;** A morte do autor. In: _____. O rumor da língua. Lisboa: Edições 70, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança**. In: _____. Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 15-35. Org. Teixeira Coelho. (Coleção Leitura).

BERMAN, Marshall. **Prefácio e Modernidade – Ontem, Hoje e Amanhã**. In: _____. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 13-36.

BORGES, Jorge Luis. **Sobre os clássicos**. In: _____. Obras completas de Jorge Luis Borges. Volume 2. São Paulo: Globo, 2000.

BORSATO, Fabiane Renata. **Alcances de um olhar Sob a pele: descontínuas continuidades na poesia de Heleno Godoy**. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 486-497. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ªed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Poesia Resistência**. In: _____. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cultrix, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e a cultura**. In: _____. Escritos de educação. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2007.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto: Secretaria de Educação Fundamental. **Prática de leitura**. In: BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: 1997. p. 40-47.

_____. **Orientações Curriculares para o Ensino Médio**. *Linguagens, códigos e suas tecnologias*/ Secretaria de Educação Básica – Brasília: Ministério da Educação, 2006. (volume 1).

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. In: _____. Por que ler os clássicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMARGO, Goiandira Ortiz. **A casa de "bem mais tarde" de Heleno Godoy**. In: GODOY, Heleno de. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015.

ISBN 978-85-64124-60-8

p. 568-583. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea).

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **A literatura e a formação do homem**. Ciência e Cultura, v.24, p.803-809, 24 set. 1972.

_____. **Literatura e subdesenvolvimento**. In: _____. A educação pela noite e outros ensaios. 3.ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. **O direito à literatura**. In: _____. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARPEAUX, O. M. **Prosa e Ficção do Romantismo**. In: GUINSBURG, J. (Org.). O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CARVALHO, F. R. de, PAGANI, J. J.,GOMES, N. B. da S.; **O leitor contemporâneo: entre a tradição e a urgência**. In: IX Colóquio de Estudos Literários, 2015, Londrina. Org. SILVA, Jacicarla S.; BRANDINI, Laura T. Anais... Disponível em:

<http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Fernanda%20Ramos%20de%20Carvalho_Jackson_Natalia_texto%20completo.pdf>. Acesso em: 04 abr.2017. Londrina: 15 e 16 de setembro de 2015, p.153-170. ISSN: 2446-5488.

CORTÁZAR, Julio. **Alguns aspectos do conto**; Do conto breve e seus arredores. In: _____. Valise de cronópio. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CULLER, Jonathan. **O que é Literatura e tem ela importância**?. In: _____. Teoria literária: uma intradução. São Paulo: Beca, 1999.

DERRIDA, Jacques. **"Edmond Jàbes e a questão do livro".** In: _____. A escritura e a diferença. Tradução Maria Beatriz Marques ET AL. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 61.

ECO, Umberto. **Sobre algumas funções da literatura**. In: _____. Sobre a literatura. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **O texto, o prazer, o consumo**. In: _____. Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 100-109.

GERTRUDE Stein. Disponível em <https://www.poetryfoundation.org/poets/gertrude-stein>. Acesso em: 21 jun. 2017.

GODOY, Heleno. **A casa.** In: _____. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 333-365. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

_____. **Lugar comum e outros poemas**. In: _____. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 145-229. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

_____. **Sob a pele**. In: _____. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 111-143. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

_____. **Relações Narrativas**. 2ªed. Goiânia: Ed. Universidade Católica de Goiás, 1993.

_____. **Trímeros**. In: _____. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 145-229. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

ISBN 978-85-64124-60-8

ISER, Wolfgang**. Concepções de leitor e a concepção do leitor implícito**. In: _____. O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

JORGE, Miguel. **Heleno Godoy e o GEN**. In: GODOY, Heleno de. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 610-617. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

JOUVE, Vincent. **O que é leitura**?. In: _____. A leitura. Tradução Brigitte Hervot. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p.17-32.

_____. **A leitura como retorno a si: sobre o interesse pedagógico das leituras subjetivas**. In: LANGLADE, G; ROUXEL, A.;REZENDE, N.L. (Org.). Leitura subjetiva e ensino de literatura. São Paulo: Alameda, 2013, p.53-66.

LANGLADE, Gérard; ROUXEL, Annie; REZENDE, Neide Luzia de. (Org.). **Leitura subjetiva e ensino de literatura.** São Paulo: Alameda, 2013, p.53-66.

LIMA, Luiz Costa**. A arte secreta**. "Caderno Mais", *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 de abr. 2006, In: GODOY, Heleno de. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 501-503. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

MINDLIN, Dulce Maria Viana. **A casa ou o desabrigo do poeta**. In: GODOY, Heleno de. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 565-568. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

NOSTRAND, Albert d. Van. **A tradição e o talento individual**. In: _____. Antologia de crítica literária. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.

OSAKABE, Haquira. **Poesia e indiferença**. In: Leituras literárias: discursos transitivos. Aparecida Paiva, Aracy Martins, Graça Paulino, Zélia Versiani (organizadoras). 1ª reimp. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2008. p. 37-54. (Coleção Literatura e Educação).

OSCAR, David**. Um poeta substantivo**. In: GODOY, Heleno de. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 498-501. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

PAES, José Paulo. **Convite**. In: _____. Poemas para brincar. Editora Ática: 2011.

PAZ, Octavio. **O mundo heróico**. In: _____. O Arco e a lira. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 241-266.

_____. **Ambiguidade do romance**. In: _____. O arco e a lira. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 267-282.

_____. **Tradição da ruptura**. In: _____. Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 15-35.

_____. **Verso e prosa**. In: _____. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leylla. Crítica e Intertextualidade. In: Texto, crítica, escritura. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 61-86. (Coleção leitura e crítica)

PERROTI, Edmir. **Leitura**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1999. Revisão de Ana Paula Cardoso. p. 230-235.

PIGLIA, Ricardo. **O que é um leitor?.** In: _____. O último leitor. Tradução Heloisa Jhah. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 19-37.

PROCÓPIO, Raphaela Pacelli. **Heleno Godoy e a poesia práxis**. In: GODOY, Heleno de. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org.

ISBN 978-85-64124-60-8

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 601-609. (coleção cabeça de poeta o6. série contemporanea). 660 p.

_____. **Momentos significativos da poesia de Heleno Godoy**: *Os veículos, A casa e Lugar comum e outros poemas.* Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2011, 132 f.

QUINTANA, Mário. **Caderno H.** Porto Alegre: Globo, 1983.p.52.

ROSENFELD, Anatol. **Aspectos do Romantismo Alemão**. In: _____. Texto/contexto: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: _____. Texto e contexto I. São Paulo: Duas cidades, 2003.

SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro dos. **As Ordenações Do Dia E As Inscrições Poéticas.** In: GODOY, Heleno de. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 513-517. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

SILVA, Carlos Augusto. **Heleno Godoy: a precisão poética.** Disponível em: <http:/www.jornalopcao.com.br/posts/opção-cultural/heleno-godoy-a-precisao-poetica>. Acesso em: 01 ago. 2017.

SILVA, Célia Sebastiana. **Formação do leitor e poesia na sala de aula**. Disponível em: <http://alb.org.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem11/COLE_3391.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2018. s/d, p.1-5.

SILVA, Célia Sebastiana; VICENTINI, Albertina. **Trímeros – Três livros em um tempo de poeta.** In: GODOY, Heleno de. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 551-565. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da poética**. 3ªed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. **A poesia em Goiás**. Goiânia: UFG, 1964.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação.** 8ªed. São Paulo: Cortez, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. 2ª ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

ZILBERMAM, Regina. (Org.). **Leitura na sala de aula.** In: Leitura em crise na escola: as alternativas do professor. 5. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. **A memória lírica de Mário Quintana**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006. 300p.

_____. **Sobre Lugar comum e outros poemas.** In: GODOY, Heleno de. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 504-512. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

_____. **Reconfigurações da memória na poesia brasileira contemporânea**. In: Poesia Brasileira Contemporânea & Tradição. 1. ed. São Paulo: Nankin, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Alexandre Bonafim. p. 43-63.

ISBN 978-85-64124-60-8

O LEITOR INICIANTE E O TEXTO LITERÁRIO: UM ENCONTRO POSSÍVEL

KAADI, Izabel Cristina Xavier ROSA (PPGEEB/ CEPAE/UFG)
E-mail: belcris007@hotmail.com
OLIVEIRA, Ilse Leone Borges CHAVES (PPGEEB/CEPAE/UFG)
E-mail: Ilseleone2@gmail.com

RESUMO

Esse estudo apresenta uma experiência de leitura literária com os alunos participantes da pesquisa de mestrado em andamento "Práticas de leitura literária e formação do aluno leitor no 3º ano do Ensino Fundamental". Seu objetivo é evidenciar a importância da inserção da literatura infantil no cotidiano escolar, bem como do papel do professor enquanto mediador no encontro entre o leitor iniciante e o texto literário. Cunha (1985) destaca que o trabalho com a literatura infantil deve considerar sua dimensão artística, cujo propósito é contribuir para ampliar os horizontes do leitor. Já Azevedo (2004) e Aguiar (2011) e Paulino (2004) destacam o modo como a escola ainda prioriza a leitura de textos didático-informativos em detrimento da literatura e evidenciam a necessidade de disponibilizar e promover o acesso à leitura poética e ficcional, dentro ou fora da escola, pois para que ocorra a formação do leitor faz-se necessária a comunhão entre o leitor e a obra literária. Partindo desses pressupostos desenvolvemos uma experiência de leitura literária a partir das narrativas infantis: "Os três porquinhos" e "Procura-se lobo" de Ana Maria Machado, e "Os três porquinhos Caititus e o Lobo-Guará" de Diane Valdez. Para a realização dessa proposta foram consideradas as etapas de uma sequência básica com base no letramento literário defendido por Cosson (2014). A partir da dinâmica desenvolvida com os participantes da pesquisa foi possível confirmar que, mesmo em condições adversas, o convívio constante com as práticas de leitura literária constitui-se em um fator primordial para a formação do aluno leitor.

***PALAVRAS-CHAVE**: ENSINO. LETRAMENTO LITERÁRIO. FORMAÇÃO DO LEITOR.*

A LEITURA LITERÁRIA E A FORMAÇÃO DO LEITOR

Esse estudo apresenta os resultados de uma proposta de trabalho pautada no letramento literário na qual abordamos a importância da inserção da literatura infantil no cotidiano escolar, bem como o papel do professor enquanto mediador no encontro entre o leitor iniciante e o texto literário. As reflexões e discussões propostas resultam da pesquisa de mestrado em andamento "Práticas de leitura literária e formação do aluno leitor no 3º ano do Ensino Fundamental". A turma participante da referida pesquisa era composta por 25 alunos, sendo que, muitos deles apresentavam dificuldades no aprendizado da leitura e da escrita.

Um fator de grande relevância ao abordar a formação do aluno leitor é, sem dúvida, a influência que o adulto, seja ele pai ou educador, pode exercer sobre as crianças e jovens se de fato forem leitores. Tomo aqui as palavras de Azevedo (2003) para definir esse seleto grupo, tão necessário e tão almejado por aqueles que buscam uma sociedade mais justa e humanizada:

> Leitores são pessoas que sabem diferenciar uma obra literária de um texto informativo; pessoas que leem jornais mas também leem poesia; gente, enfim,

ISBN 978-85-64124-60-8

> que sabe utilizar textos em benefício próprio, seja para receber informações, seja por motivação estética, seja como instrumento para ampliar sua visão de mundo, seja por puro e simples entretenimento (AZEVEDO, 2003, p. 2).

Tratando especificamente da formação do leitor literário, Paulino (2004, p. 56) afirma que "a formação de um leitor literário significa a formação de um leitor que saiba escolher suas leituras, que aprecie construções e significações verbais de cunho artístico, que faça disso parte de seus fazeres e prazeres".

Nessa perspectiva, formar bons leitores, pressupõe que, antes, sejamos bons leitores, pois como salienta Azevedo (2004), não basta uma postura politicamente correta, ressaltando a importância da leitura, indicando boas leituras, se de fato não nos constituímos leitores. No contexto da sala de aula, de que adianta falar que os alunos precisam ler mais, que a leitura é uma experiência extraordinária, se na dinâmica da aula não há espaço privilegiado para a leitura?

Cunha (1985) destaca alguns equívocos por parte dos adultos, em geral no tratamento dado à leitura literária, sendo que o principal deles está no fato de não distinguirmos a "palavra-informação da palavra-arte". Para a autora, enquanto a palavra-informação requer maior precisão e unicidade de sentidos, de modo contrário, a palavra-arte se caracteriza pela divergência de sentidos e significados.

Nesse sentido, a autora aponta o grande equívoco cometido pelos educadores e também pelas famílias na abordagem da leitura literária, pois

> Trabalhamos com a literatura do mesmo modo que com a matemática, ou a Geografia: não distinguindo objetivos diferentes, não usamos estratégias diferentes, para as duas espécies de palavra (CUNHA, 1985, p. 42).

Mesmo havendo boa vontade de muitos professores em desenvolver um trabalho significativo com a leitura literária, e assim, instigar o gosto pela leitura, falta-lhes uma formação mais sólida e consistente. Pesquisa realizada por Souza (2000) evidencia falhas na formação inicial dos professores da primeira etapa do ensino básico e a consequente falta de preparo para lidar com esse tipo de leitura. Outra dificuldade vivenciada nesse campo diz respeito ao modo como a escola prioriza a leitura de textos didático-informativos em detrimento da literatura. Segundo (AGUIAR, 2011a, p. 104), esse tipo de leitura tem sua importância, mas não forma leitores. Nessa mesma direção, Azevedo (2003), ressalta que, para ocorrer a formação do leitor faz-se necessária a comunhão entre o leitor e a obra literária. Desse modo, defende a necessidade de disponibilizar "o acesso à leitura de ficção, ao discurso poético, à leitura prazerosa e emotiva" (AZEVEDO, 2003, p. 4).

Cunha (1985) destaca que o trabalho com a literatura infantil deve considerar sua dimensão artística, cujo propósito é contribuir para ampliar os horizontes do leitor. Outra questão fundamental na abordagem do texto literário em sala de aula diz respeito ao papel do professor enquanto mediador do processo de interpretação da leitura. Eco (2000) chama a atenção para a dialética existente entre a ação do intérprete e a fidelidade à escrita do texto. Sendo assim, ainda que a obra literária admita amplas possibilidades de interpretação, isso não se dá de modo aleatório. Eco (2000) ressalta que os textos literários sinalizam o que deve ser considerado relevante e o que não pode ser tomado como ponto de partida. Por isso as inúmeras interpretações possíveis devem estar coerentes com a estrutura do texto.

ISBN 978-85-64124-60-8

O LETRAMENTO LITERÁRIO

Paulino (2001) define o letramento literário como:

> Parte do letramento como um todo, fato social caracterizado por Magda Soares como inserção do sujeito no universo da escrita, através de práticas de recepção/produção dos diversos tipos de textos escritos que circulam em sociedades letradas como a nossa (PAULINO, 2001, p.117).

De modo mais específico, Paulino e Cosson (2009, p. 67) o definem como "processo de apropriação da literatura enquanto construção literária de sentidos", o que pressupõe a leitura efetiva dos textos literários como condição necessária para o acesso à literatura, dentro ou fora da escola. Paulino (2001, p. 117) postula que esse tipo de texto está "relacionado ao trabalho estético da língua, à proposta do pacto ficcional e a recepção não pragmática". Nessa concepção, o leitor literário seria aquele

> que cultivasse e assumisse como parte de sua vida a leitura desses textos, preservando seu caráter estético, aceitando o pacto proposto e resgatando objetivos culturais em sentido mais amplo, e não objetivos funcionais ou imediatos para seu ato de ler (PAULINO, 2001, p. 117).

Para Cosson (2014), o desenvolvimento do letramento literário deve possibilitar uma prática significativa para os sujeitos envolvidos "uma prática que tenha como sustentação a própria força da literatura, sua capacidade de nos ajudar a dizer o mundo e a nos dizer a nós mesmos" (COSSON, 2014, p. 46). Desse modo, a experiência por meio do contato com a leitura literária é um dos pontos fundamentais do letramento literário. Devido à forte influência que exerce na constituição humana dos sujeitos, as práticas de leitura literária precisam ocupar um espaço privilegiado nas vidas das pessoas. O autor aponta como uma das possibilidades do letramento literário a construção de uma comunidade de leitores, ampliando assim, o repertório linguístico e cultural dos alunos.

Para Paulino (2004, p. 59), "o letramento literário, como outros tipos de letramento, continua sendo uma apropriação pessoal de práticas sociais de leitura/escrita, que não se reduzem à escola, embora passem por ela". Em outras palavras "o letramento literário não começa nem termina na escola, mas é uma aprendizagem que nos acompanha por toda a vida e que se renova a cada leitura de uma obra significativa" (PAULINO; COSSON, 2009, p. 67). Daí a importância de a escola desenvolver projetos que estimulem as práticas de leitura literária para além do espaço escolar.

Nesse sentido, Cosson (2014) apresenta três perspectivas metodológicas que devem acompanhar a sistematização do letramento literário. Uma delas é prática da oficina que, a partir do lúdico, procura mobilizar o grupo na construção de sentidos, além de possibilitar estratégias criativas de incentivo da escrita. Outra perspectiva é a técnica do andaime que consiste em dividir com o aluno a responsabilidade na construção e ampliação do conhecimento, o que pode ser feito tanto a partir da autonomia dos alunos durante as atividades propostas em sala de aula, como através

ISBN 978-85-64124-60-8

de pesquisas realizadas por eles. Concluindo com a perspectiva de trabalho com o uso do portfólio:

> Tomado de empréstimo das áreas de publicidade e finanças, passando pelas artes visuais, o uso do *portfólio* oferece ao aluno e ao professor a possibilidade de registrar as diversas atividades realizadas em um curso, ao mesmo tempo em que permite a visualização do crescimento alcançado pela comparação dos resultados iniciais com os últimos, quer seja do aluno, quer seja da turma (COSSON, 2014, p. 48-49).

Para a realização dessa experiência de leitura literária foram consideradas as etapas de uma sequência básica com base no letramento literário proposto por Cosson (2014), conforme descrito a seguir:

- Motivação: Preparação para a leitura. Nessa etapa é importante criar situações lúdicas que despertem o interesse do aluno, incentivando a reflexão e posicionamento diante de um determinado tema.
- Introdução: Apresentação do autor e da obra. Abordar a importância da obra, justificando sua escolha. Chamar a atenção para a capa. Levantar hipóteses acerca do texto a ser lido. Nessa etapa, a presença física do livro é de suma importância.
- Leitura: Acompanhamento do processo de leitura, auxiliando o aluno nas dificuldades que surgirem. Fazer intervalos durante a leitura. O tempo destinado à leitura e aos intervalos devem ser breves de modo a evitar que se perca o foco da atividade.
- Interpretação: Construção de sentidos a partir do diálogo entre autor, leitor e comunidade. Compartilhamento e ampliação dos sentidos construídos individualmente. Registro da interpretação.

Nesse sentido, procuramos desenvolver com a turma uma proposta de trabalho pautada no letramento literário, estabelecendo com os alunos uma postura aberta ao diálogo, de modo que eles pudessem vivenciar experiências significativas com a leitura literária. Desse modo, realizamos uma experiência de leitura literária a partir da leitura das narrativas infantis “Os três porquinhos” e “Procura-se lobo” de Ana Maria Machado e “Os três porquinhos Caititus e o Lobo-Guará” de Diane Valdez. Nessa proposta destacamos importância da parceria entre escola e família para formação leitora dos alunos. Sendo assim, foram propostas atividades de leitura literária que incluíssem a participação das famílias dos alunos participantes da pesquisa, visto que um dos princípios que guiam o letramento literário diz respeito à formação de uma comunidade de leitores.

A ESCOLHA DAS NARRATIVAS

A escolha dos livros se deu devido ao interesse da turma participante da pesquisa de mestrado “Práticas de leitura literária e formação do aluno leitor no 3º ano do Ensino

ISBN 978-85-64124-60-8

Fundamental" por esse tipo de narrativa. Tal interesse se materializou principalmente durante as entrevistas individuais realizadas com os (as) alunos (as) dessa turma. E assim, a primeira leitura abordada foi a do conto popular "Os três porquinhos" recontado pela renomada escritora Ana Maria Machado.

A segunda história abordada foi "Os três porquinhos Caititus e o Lobo Guará", na qual Diane Valdez atualiza e parodia o conto clássico. A autora desse livro é professora da Universidade Federal de Goiás, militante do Movimento Meninos de Rua (GO), escritora e também contadora de histórias. Justifico a escolha desse livro pelas palavras de Calvino (1993, p. 14-15), "Assim, o rendimento máximo da leitura dos clássicos advém para aquele que sabe alterná-la com a leitura de atualidades numa sábia dosagem". Com uma linguagem divertida e cheia de trocadilhos, a autora, por meio da regionalização, aproxima o conto ao universo do leitor. Nessa versão,

> O paradigma dos três porquinhos ingênuos perseguidos por um lobo feroz converte-se no seu contrário. Aqui, o lobo-guará (primo distante daquele lobo mau europeu) é dotado de uma paciência de Jó, enquanto os três irmãos infernizam sua vida com todo tipo de provocação. As agressões que ele fará, portanto, serão revides, jamais ataques gratuitos (SILVA, 2011, p. 5).

Já a terceira obra abordada foi o conto "Procura-se lobo", também da autora Ana Maria Machado. A motivação para a escolha desse conto se deu pelo interesse da turma pela personagem "lobo". Durante as atividades propostas, principalmente a partir da segunda narrativa abordada, foi perceptível o quanto os alunos acharam interessante a maneira como Diane Valdez apresenta, em sua história, uma personagem completamente diferente do clássico "Os três porquinhos", destacando principalmente o fato de esse lobo ser a vítima da história.

VIVENCIANDO A LEITURA LITERÁRIA DENTRO E FORA DA ESCOLA

Vale ressaltar que, além dos princípios que fundamentam o letramento literário, ao elaborar a experiência de leitura que ora se apresenta, tive como princípio norteador a ideia de ensino na perspectiva de projeto, na qual

> o planejamento é feito concomitantemente com as ações e as atividades que vão sendo construídas "durante o caminho". Um projeto é uma abertura para as possibilidades amplas e com uma vasta gama de variáveis, de percursos imprevisíveis, criativos, ativos, inteligentes acompanhados de uma grande flexibilidade de organização (BARBOSA; HORN, 2008, p. 42).

Desse modo, as interações entre os alunos, o interesse do grupo bem como as dificuldades vivenciadas durante o processo foram fatores relevantes na elaboração das atividades propostas.

Um dos procedimentos metodológicos utilizados para a motivação foi a formação da roda, por permitir uma maior interação com os/as alunos(as), conforme considera Paulino e Cosson:

ISBN 978-85-64124-60-8

> É assim que a literatura permite que o sujeito viva o outro na linguagem, incorpore a experiência do outro pela palavra, tornando-se um espaço privilegiado de construção sua identidade e de sua comunidade (PAULINO, COSSON, 2009, p. 69).

A leitura em voz alta foi uma estratégia necessária para o desenvolvimento da atividade proposta, visto que a maior parte dos alunos ainda estava em processo de alfabetização. E mesmo os que sabiam ler, o faziam com muita dificuldade de compreensão e interpretação. Tal dificuldade foi constatada durante a observação das aulas, em diálogo com a professora da turma e durante as entrevistas individuais com os alunos na fase de coleta de dados. Alguns, inclusive, chegaram a mencionar não gostar muito da leitura devido a essas dificuldades.

Durante a leitura do texto recontado por Ana Maria Machado foi possível perceber grande interesse da turma pelo conto. Um momento que vale a pena ser destacado foi o suspense provocado pelas pausas na narrativa, dando espaço, assim, para o leitor imaginar e interagir com o texto a partir de seu conhecimento prévio e de suas impressões. Um desses momentos ocorreu quando “os porquinhos” conseguem fugir do “lobo” entrando na casa de tijolos. Ao serem questionados, boa parte dos alunos acreditou que logo a história se encerraria ali; no entanto, algumas aventuras inesperadas acontecem, aumentando o interesse dos alunos frente ao desfecho da história.

Após a leitura do conto, fiz alguns questionamentos no intuito de provocar a reflexão e discussão sobre a história. O importante nesse momento seria a interação entre os alunos, nem tanto as respostas dadas por eles, pois

> a literatura, como a vida, nos coloca questão após questão, num interrogar infindo, como se estivéssemos, a cada passo, diante do breu da noite. E essa seria sua principal função, especialmente se pensarmos no contexto escolar, espaço que pode ser privilegiado para a prática leitora do texto literário: provocar o aluno-leitor, apresentando-lhe questão e não necessariamente respostas (CRUVINEL, 2012, p. 36).

Aí consiste uma das funções do trabalho com a literatura na escola, instigar o aluno a pensar. Para tanto, propus a roda de conversa sobre a história, procurando estabelecer com a turma uma postura aberta ao diálogo de modo que eles se sentissem encorajados a expressar suas ideias e opiniões.

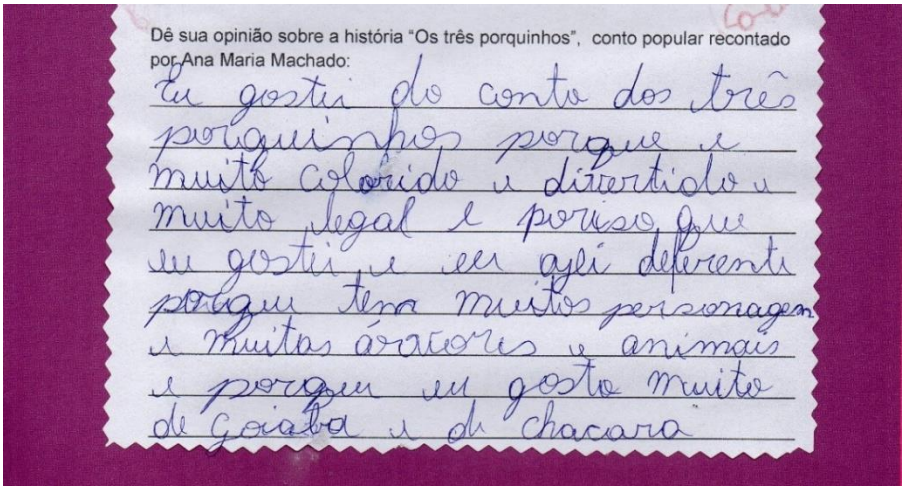
Após esse momento, solicitei que os alunos fizessem um pequeno relato de opinião por escrito, cumprindo assim um dos procedimentos de produção de sentido proposto pelo letramento literário. De acordo com Paulino e Cosson:

> essa interação verbal intensa, que é primeiro procedimento do ato de fazer sentido no letramento literário envolve tanto a leitura quanto a escrita, pois entendemos que ambas são parte do mesmo processo de construção de sentidos da literatura (PAULINO; COSSON, 2009, p. 69).

Durante a explicação da atividade, enfatizei a importância de o aluno se posicionar acerca do texto lido. Veremos a seguir um dos textos produzidos a partir dessa proposta. A fim de facilitar a compreensão, faremos, quando for necessário, a

ISBN 978-85-64124-60-8

transcrição digitalizada da produção escrita. Na análise seguinte, pretendemos salientar, como nos alerta Geraldi (2015), a importância do convívio com o gênero literário como um caminho para o desenvolvimento da capacidade de expressão dos alunos.


Dê sua opinião sobre a história "Os três porquinhos", conto popular recontado por Ana Maria Machado:

Eu gostei do conto dos três porquinhos porque é muito colorido e divertido e muito legal e por isso que eu gostei e ele ogli deferente porque tem muitos personagens e muitas árvores e animais e porque eu gosto muito de Goiaba e de chacara

Julia

Nesse trecho, percebemos que Julia justifica seu gosto pelo conto apresentando elementos que mais lhe chamaram a atenção como o fato de ser uma história bem colorida e diferente com animais e árvores. No final do seu texto ela reforça essa apreciação da história, citando o fato de gostar de goiaba e de chácara. Fica bem claro como, a partir da leitura literária proposta, essa aluna conseguiu relacionar fatos da história com suas vivências. Nota-se como Julia se mostra segura em sua escrita, sendo, inclusive, uma das poucas crianças a utilizar caneta para escrever.

Porém, segundo Geraldi (2015), o que se observa na prática é o afastamento da leitura literária em detrimento da inserção e diversificação de textos mais objetivos se pragmáticos, o que, por sua vez, tem contribuído cada vez mais para a produção de textos repetitivos e sem autenticidade por parte dos alunos. Geraldi postula que

> A tentativa de aproximar a sala de aula do mundo do cotidiano foi responsável pela diversificação dos gêneros de texto com que se trabalha na escola. A defesa do emprego de textos não literários – até chamados de textos autênticos, como se as obras literárias não fossem textos autênticos (Cruz e Jouët-Patre, 1998) – acabou por produzir um distanciamento entre literatura e escola, em benefício da presença de inúmeros outros gêneros discursivos, de modo geral textos pragmáticos ou referenciais (GERALDI, 2015, p. 64 e 65).

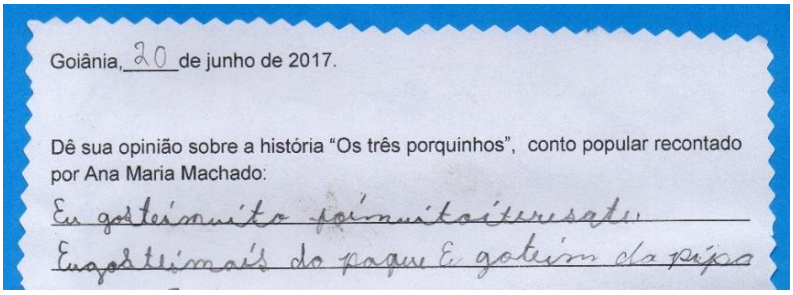
Diante disso ressaltamos a importância do texto literário no contexto escolar como uma prática que contribui para o desenvolvimento da autoria dos alunos em suas produções escritas.

Os próximos textos tratam-se da transcrição dos relatos de opinião dos alunos Júlio César e Gustavo. Ambos ainda não apresentavam o domínio da escrita e, para que eles não se sentissem excluídos da proposta, pedi que eles falassem o que haviam achado do conto e transcrevi seus relatos:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Achei ela diferente das outras. Ela é muito boa. A parte que eu mais gostei foi quando os porquinhos fugiram do lobo. E quando eles ficaram felizes para sempre.
>
> **Júlio César**
>
> Eu gostei de toda a história. Gostei mais ainda quando o lobo mau tentou comer eles.
>
> **Gustavo**

Essa é uma dificuldade constante vivenciada hoje pelos professores. Como propor atividades visando o atendimento a todos os alunos, tendo em vista tantas e diferentes dificuldades apresentadas? Não digo que a atitude de escrever pelo aluno tenha sido a melhor alternativa nesse caso, no entanto cabe ao professor pensar em formas de incluir esse aluno. Outra estratégia que surgiu foi solicitar que os próprios educandos se ajudassem à medida em que fossem concluindo suas produções. O importante é que todos participassem. O próximo texto mostra um aluno que, apesar de apresentar uma escrita em desenvolvimento, consegue se expressar por meio da escrita.


Goiânia, 20 de junho de 2017.

Dê sua opinião sobre a história "Os três porquinhos", conto popular recontado por Ana Maria Machado:

Eu gosteimuito foimuitoiteresate.
Eugosteimais do paque E goteim da pipa

Eu gosteimuito foimuitoiteresate.
Eugosteimais do paque E goteim da pipa
Michel

Se lermos de forma atenta, percebemos que o aluno afirma ter gostado da história, achando-a interessante e que o "parque e a pipa", elementos inseridos na narrativa pela autora, foi o que mais lhe chamou a atenção. Podemos supor que essa preferência tenha relação com seus gostos de menino no que diz respeito à sua maneira de brincar e se divertir. E cabe ao professor estar atento a esses sentidos produzidos pelos alunos. Do contrário, corre-se o risco de desconsiderar sua produção e desse modo, contribuir para o silenciamento de sua capacidade de expressão.

A prática de leitura individual foi realizada em outro momento, a partir do reconto da história e leitura de alguns trechos por um grupo de alunos, cumprindo assim, um dos princípios do letramento literário no que diz respeito à decodificação do texto. Aos alunos que ainda não conseguiam decodificar o texto foi dada a oportunidade de rever o livro e participar das interações com o grupo, comentando os trechos que mais lhe chamaram a atenção. A partir do entusiasmo e interesse dos alunos demonstrados até então, resolvi trazer um conto de Diane Valdez que, de forma muito dinâmica e criativa, atualiza e parodia o conto clássico. De acordo com Paulino, Walty e Cury (2005, p. 36), "A paródia, é pois, uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente" (Grifo das autoras).

Iniciamos a aula com uma dinâmica, intitulada "Adivinhando o sabor...". Em roda, escolhemos um aluno para degustar, de olhos vendados, sorvetes com os sabores dos frutos do

ISBN 978-85-64124-60-8

Cerrado. Em seguida, ele teria que tentar adivinhar o sabor. Fomos alternando até que todos pudessem participar. O objetivo principal era aproximar o aluno do ambiente retratado na história que iríamos ler, no caso o Cerrado de Goiás. Foram quatro sabores de sorvete: mangaba, buriti, pequi e graviola. A atividade foi bastante divertida. A maioria aprovou os sabores experimentados, e apenas alguns alunos conseguiram identificar o sabor do sorvete de pequi.

Após a dinâmica, partimos para a introdução com a música “Frutos da Terra” de Marcelo Barra. Nesta atividade foi proposto aos alunos que observassem quais os frutos foram retratados nessa música e onde poderiam ser encontrados. A maioria demonstrou conhecer a música, cantando em voz alta; alguns, com certa timidez, cantaram bem baixinho. Quando questionados sobre o lugar retratado na música, uma criança, demonstrando esperteza, disse: “No cerrado”, destacando o trecho da música que diz: “Subindo pro cerradinho [...]”. Passada essa parte, iniciamos a leitura do livro “Os três porquinhos Caititus e o Lobo-Guará”. Os (as) alunos(as) deram boas risadas ao perceber a inversão de papeis, no caso, o lobo sendo a vítima da história. Vibraram muito ao se depararem com expressões do tipo “veio” ou “Ô trem custoso...! Difícil demais da continha!” Nessa obra, a autora consegue essa aproximação com o leitor goiano num jogo de composição linguística que, longe de ridicularizar a cultura local, a valoriza de forma sábia e criativa. Ao final da leitura, conversamos sobre a história, destacando alguns elementos como as expressões linguísticas bem características da região de Goiás, o lugar onde se passa a história, o cerrado, a substituição dos porquinhos pelos Caititus, do lobo mau pelo Lobo-Guará, a prática de realizar mutirão em ocasiões diversas, entre outros elementos que atualizam o conto de forma muito criativa, aproximando-o ao contexto do leitor. Para Cosson, a interpretação do texto literário deve considerar a interação entre autor, leitor, bem como o contexto de produção e de leitura da obra literária. Dessa forma,

> A interpretação depende, assim, do que escreveu o autor, do que leu o leitor e das convenções que regulam a leitura em uma determinada sociedade. Interpretar é dialogar com o texto, tendo como limite o contexto. Esse contexto é de mão dupla: tanto é aquele dado pelo texto quanto o dado pelo leitor; um e outro precisam convergir para que a leitura adquira sentido (COSSON, 2014, p. 41).

Uma das atividades propostas a partir da leitura desse livro foi a ilustração do cenário onde se passa a história, o Cerrado, ao som da música “Frutos da Terra".



Ana Luíza **Julio César**

ISBN 978-85-64124-60-8



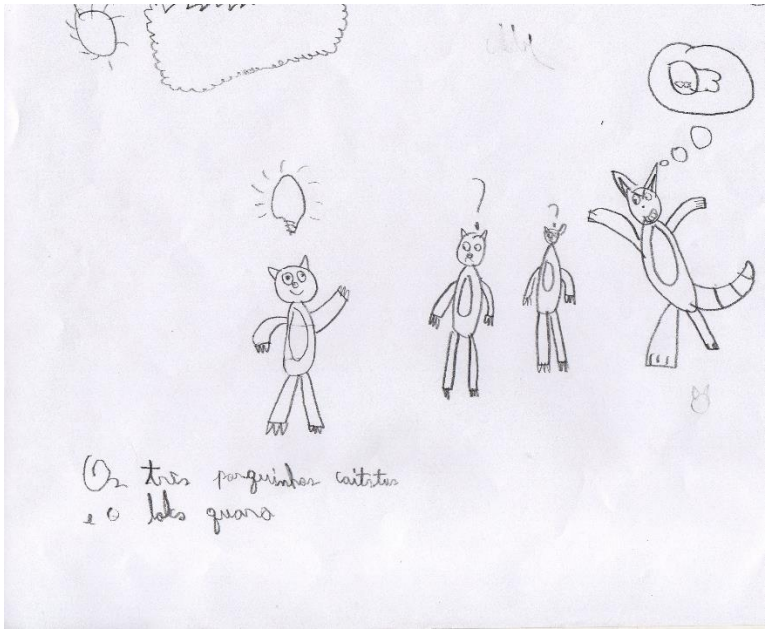
Emile **Luan**

Ao realizarem as ilustrações, os alunos destacaram elementos marcantes do cerrado goiano, com seus Ipês rosa e amarelo, árvores frutíferas e um sol escaldante, representado na cor vermelho-alaranjado. Com essa atividade percebemos que mesmo não abordando de forma didática os aspectos que compõem o Cerrado, os alunos conseguiram assimilar as características desse bioma, a partir da troca de ideias com os colegas mediante o contato com a obra literária, confirmando assim, o que nos diz Abramovich (1997, p. 17) sobre a importância das histórias:

> É através duma história que se podem descobrir outros lugares, outros tempos, [...] É ficar sabendo História, Geografia, Filosofia, Política, Sociologia, sem precisar saber o nome disso tudo e muito menos achar que tem cara de aula...Porque, se tiver, deixa de ser literatura, deixa de ser prazer e passa a ser Didática, que é outro departamento (não tão preocupado em abrir as portas da compreensão do mundo).

Enquanto seus colegas representavam o cenário onde se passa a história de Diane Valdez, o aluno Carlos fez um desenho muito criativo ao retratar, imagino, a cena em que os porquinhos se veem perdidos ao terem suas casas derrubadas pelo lobo, recorrendo ao irmão mais velho, tido como o mais prudente e inteligente. Enfim, assim como o texto, as imagens também possibilitam várias interpretações. Mas é interessante observar que, apesar de usar o título do conto contemporâneo “Os três porquinhos Caititus e Lobo-Guará”, a ilustração mais parece representar o conto clássico “Os três porquinhos”, talvez isso se justifique pela sua preferência por esse conto.

ISBN 978-85-64124-60-8



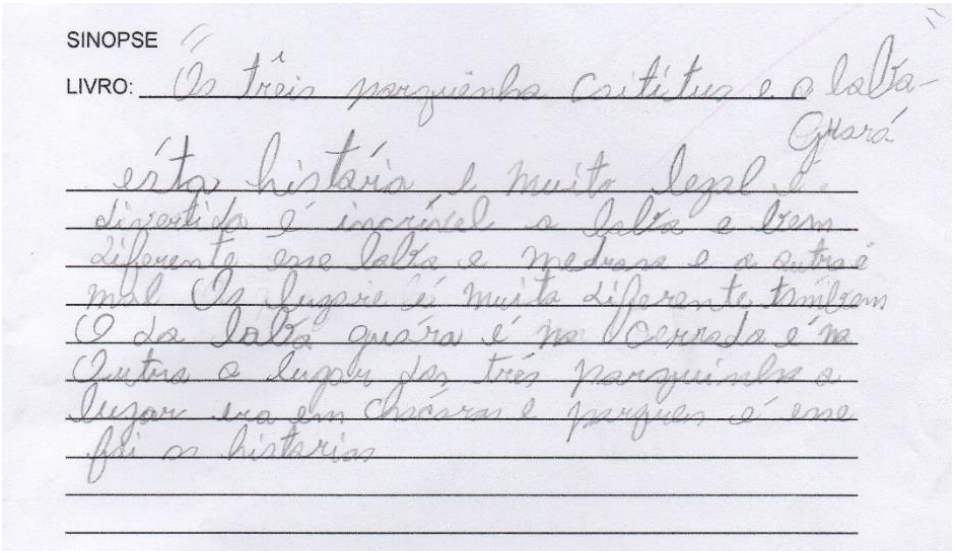
Esse interesse pelo conto clássico pode ser verificado em suas próprias palavras ao opinar sobre a narrativa:

> Eu gosteintanto não Aguenten gostein quazi chorei.
> Não Aguentein de olha bros deznhos gostein tanto.
> Eu cero um livro dos três porcinhos.
> [...]
>
> **Carlos**

Em outro momento, dando sequência à interpretação do conto, fizemos a comparação entre as duas narrativas lidas. Percebendo o quanto as narrativas haviam dividido a opinião do grupo, sobre qual teriam gostado mais, foi solicitado que cada um fizesse uma "sinopse" do texto lido, indicando sua leitura a outras crianças. Antes, porém, fizemos a leitura da sinopse do livro "Chapeuzinho Amarelo", de Chico Buarque, exemplificando esse gênero bem como seu objetivo.

A atividade de produção da sinopse se mostrou uma estratégia muito produtiva ao possibilitar a comparação entre as narrativas lidas, de modo que os alunos pararam para refletir sobre a história narrada e também sobre a composição estética da obra. A inversão de papeis ao retratar o lobo como vítima, foi sem dúvida, o que mais chamou a atenção dos alunos.

ISBN 978-85-64124-60-8


SINOPSE

LIVRO: Os três porquinho caititus e o lobo-guará

ésta história é muito legal é divertida é incrível o lobo é bem diferente esse lobo é medroso e o outro é mal Os lugare é muito diferente também O do lobo guára é no cerrado é no Outro o lugar dos três porquinho o lugar era em chácaras e parques é esse foi as histórias

> "Os três porquinho Caititus e o lobo Guará"
> Ésta história e muito legal é divertida é incrível o lobo e bem diferente esse lobo e medroso e o outro é mal Os lugare é muito diferente também
> O do lobo guára é no cerrado é no Outro o lugar dos três porquinho o lugar era em chácaras e parques é esse foi as histórias
>
> **Ana Julia**

Dando continuidade, de forma breve retomamos as histórias trabalhadas. Em seguida, apresentei a capa do livro "Procura-se lobo", de Ana Maria Machado, ressaltando o fato desta obra fazer intertextualidade com muitas outras histórias que também abordam o personagem "lobo", porém de maneiras diferentes. Segundo Paulino, Walty e Cury (2005, p.54),

> Toda leitura é necessariamente intertextual, pois, ao ler, estabelecemos associações desse texto do momento com outros já lidos. [...] Os textos, por isso são lidos de diversas maneiras, num processo de produção de sentido que depende do repertório textual de cada leitor, em seu momento de leitura.

Nesse dia, disponibilizei aos alunos várias histórias entre livros ou apenas o texto fotocopiado, dentre elas: "Chapeuzinho Vermelho", "O lobo de Gubbio", "Loba Romana", "Chapeuzinho Amarelo", "Lobisomem", "O lobo e os sete cabritinhos", "Os três porquinhos", "Lobo em pele de cordeiro" e "Pedro e o lobo". Com essa proposta, os alunos tiveram a oportunidade de ampliar seu repertório de leitura, além de vivenciar essa experiência com seus familiares. No letramento literário essa etapa pode ser definida como "intervalo", a qual pode ser exemplificada da seguinte maneira:

> Um exemplo é a leitura de outros textos menores que tenham alguma ligação com o texto maior, funcionando como uma focalização sobre o tema da leitura e permitindo que se teçam aproximações breves entre o que já foi lido e o novo texto. [...] Não se faz necessário que todos os alunos tenham lido a mesma quantidade de páginas ou capítulos, mas é importante que a atividade seja

ISBN 978-85-64124-60-8

> pertinente com a leitura efetiva feita pela maioria dos alunos (COSSON, 2014, p. 63).

A socialização entre os alunos das experiências de leitura literária em família se deu com a dinâmica intitulada "Embolada literária". Formamos um círculo no pátio e ao som de algumas cantigas de roda fizemos uma adaptação da brincadeira "Batata-quente". Desse modo, passariam a bola adiante até a música parar. Nesse instante, quem estivesse com a bola faria um pequeno relato, socializando com os colegas a leitura realizada com sua família. Inicialmente, alguns alunos apresentaram certo receio ao fazer o relato, pois sabiam que suas falas seriam gravadas.

Com a realização da dinâmica percebemos que muitos alunos apresentaram dificuldades para expressar suas ideias, o que pode sugerir a pouca familiaridade desses alunos com atividades que explorem o desenvolvimento da oralidade, como podemos ver abaixo:

> **Gustavo:** [...] Ah não tia! Eu não lembro da minha história não. [...] É grande demais!
> **Pesquisadora:** Como era o lobo de sua história?
> **Gustavo:** Era mau!
> **Pesquisadora:** Ah, então tá bom.

No próximo exemplo, percebemos que até mesmo a aluna Julia, que já havia demonstrado ser uma criança bem desinibida, se mostrou pouco à vontade diante da ideia de se expor perante o grupo. Foi preciso encorajá-la, fazendo-lhe alguns questionamentos para que conseguisse relatar aos colegas um trecho de sua história:

> **Julia:** [...] Tia, eu não sei o que vou falar.
> **Pesquisadora:** Qual é... Qual foi a história que você levou?
> **Julia:** Chapeuzinho Vermelho.
> **Pesquisadora:** E aí?
> **Julia:** Ai tia, tem que falar?
> **Pesquisadora:** Como é o lobo dessa história?
> **Julia:** Ah, ele é marrom, né tia?
> **Pesquisadora:** O que mais?
> **Julia:** Ai tia...
> **Pesquisadora:** O que aconteceu na história?
> **Julia:** O lobo correu atrás da Chapeuzinho Vermelho e quando chegou na casa da... Ai. Da vó da Chapeuzinho Vermelho...
> **Pesquisadora:** Isso mesmo!
> **Julia:** Da vó da Chapeuzinho Vermelho. O lobo Guará... O lobo... Comeu? Eu não lembro. É, comeu. E aí chegou a Chapeuzinho vermelho. Aí ela descobriu que a vó não era a vó dela. Era o lobo.

Percebe-se nesse trecho a dificuldade na construção de sentidos a partir das histórias lidas, mesmo tratando-se de uma aluna que, segundo a opinião do grupo, apresenta muita facilidade em seu processo de escolarização. Tal fato evidencia a necessidade de contemplar, no planejamento da aula, maior espaço para as atividades

ISBN 978-85-64124-60-8

lúdicas e desafiadoras que explorem a capacidade de comunicação e expressão dos alunos. E levando em conta as características do texto literário, este muito tem a contribuir para a formação desse aluno. Dessa maneira,

> A Literatura, o discurso poético e ficcional, quando respeitadas suas características, entre as quais, ressalto mais uma vez, incluo a possibilidade de poder abordar o contraditório, permite a identificação emocional entre a pessoa que lê e o texto e, assim, pode representar, dentro ou fora da escola, um precioso espaço para que certas especulações vitais – feitas pelo leitor, seja consigo mesmo, seja com outras pessoas – possam florescer (AZEVEDO, 2004, p. 44-45).

Já no próximo relato, percebemos a desenvoltura de uma criança que, por fazer parte de uma família que valoriza as práticas de leitura, se sente mais confiante e segura diante desse tipo de atividade:

> Eu achei muito boa essa história por causa que o lobisomen vira muitas... muitos animais. E também tem muita matemática nisso. Hã, uma vez sete, muitas coisas. E, ele vira borboleta, leão, ganha batalhas. Gavião... ele vira também. E é só... (Relato do aluno Marcus Vinícius durante a dinâmica: Embolada Literária).

Chamou-me a atenção nessa fala, a maneira como esse aluno se mostrou à vontade diante do grupo, confirmando o relato de sua avó (em uma das atividades propostas para casa) sobre o envolvimento familiar em torno da leitura em sua casa.

O relato a seguir é de uma aluna que, naquele momento, apresentava muitas dificuldades em seu processo de aquisição da leitura e da escrita:

> Minha história foi dos três porquinhos. É... O primeiro porquinho comprou palhas pra fazer sua casa de palha. Ele construiu. E o ter... E o segundo fez a sua casa de madeira. E o terceiro fez a sua casa de tijolo. Aí o lobo... o lobo foi lá e assoprou...[...] o lobo assoprou a casa do primeiro porquinhos e depois ele... Assoprou e assoprou e conseguiu, é... assoprar. E no Se... Ter... Segundo, ele assoprou, assoprou, assoprou e conseguiu assoprar. E no ter... No terceiro, ele não conseguiu assoprar. E essa história foi muito legal (Relato da aluna Yara durante a dinâmica: Embolada Literária).

Mesmo estando insegura diante da situação, Yara topou o desafio e conseguiu participar da dinâmica e isso foi algo muito positivo, pois a formação do leitor pressupõe esforço e dedicação. Não se forma um leitor da noite para o dia,

> Daí a necessidade do exercício continuado da leitura para alcançar resultados cada vez mais eficientes. Em outras palavras, quanto mais o indivíduo estiver exposto aos estímulos da cultura livresca, melhor leitor ele será e, consequentemente, um ser humano mais rico, por somar os conhecimentos

ISBN 978-85-64124-60-8

> que traz da experiência oral empírica àqueles que a escrita pode lhe oferecer (AGUIAR, 2011b, p. 247).

Por isso a defesa de que as práticas de leitura literárias devem fazer parte do cotidiano dos alunos, envolvendo alunos, professores e suas famílias. De acordo com Azevedo (2004), um dos desafios em torno da formação do leitor em nosso país consiste no fato de muitos professores apresentarem uma concepção ingênua e idealista em torno da leitura e da literatura,

> Falam em algo "mágico", num prazer "indescritível, referem-se a "viagens" e coisas assim. Raramente, porém, talvez por não terem experiência, lembram-se de comentar, por exemplo, que a leitura, como muitas coisas boas da vida, exige esforço e que o chamado prazer da leitura é uma construção que pressupõe treino, capacitação e acumulação (AZEVEDO, 2004, p. 38).

Nessa mesma direção, Souza (2004, p. 81) considera que "o gosto pela leitura se constrói por meio de um longo processo em que sujeitos desejantes encontram nela uma possibilidade de interlocução com o mundo", daí a importância do professor como agente propositor de estratégias significativas que contribuam para suscitar no leitor iniciante o interesse pela leitura literária.

Após a realização da dinâmica, convidei os alunos para a biblioteca e lá fizemos a leitura do livro "Procura-se lobo", de Ana Maria Machado. Antes de iniciar a leitura, pedi que observassem atentamente a capa do livro e fizessem algumas previsões acerca do que ocorreria na narrativa de Ana Maria Machado. Alguns arriscaram seus palpites. Em vários momentos foi necessário pedir que respeitassem as falas dos colegas, que falassem um de cada vez. Segue o trecho da discussão:

> **Pesquisadora**[...] O que vocês acham que vai acontecer na história "Procura-se lobo"? Dá uma olhada na capa. O que essa capa sugere? O que faz vocês imaginarem? [...] Peraí, só ele que eu quero ouvir agora.
> **Pedro:** Eu acho que nesse livro "Procura-se lobo" vai falar de várias espécies desses... de lobos. Que vários lobos vão ser [...] tipo o, Pedro e o lobo, lobo de Gubbio, Chapeuzinho Amarelo, tipo esses lobos.
> **Pesquisadora:** Entendi. [...] Júlio César, quer falar?
> **Júlio César:** Não.
> **Pesquisadora:** Ah, então por favor, vamos ouvir.
> **Ana Luíza:** Eu também acho que vai ter muita aventura. E... e vai ter muitos lobos.
> [...]
> **Pesquisadora:** O que você acha que vai acontecer nessa história.
> **Yara:** Ah, que história tia? Porque cê falou que tem um monte.
> **Pesquisadora:** É essa aqui, o que você acha que vai acontecer nessa história? Pela imagem?
> **Yara:** Ah tia... Eu acho que muitos lobos vai ruivar tia, porque o que tá aparecendo é isso.
> **Pesquisadora:** É? Pode ser né?
> [...]
> **Yara:** Que nessa história vai ter muito lobo e muita diversão.
> **Mariane:** Eu acho que nessa história vai contar cada lobo que tem na... que a gente já leu e vai ser muito legal.

ISBN 978-85-64124-60-8

Para Solé (1998, p. 108), a formulação de previsões sobre o texto a ser lido é uma estratégia muito importante para a compreensão leitora dos alunos. A autora afirma que

> Formular hipóteses, fazer previsões, exige correr riscos, pois por definição não envolvem a exatidão daquilo que se previu ou formulou. [...] as previsões feitas por alunos e alunas nunca são absurdas, isto é, que com a informação disponível – título e ilustrações – formulam expectativas que, ainda que não se realizem, bem poderiam se realizar; embora não sejam exatas, são pertinentes.

Como se trata de uma história extensa, preparei uma dinâmica para envolver a turma no decorrer da leitura. Entreguei a cada um uma plaquinha contendo o nome da história lida em casa. Durante a leitura do conto "Procura-se lobo" os alunos deveriam ficar atentos e levantar sua plaquinha para identificar o momento em que o personagem de sua história fosse abordado, sendo que tal abordagem se daria nas entrelinhas da narrativa, o que exigia capacidade de atenção e concentração dos alunos.

Para contextualizar, vejamos o resumo da história contido no final do livro:

> Manuel Lobo tem uma missão importante: alertar o mundo sobre o risco de extinção dos lobos das Florestas, dos desertos... Mas um anúncio mal feito atraiu uma série de lobos intrometidos tentando desviar o rumo da história. Alguns são lobos maus, assustadores de crianças, mas há também os espertalhões e outros bem bobos. E até uns lobos bonzinhos. Felizmente, Manuel Lobo conhece essa turma toda... (MACHADO, 2010).

Na história, Manuel lobo, o personagem principal, consegue um emprego de respondedor de cartas de lobos. Já que um anúncio mal elaborado, provocou um grande engano, atraindo lobos de toda a parte, aliás, de muitas histórias.

Logo de início, a narrativa de Ana Maria Machado chama a atenção dos alunos para a importância de uma escrita coerente e de ser um leitor atento.

> Porque tinha muito lobo se apresentando em resposta ao anúncio.
> Eram muitas cartas. Cartas demais. Tiveram até que criar um emprego novo, de respondedor de cartas de lobos. E queriam que Manuel fosse trabalhar lá, fazendo esse serviço. É que ele escrevia muito direitinho, sabe?
> Tinham gostado da carta dele.
> Desse jeito, Manuel resolveu o problema maior de sua vida nesse momento: arranjar um emprego. Sorte que ele escrevia bem.
> Melhor ainda: Manuel Lobo adorava ler. Conhecia uma porção de histórias. Por causa disso, quem ficou com o futuro garantido foi ele.
> Porque não havia lobo capaz de enganar um leitor como ele.
> Era só começar a ler uma carta e ele já descobria tudo (MACHADO, 2010, p. 7-8).

O sobrenome "Lobo" também não foi aleatório, mas penso que sua intenção foi propor uma brincadeira com a palavra "lobo". Assim, de maneira lúdica, as crianças aprendem que as palavras podem ter vários sentidos, dependendo do contexto. Ao ler a narrativa com os alunos,

ISBN 978-85-64124-60-8

Júlio César se mostrou um pouco confuso com esse trocadilho, porém, nem foi preciso lhe explicar a diferença de sentido entre lobo e Lobo, o próprio contexto da história deixou claro para ele essa questão.

Alguns alunos mostraram-se bem espertos, ao participar da dinâmica proposta, conseguindo relacionar o personagem "lobo" da história lida em casa, com o trecho do livro "Procura-se lobo". O trecho citado a seguir, identificado pela maioria dos alunos, foi referente ao conto "Os três porquinhos". Nem foi preciso completar a leitura:

> Eu tenho uma força descomunal. Eu bufo, eu estufo, eu sopro, e eu derrubo qualquer casa. Tenho bom preparo esportivo e porte atlético. Também gosto de escalar e sou capaz de subir em qualquer telhado (MACHADO, 2010, p. 13).

Outra parte, não tão fácil como a dos três porquinhos, também foi identificada rapidamente, dessa vez pela aluna Julia, demonstrando desse modo que ela leu e compreendeu a fábula "Os sete cabritinhos". Segue o trecho da narra

> Posso me integrar muito bem
> A qualquer ambiente e logo estarei
> Como todos os outros à minha volta.
> Não chamo a atenção de ninguém.
> Se precisar usar qualquer uniforme
> Para meu trabalho, não me incomodo,
> Na verdade, adoro me disfarçar (MACHADO, 2010, p.18).

Outra estratégia utilizada pela autora foi a inserção de cantigas da tradição oral bem conhecidas no universo infantil, como "Eu sou o lobo mau, o Lobo Mau, o Lobo Mau..." ou "Quem tem medo do Lobo, do Lobo Mau, do Lobo Mau?".

Assim, foi possível perceber a alternância entre trechos mais fáceis e mais simples com trechos mais complexos que exigiam maior habilidade de atenção, concentração e compreensão por parte dos alunos.

Esse tipo de leitura é pertinente nessa etapa do Ensino Básico por provocar o interesse e o envolvimento de toda a turma, independente das dificuldades de leitura e interpretação que cada aluno possa apresentar. Dessa forma, a obra pode ser lida tanto com leitores iniciantes que ainda estão em processo de alfabetização quanto com alunos mais experientes. Sobre essa questão, Aguiar (2011b) afirma:

> A rigor, todos os temas e formas podem ser objeto de um livro para iniciantes, desde que enfocados a partir das capacidades compreensivas dos leitores. Em se tratando de sujeitos oriundos de uma cultura fortemente oral, importa não fazer diferenças *a priori,* mas respeitar seu ritmo de desenvolvimento próprio, como, de resto, o de todas as crianças. Igualmente, aquelas que vivem em outras condições socioculturais divergentes não devem ser excluída, mas integradas ao processo, na medida em que encontram no texto referenciais com os quais possam dialogar (AGUIAR, 2011b, p. 244).

ISBN 978-85-64124-60-8

Já quase finalizando a leitura da narrativa, ao ler o trecho abaixo, fiz uma pausa para que os alunos opinassem a respeito da ideia tida pelo personagem "Manuel Lobo":

> Cansado de tanto responder, Manuel Lobo começou a achar que aquilo nunca ia ter fim.
> Até que descobriu por quê. O anúncio era muito vago. Não dizia que tipo de lobo procuravam, nem para quê. Devia ter sido escrito por alguém que não era muito bom em redação. Então teve uma ideia (MACHADO, 2010, p. 37).

A ideia era auxiliar os alunos na construção de sentidos a partir da leitura realizada até aquele instante, incentivando-os a fazerem previsões sobre a continuidade da história.

> **Pesquisadora:** O que vocês acham? Que ideia que ele teve aqui?
> **Pedro:** Ah, chamar outra pessoa para trabalhar com ele?
> **Pesquisadora:** será?
> [...]
> [...] Trabalhar Sozinho
> [...] Contratar os lobos?
> **Pesquisadora:** Todos eles? Pode ser. Vamos ver.
> [...] tia, talvez contratar uma mulher...
> **Ana Luíza:** Acho que ele vai escrever outra redação.

Esse tipo de exercício favorece a interação entre os alunos, valoriza sua maneira de pensar e estimula a reflexão. Com essa estratégia,

> as crianças se tornam protagonistas da atividade de leitura [...] transformam a leitura em algo seu – o que é que eu penso, até que ponto minha opinião é correta. Aprendem que suas contribuições são necessárias para a leitura e veem nesta um meio de conhecer a história e de verificar suas próprias previsões (SOLÉ, 1998, p. 109).

Na previsão feita pelos alunos, foi interessante notar que Ana Luíza, mesmo estando em processo de alfabetização, apresentando muitas dificuldades em sua aprendizagem, foi quem fez a previsão mais pertinente com a narrativa "Procura-se lobo" ao afirmar: "Acho que ele vai fazer outra redação". De fato, é o que acontece na história. Ao expor sua ideia, Manuel Lobo afirma "– Por que a gente não publica outro anúncio? Desta vez mais claro. Dizendo bem o que a gente quer..." (MACHADO, 2010, p. 37).

Mas, é importante ressaltar que, nesse momento, o objetivo principal foi estimular a troca de ideias, propondo aos alunos um momento de reflexão acerca da história. Esse foi um momento bastante agitado, pois os alunos demonstraram pouca familiaridade com esse tipo de interação, mas foi uma experiência produtiva, ao passo que os alunos demonstraram interesse e envolvimento com a obra literária.

ISBN 978-85-64124-60-8

Voltando à narrativa, resolvida a confusão em torno do anúncio mal elaborado, fica claro que, na verdade, a equipe do jornal está a procura por "lobos de verdade" para realizarem um documentário, alertando as pessoas sobre o risco de extinção desses animais. Nesse momento, quase finalizando a leitura, pergunto aos alunos sobre quais lobos a equipe do jornal se referia e Kauan, que muito conversou durante a leitura da história, responde: "O lobo Guará!" Em seguida, vários alunos fazem menção ao Cerrado e à história lida anteriormente, "Os três porquinhos Caititus e o Lobo-Guará". Pergunto então, qual o significado da palavra "Extinção" e algumas falas surgem:

> [...] Acabar com eles.
> [...] Acabar com a espécie deles.
> [...] Não existe mais nenhum no planeta.
> **Pesquisadora:** Existe, calma. Quando diz que está "em extinção"...
> [...] É porque tem pouco deles.
> **Pesquisadora:** Significa que está morrendo. A espécie está morrendo. Esses lobos estão desaparecendo, deixando de existir. Agora, se falar assim: Foi extinto. Aí sim, quer dizer que não existe mais nenhum animal daquela espécie na face da Terra.

Nesse instante, alguém menciona os dinossauros, exemplificando uma espécie extinta do nosso planeta.

Para finalizar o relato dessa experiência de leitura literária, citarei algumas considerações de Lajolo (2004) a respeito do fim das histórias. Parafraseando nosso grande poeta Carlos Drummond de Andrade, a autora enfatiza a questão colocada por Drummond no poema "Fim":

> Por que dar fim a histórias?
> [...]
> O fim da história – mesmo quando se trata de um final feliz – faz cessar o fluxo de expectativas que a narrativa promete a seus leitores. Frustradas, exacerbadas ou satisfeitas – mas sempre renovadas ao longo da leitura –, as expectativas empurram o leitor de uma página para outra, até que se chegue à última (LAJOLO, 2004, p. 12).

Podemos dizer que o final da narrativa "Procura-se lobo" não contraria essa ideia. O conto termina de forma bem sugestiva, dando asas à imaginação do pequeno leitor.

> Com tanta informação, foi fácil. Manuel Lobo entrou na equipe de filmagem e agora também tem um novo trabalho. Viaja o mundo inteiro estudando animais e fazendo filmes sobre eles. Talvez até você já tenha visto algum. Ou mandado alguma carta com sugestões para novos programas (MACHADO, 2010, p. 38).

Nesse mesmo dia propus aos alunos uma atividade de pesquisa, uma das perspectivas metodológicas do letramento literário descrita por Cosson (2014) como

ISBN 978-85-64124-60-8

técnica do andaime, que consiste em dar autonomia ao estudante na construção do conhecimento. O enunciado da atividade de pesquisa dizia:

> Assim como os vários tipos de lobos retratados na obra literária "Procura-se lobo" de Ana Maria Machado, muitos outros animais brasileiros estão ameaçados de extinção. Faça uma pesquisa sobre o assunto e traga para a discussão com o grupo na próxima quinta-feira. Você poderá ilustrar sua pesquisa com recorte/colagem ou desenhos.
> Bom trabalho!!!

Apareceram trabalhos interessantes. Alguns tiveram mais facilidade para realizar a pesquisa, outros nem tanto. Após socializarmos as pesquisas feitas pelos alunos, continuamos abordando a questão da extinção dos animais, visto que o tema despertou o interesse da turma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As intervenções realizadas com essa turma se mostraram muito significativas, visto que esses alunos, de modo geral, apresentam grandes dificuldades em seu processo de aprendizagem da leitura e da escrita, no entanto mostraram-se capazes de interagir com o texto, a partir do seu conhecimento de mundo. Isso pôde ser notado durante o diálogo sobre a história, quando falávamos sobre a prática do mutirão realizada pelos porquinhos durante a construção das casas e um dos alunos disse que lá mesmo na sala de aula eles sempre fazem mutirão para mantê-la organizada, ou quando abordamos a extinção do lobo-guará, alguns demonstraram saber o significado dessa palavra, inclusive citando outros animais que correm o risco de extinção. Os alunos realizaram as atividades com grande entusiasmo e, mesmo os que tiveram dificuldades, mobilizaram-se pedindo auxílio da professora ou formando pequenos grupos.

Diante das interações e dificuldades vivenciadas nesse processo, podemos dizer que foi uma experiência muito produtiva que mobilizou o grupo e promoveu a socialização entre os sujeitos participantes da pesquisa. Segundo Paulino e Cosson (2009, p. 71) "a escola enfatiza demasiadamente o conhecido e o mensurável, negando espaço para o estranho e o inusitado". A partir dessa proposta de trabalho, na perspectiva do letramento literário tive como propósito contrapor essa ideia, abrindo espaço para a ressignificação das práticas de leitura literária no cotidiano escolar. Desse modo, a partir do contato com a literatura foram privilegiadas atividades que permitissem a autoria dos alunos em suas produções escritas, bem como a produção de sentidos a partir do diálogo com grupo.

A partir da dinâmica desenvolvida observou-se grande envolvimento e interesse dos alunos pela leitura literária, assim foi possível confirmar que o convívio constante com esse tipo de leitura constitui-se em um fator primordial na formação do aluno leitor.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil: Gostosuras e bobices**. São Paulo, Scipione, 1997.

AGUIAR, Vera Teixeira de. **A formação do leitor**. In: UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Prograd. Caderno de formação: formação de professores didática geral. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011a, p. 104-116, v. 11.

_____ . **Leitura literária e escola**. In: EVANGELISTA, Aracy et al. (Org.) Escolarização da leitura literária. 2ª ed., 3ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b, 234-255.

AZEVEDO, Ricardo. **A didatização e a precária divisão de pessoas em faixas etárias: dois fatores no processo de (não) formação de leitores**. (p. 01-09), 2003. Disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/A-didatizacao-e-a-precaria-divisao-de-pessoas-em-faixas-etarias.pdf>

_____. **Formação de leitores e razões para a literatura**. In: SOUZA, Renata Junqueira de (Org.). Caminhos para a formação do leitor. São Paulo: DCL, 2004, p.38- 47.

BARBOSA, Maria Carmen Silveira; HORN, Maria da Graça Souza. **Projetos Pedagógicos na Educação Infantil.** Porto alegre: Artmed, 2008.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 2. ed., 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

CRUVINEL, Maria de Fátima. **Leitura Literária: provocações para pensar o contexto escolar.** Revista Criação e Crítica. N. 9, p. 27-37, nov. 2012.

Disponível em <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica> .

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **A literatura infantil, teoria e prática**. São Paulo: Ática: 1985.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GERALDI, J. W. **A aula como acontecimento**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015.

MACHADO, Ana Maria. **Os três porquinhos**; ilustrações de Giles Eduar. ed. Renov. São Paulo: FTD, 2004. (Coleção lê pra mim)

_____. **Procura-se lobo**; ilustrações de Laurent Cardon. – 2. ed. Ática, São Paulo, 2010.

PAULINO, Graça. **Letramento literário: por vielas e alamedas**. Revista da FACED, Salvador, n.5, p. 117-125, 2001.

_____. **Formação de leitores: a questão dos cânones literários**. Revista Portuguesa de Educação, vol. 17, núm. 1, 2004, p. 47-62 Universidade do Minho Braga, Portugal.

Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37417104

_____; WALTY, Ivete.; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades: teoria e prática**. São Paulo: Formato, 2005.

_____; COSSON, R. **Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola.** In: RÖSING, T. M. K.; ZILBERMAN, R. (Org.). Escola e leitura: velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global, 2009, p. 61-79.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Uma história de fadas nada europeia**. In: VALDEZ, Diane. Os três porquinhos Caititus e o Lobo-Guará. 3. ed. – Curitiba: Base Editorial, 2011. (p.05)

ISBN 978-85-64124-60-8

SOLÉ, I. **Estratégias de leitura**. Porto alegre: Artes médicas, 1998.

SOUZA, Renata Junqueira de. (Org.). **Caminhos para a formação do leitor**. São Paulo: DCL, 2004.

VALDEZ, Diane. **Os três porquinhos Caititus e o Lobo-Guará**. 3. ed. – Curitiba: Base Editorial, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

O LEITOR, A LEITURA E A FORMAÇÃO DO LEITOR

Ilse Leone B. C. de OLIVEIR[355]A (CEPAE/UFG)

RESUMO

Nesse trabalho engendro algumas reflexões teóricas acerca da imbricação entre leitor, leitura e formação do leitor. Tais reflexões são motivadas pela minha vivência de professora – leitora em constante formação – responsável pela formação de outros leitores e interessada em investigar como eles vem se constituindo. A experiência de sala de aula e a pesquisa têm me colocado no terreno movediço das indagações acerca de quem é o leitor, quem ou o que o forma, quando ele se forma ou é formado; o que define o leitor. Recorro à concepção de que o leitor permanece "desconhecido", uma vez que até mesmo a biografia expõe a função social que o leitor exerce, expõe as condições sócio-históricas que o constituem enquanto sujeito leitor, mas não a sua intimidade subjetiva. Isso porque a construção do que seria o leitor é discursiva, é sócio-histórica, é da ordem do processual, do inacabado. Fundamentada em estudiosos do leitor e da leitura, tais como Lajolo e Zilberman (1996), Manguel (1997), Chartier (1998), Certeau (1994) e Bakhtin (2003), discuto algumas possibilidades de compreensão dessa multifacetada figura que é o leitor.

***PALAVRAS-CHAVE**: ENSINO. LEITURA. LEITOR. FORMAÇÃO DO LEITOR.*

Este trabalho faz parte da tese de doutorado que produzi como resultado da pesquisa "Memórias de leitores: uma história construída na trama dos discursos escolares". Essa pesquisa investigou a formação do leitor por meio da construção de memórias de um grupo de alunos e da problematização da trama discursiva que engendra a trajetória escolar percorrida por eles. Mas, parte da trajetória percorrida também por mim, como leitora em constante formação e responsável pela formação de outros leitores, se imbricou nessa construção de memórias, desencadeando as reflexões que aqui se expõem.

Em 1996, dando aula em turmas de 6ª série – hoje, 7º ano – em um dos momentos em que levei os alunos à biblioteca da escola, para que escolhessem um dos livros que leriam naquele bimestre, uma aluna, então com 12 anos, escolheu uma coletânea de peças de Nelson Rodrigues (1981). Registrada a retirada do livro com a bibliotecária, a aluna veio mostrar-me o que escolhera, dizendo que a bibliotecária a alertara, porque aquele livro não era nem para série que ela fazia nem para idade dela. Ela afirmou que se interessara pelo livro e queria lê-lo, justamente por ser um livro para pessoas mais velhas. Perguntou-me se eu aceitaria que ela o lesse.

O livro deveria ter, mais ou menos, trezentas páginas e continha várias peças. E era de Nelson Rodrigues, um autor que a ortodoxia escolar certamente não indicaria para adolescentes de doze, treze anos. Ainda que não se conceba que a literatura, como arte que é, seja pensada e produzida por faixa etária, as práticas pedagógicas se encarregaram de estabelecer determinados nichos, determinadas fronteiras entre livros que – do ponto de vista dessas práticas – seriam mais adequados a esse ou àquele nível escolar; o que acaba constituindo também uma divisão por faixa de idade. Mas o livro de Nelson Rodrigues estava, felizmente, na prateleira de uma biblioteca escolar e a prática de levar os alunos a escolher livros para ler é

355 DOUTORA EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS.

ISBN 978-85-64124-60-8

justamente para promover a conquista da autonomia, aqui entendida como a possibilidade e a liberdade de escolher o que ler. Não era a primeira vez que uma aluna ou um aluno chagava a mim com um livro considerado "inadequado" para a sua idade, sua experiência de leitor e sua maturidade. Todavia, nenhuma outra ocorrência me surpreendera tanto quanto essa pelo caráter polêmico do autor e dos temas que aborda em seus textos.

Momento de impasse: que atitude tomar? Fazer valer a minha autoridade de professora e dizer que ela não poderia ler aquele livro, apresentando motivos muito pouco convincentes? Ou aceitar essa leitura e os riscos que dela adviriam? Se tomasse a primeira atitude, a aluna certamente teria sua curiosidade aumentada e leria o livro, mesmo que essa leitura não servisse como atividade escolar – o que seria muito bom. Nesse caso, ela, eu e os demais alunos da turma perderíamos a oportunidade de um debate sobre a leitura que ela escolhera. Se optasse pela segunda atitude, correria o risco de ela realmente não ter o mínimo de maturidade para ler o livro e termos que negociar outra leitura, o que poderia ser produtivo. Outro risco seria de a família vir questionar as razões de se colocar nas mãos de uma adolescente um livro de Nelson Rodrigues.

Assumi os riscos, lembrando Fernando Pessoa: "Tudo vale a pena, se a alma não é pequena." Fiz algumas observações, à aluna, quanto a alguns aspectos do conteúdo e da complexidade do livro; ponderei que a família poderia não entender por que ela estava lendo esse livro e, nesse caso, se quisessem, os pais poderiam vir conversar comigo. Disse que não haveria nenhum problema se, iniciada a leitura, ela percebesse que queria trocar de livro. Por fim, valorizei sua escolha e sua coragem em ler um livro tão grande e tão complexo. Como o livro era uma coletânea, eu disse a ela que lesse quantas peças quisesse e que escolhesse uma para fazer a apresentação oral e escrita. Dias depois, ela me disse que escolhera o texto "Mulher sem pecado", porque entre os que lera era o que entendera melhor e o de que mais gostara. Sinceramente, não me preocupei se ela havia ou não lido outras peças. Para uma aluna de 6ª série que teria que ler dois outros livros naquele bimestre, considerei que uma peça estava de muito bom tamanho.

No dia da apresentação oral, para mim e para a turma, ela resumiu o enredo da peça, disse que não achara difícil ler o livro, apesar de ele ser muito diferente dos livros que geralmente lia. Avaliou que gostou de ler um livro que tratava de problemas de adultos e disse que o que mais achou interessante foi o fato de haver na história um marido que tanto desconfiava da mulher, tanto dizia que ela era desonesta e infiel, que ela, que não era nada disso, acabou por traí-lo. Lembro-me bem de a aluna concluir, dizendo que o marido é que fora culpado da infidelidade da mulher. Algumas questões sobre relacionamentos conjugais, ciúmes, infidelidade foram discutidas pelos alunos, extrapolando o texto. Vários alunos e alunas pediram para ver o livro, um ou outro gracejo foi feito a respeito de suas histórias "picantes" e a aluna terminou dizendo que não queria mais ler apenas livros da "Coleção Vagalume". Para minha sorte e da aluna, a família, não interessa o motivo, nunca veio me pedir explicações.

Sempre que tenho que me referir à formação de leitor, me recordo desse episódio. Houve outros semelhantes, mas esse, talvez pela minha maior imaturidade à época, foi o que mais ficou marcado. Ele me coloca no terreno movediço das indagações a cerca de quem é o leitor, quem ou o que o forma, quando ele se forma ou é formado; o que define o leitor. É compreensível que Lajolo e Zilberman (1996, p. 14) caracterizem o leitor como "esse desconhecido", porque parece mesmo impossível escrever uma biografia do leitor que responda satisfatoriamente a essas indagações. O ato de ler é de tal forma individual e solitário que não se expõe biograficamente nem ao autor nem ao personagem, nem ao leitor da biografia.

Nas palavras de Bakhtin (2003, p.152), o "valor biográfico, enquanto possuído pela alteridade, carece de meios; a vida dotada de valor biográfico está por um fio, uma vez que não pode ser inteiramente fundamentada; quando o espírito desperta, ela só pode persistir à custa

ISBN 978-85-64124-60-8

da insinceridade consigo mesma." Portanto, dado o caráter particular e inextrincável do ato de ler, quando muito, a biografia expõe a função social que o leitor exerce, expõe as condições sócio-históricas que o constituem enquanto sujeito leitor, mas não a sua intimidade subjetiva. É evidente que se poderia compor a biografia, por exemplo, da leitora personagem do relato que inicia este capítulo. No entanto, e é isso que Lajolo e Zilberman (1996, p. 14) afirmam, essa biografia não seria "do leitor", mas de uma pessoa física que desempenha o papel social de leitor. Todavia, não há dúvida, as biografias possibilitam a construção da história do leitor.

Este trabalho objetiva compor uma história de formação do leitor, mais especificamente do leitor literário, problematizando essa formação, por meio da construção de memórias de um grupo de alunos e da trama discursiva que engendra a trajetória escolar percorrida por eles. Na construção das memórias, assim como na trama discursiva em que se enredam esses alunos – trama composta pelo discurso da família, das professoras, pelo discurso pedagógico, institucional e por documentos oficiais e institucionais – o enunciado efetivamente produzido será compreendido na estreiteza e singularidade de sua situação; de forma que se possam investigar as condições de sua existência (FOUCAULT, 2004, p. 31). Interessa-me tentar estabelecer relações entre o discurso dos alunos e o possível conjunto de *acontecimentos discursivos* (FOUCAULT, 2004) a que eles foram expostos.

Tomo aqui a noção de acontecimento discursivo não como instaurador de novas discursividades, mas como produtor de condições outras em que os enunciados se reproduzem, sem se repetirem, uma vez que a situação de enunciação é sempre diversa. Assim, quando a aluna Marcela, primeiro, afirma:

> **MARCELA**: eu lembrei que eu parei de fazer catequese porque eu não gostava de ler. Toda vez que eu ia aí tinha que ler a Bíblia, aí eu ficava com vergonha, eu ficava nervosa, não dava conta de ler. Aí eu peguei saí, só que a minha mãe não ficou sabendo, eu não contei pra ela. [...] eu falava que eu ficava muito cansada... (AULA II, p. 8),

e depois diz:

> **MARCELA**: Não, assim, eu comecei a guardar assim na quarta série... eu joguei pra frente porque antes, nossa, eu não gostava de ler. [...] eu falei nos dois que era os únicos que me interessava. Não, assim, quando eu era pequena, aí assim, quando eu reprovei, que aí eu tive que ler aqueles mesmos livros de novo, que aí eu comecei a me interessar mais. Minha mãe também começou a me dar mais coleção de livro, aquele livro de auto-ajuda é *O que toda garota deve saber*... (AULA II, p. 11),

interessa-me relacionar esses anunciados ao conjunto de outros enunciados efetivados, especialmente no espaço escolar, mas também pela família e pela sociedade, de forma geral, na tentativa de compreender as determinações que levaram Marcela a se representar, inicialmente, como alguém que não gostava de ler e, em seguida, já um pouco mais interessada na leitura, depois de ser reprovada e ser obrigada a ler os mesmos livros.

Em outro momento, Marcela lembra:

ISBN 978-85-64124-60-8

> **MARCELA**: Mas, assim, a minha mãe sempre falava que eu nunca gostei de ler, eu pegava só dois livros na escola que era o da *Bruxonilda* e o *Lúcia já vou indo* (AULA II, p. 8).

Essa lembrança de Marcela se refere ao tempo em que ela estava na Primeira Fase do Ensino Fundamental e ela, assim como seus colegas, tinha liberdade para escolher o que ler. Exercendo sua liberdade, ela escolhia sempre os mesmos livros, talvez pela tranquilidade de trilhar um percurso de leitura já conhecido. Mas, conforme ela mesma declarara anteriormente, quando foi reprovada e obrigada a ler os mesmos livros do ano anterior, livros pelos quais ela não se interessava e só lia para atender a exigência da professora, ela passa a se interessar mais pela leitura, como forma de ter melhor desempenho e não ser mais reprovada. Assim, continuaria sendo obrigada a ler, mas, pelo menos, não teria que repetir a leituras de livros obrigatórios. Interessar-se pela leitura foi o recurso que Marcela utilizou para se rebelar contra a obrigatoriedade da leitura. Ressaltam-se, aqui, duas questões interessantes: primeiro, foi preciso que Marcela fosse reprovada, ou seja, sofresse a coerção da escola para que se interessasse mais pela leitura. Segundo, ela se interessa em ler para escapar à coerção. Será, então, necessária a coerção para que o leitor valorize a liberdade? Será a liberdade – relativa, evidentemente – uma condição para que o leitor se forme? Será o confronto entre coerção e liberdade que determinou o interesse da aluna? No caso dela, talvez. Em relação aos seus colegas, ainda que tenham uma memória, uma história em comum, as circunstâncias se diferem e a definição do leitor parece compor um caleidoscópio. O menor movimento muda a configuração. Tal plasticidade se deve à complexa rede discursiva que enreda leitor, leitura e formação do leitor. Passo a explorar essa rede, com o propósito de problematizar os discursos que compõem sua tessitura.

O LEITOR: AINDA DESCONHECIDO

Se por um lado, é arriscado tentar definir quem é o leitor, por outro, práticas e discursos têm produzido determinadas concepções sobre ele que, evidentemente, estão, de maneira profunda, imbricadas às concepções do que seja leitura, pois que não se pode conceber leitor sem leitura e vice-versa. Lajolo e Zilberman (1996, p. 16) concebem o leitor como um duplo: o leitor, entendido como "papel de materialidade histórica", do "qual se ocupam os censos" e que sustenta o negócio dos livros tem como contrapartida o leitor, destinatário da criação literária, que é "direta ou indiretamente introjetado na obra que a ele se dirige". Um seria o "doublé" do outro e os dois existem como frutos das "sociedades de recorte burguês, onde se verifica no todo ou em parte uma economia capitalista." Economia que "se concretiza em empresas industriais, comerciais e financeiras, na vitalidade do mercado consumidor e na valorização da família, do trabalho e da educação."

Segundo as pesquisadoras, a história desse leitor assim concebido começou na Europa, no século XVIII, quando a impressão de livros deixou de ser algo quase artesanal e tornou-se atividade empresarial. Desde então, o leitor tem sido cada vez mais entendido como um "consumidor" de livros. Práticas e discursos engendrados no campo da educação, da linguagem, da história, da arte, da economia, da sociologia, da psicologia convergem para a democratização da leitura e, consequentemente, para a formação do leitor como um ideal das sociedades burguesas. Paradoxalmente, não se pode deixar de dizer, os interesses capitalistas dessas sociedades são os maiores óbices, só transpostos a duras penas, à efetiva formação do leitor.

Mas essa concepção de leitor como consumidor, certamente, não surgiu no século XVIII, por um processo de geração espontânea. Manguel (1997), compondo *Uma história da leitura*, apresenta-nos "consumidores" – evidentemente, não no sentido que essa palavra assume com o surgimento do Capitalismo – de livros, em forma de pedras, tábuas, rolos, pergaminhos,

ISBN 978-85-64124-60-8

manuscritos, códex, impresso ou eletrônico, dispersos em tempos e espaços simultâneos e sucessivos, entrecruzando oriente e ocidente, passado, presente e futuro. Até o advento da imprensa de Gutenberg, o leitor não era concebido como alvo do mercado livreiro, mesmo porque esse mercado não existia tal qual o conhecemos hoje. Contudo, os livros já eram considerados como objetos preciosos, cobiçados, símbolos de um poder mágico – a leitura – a que poucos tinham acesso. Não foi difícil transformá-los em produto de consumo e, em nome desse consumo, a formação de leitores passa a ser preocupação de instituições políticas, econômicas e educacionais, e reivindicação da sociedade.

Chartier (1998, p. 77) concebe o leitor como aquele que tem a liberdade de deslocar e subverter o que o livro lhe pretende impor, ainda que essa liberdade não seja jamais absoluta. A liberdade do leitor é "cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura." Os gestos do leitor, portanto, mudam conforme tempos, espaços, objetos lidos e os motivos por que se lê. Enquanto novas práticas são produzidas, outras se extinguem. É assim que, pela iconografia por ele pesquisada, Chartier (1998, p. 78-79), contrapõe o leitor, do século XVIII em diante, mais livre, que lê em meio à natureza, ou andando, ou na cama, ao leitor de antes do século XVIII que lia no interior de gabinetes, em espaços retirados e privados, geralmente sentados e imóveis.

O leitor é concebido, também, como aquele que dá existência ao texto. Considerando que "a leitura não está, ainda, inscrita no texto, e que não há, portanto, distância pensável entre o sentido que lhe é imposto (por seu autor, pelo uso, pela crítica, etc.) e a interpretação que pode ser feita por seus leitores", Chartier (1999, p. 11) afirma que "um texto só existe se houver um leitor para lhe dar um significado." Afirmação entretecida na concepção de Certeau (1994, p. 269) que metaforiza o leitor como "o produtor de jardins que miniaturizam e congregam um mundo." Para Certeau, o leitor

> se desterritorializa, oscilando em um não-lugar entre o que inventa e o que modifica. Ora efetivamente, como caçador na floresta, ele tem o escrito à vista, descobre uma pista, ri, faz "golpes", ou então, como jogador, deixa-se prender aí. Ora perde aí as seguranças fictícias da realidade: suas fugas o exilam das certezas que colocam o eu no tabuleiro social. *Quem* lê com efeito? Sou eu ou o quê de mim? (CERTEAU, 1994, p. 269).

Parece insistente, então, a ideia de que o leitor é um "desconhecido". Algumas vezes, ele é concebido como portador da "febre de leitura" que se espalha como "epidemia de leitura". Outras vezes, ele é visto como dominado pelo "vício da leitura". É o que se vê nessa narrativa de 1796, de Johann Rudolf Gottlieb Beyer, citada por Wittmann (In CAVALLO e CHATIER, 1999, p. 136):

> leitores e leitoras que se levantam e vão deitar-se com o livro, que se sentam à mesa com ele, que o têm consigo no trabalho, levam-no aos passeios e que não podem separar-se da leitura uma vez iniciada, enquanto não chegam ao fim. Mas nem bem devoram a última página de um livro, já se sentem ávidos por outro; e assim que encontram algo, num banheiro, numa estante ou em qualquer outro lugar, algo que pertença a sua área, ou que lhes pareça legível, levam-no consigo, e o devoram com uma espécie de fome canina. Nenhum amante do tabaco ou do café, nenhum apreciador do vinho ou do jogo pode estar tão prezo a seu cachimbo, a sua garrafa, à mesa de jogo ou de café quanto alguns famintos leitores a sua leitura.

ISBN 978-85-64124-60-8

Esse mesmo vício, essa mesma compulsão, define, de forma bem-humorada um leitor de mais de dois séculos depois, numa divertida crônica de Luís Fernando Veríssimo (2003, p. 97-98). Na referida crônica – "Fobias" – o personagem narrador sofre de uma neurose: estar num quarto de hotel, de madrugada, com insônia e não ter o que ler. Para aliviar a abstinência, ele é capaz de ler um catálogo telefônico, tentando se convencer de que está lendo um romance russo, também excessivo em número de personagens, ou de ir ao banheiro procurar nas torneiras as palavras "Quente" e "Frio", escritas por extenso. O que parece imperscrutável é o caminho que distancia o leitor entendido apenas como funcional – aquele que aprende a ler e lê tão somente para sobreviver em uma sociedade letrada – desse leitor compulsivo que não sobrevive sem ler.

Darnton (1990, p. 128) assevera que "os textos moldam a recepção dos leitores, por mais ativos que possam ser." Alguns textos "criam um arcabouço e dão um papel ao leitor ao qual ele não pode se esquivar". O historiador contemporiza: por um lado, a "história da leitura terá de levar em conta a coerção do texto sobre o leitor, bem como a liberdade do leitor com o texto." Por outro, é preciso aceitar que "a experiência íntima dos leitores comuns sempre pode se esquivar de nós." Permanece, assim, a compreensão de que o leitor é esse ser que transita entre a liberdade e a coerção, que vive uma experiência tão repetível e tão única quantos sejam os leitores existentes e, por isso mesmo, impossível de ser desvelada.

No início da Idade Moderna, mais do que atualmente, observa Darnton (1990, p. 148), "a leitura e a vida, a interpretação e a compreensão da vida, se relacionavam de uma maneira muito mais íntima". Sinais dessa intimidade podem ser encontrados na história de leitores como Menocchio e Ranson que "viveram" as leituras que fizeram. Ginzburg (1987) investiga a história de Menocchio, um moleiro do século XVI, habitante da região de Friuli, que lia com voracidade e transformava suas leituras em uma concepção não-cristã do mundo. Por isso foi preso e morto pela Inquisição. Segundo Darnton (1990, p. 147), Jean Ranson era "um leitor de sólido perfil de classe média" que "não se limitava a ler Rousseau e lacrimejar: ele incorporou as idéias de Rousseau ao tecido de sua vida, conforme ia montando seu negócio, apaixonando-se, casando e criando os filhos." Casos esses quase tão extremos quanto os dos leitores que podem ter sido levados ao suicídio, influenciados pelas leituras que fizeram de Goethe, Balzac e Zola. No entanto, pondera Darnton, antes de qualquer conclusão quanto à possibilidade de a vida imitar a arte,

> é preciso percorrer um maior número de arquivos, comparando o relato dos leitores sobre suas experiências com as anotações de leitura em seus livros e, quando possível, com seus comportamentos. [...] Em cada caso, a ficção poderia ser destacada e comparada com documentos – bilhetes reais de suicídio, diários e cartas ao editor. A correspondência dos autores e os documentos dos editores são fontes ideais de informações sobre os leitores de carne e osso (DARNTON, 1990, p. 148).

Pensar o leitor é embrenhar-se por redes de práticas e discursos que se entrelaçam, compondo uma história de diversas faces. Entre esses discursos, relaciono alguns que têm sido produtivos na configuração do leitor. Ao relacioná-los, sei que não estou percorrendo toda a rede discursiva que trata do leitor – pretensão, certamente, inalcançável; contudo, destaco certos fios dessa rede. Se, por um lado, os teóricos que aqui vou citar não fundamentam a investigação que empreendo, por outro, são produtores de discursos reconhecidamente importantes e determinantes do que se concebe como leitor. Umberto Eco (1986), por exemplo, concebe o leitor como alguém que tem um papel: o papel de ajudar o texto a funcionar. Conforme a teoria que postula, Eco (1986, p. 45) categoriza como Leitor-Modelo aquele "cujo perfil intelectual só é determinado pelo tipo de operações interpretativas que se supõe (e se

ISBN 978-85-64124-60-8

exige) que ele saiba executar" e, por isso, o Leitor-Modelo é considerado uma "estratégia textual". De acordo com Eco (1986), o leitor é responsável por preencher espaços em branco e interstícios deixados, pelo autor, no texto. Pode-se, assim, dizer que esses dois papéis – o do autor e o do leitor – se intersectam, pois, o autor leitor prevê que o texto que produziu precisa de um leitor que preencha, complemente, construa seus sentidos. O leitor é também autor.

O filósofo italiano desenvolve, então, a ideia de que o autor e o leitor podem ser entendidos como "estratégias textuais". A respeito do autor e do leitor, entendidos como estratégias textuais, é interessante considerar que, para exemplificar, Eco (1986) analisa a materialidade linguística de um pequeno trecho de *Investigações Filosóficas*, de Wittgenstein, e as possíveis operações interpretativas que se exigiriam de seus leitores. Em outros casos, as conclusões se diferenciariam em alguns aspectos, mas nesse, considera Eco que

> Wittgenstein não é outra coisa senão um *estilo filosófico* e o Leitor-Modelo não é senão a capacidade intelectual de compartilhar este estilo, cooperando para atualizá-lo.
> Fica claro, portanto, que, doravante, toda vez que usamos termos como Autor e Leitor-Modelo, sempre entenderemos, em ambos os casos, tipos de estratégia textual. O Leitor-Modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial (ECO, 1986, p. 45, grifos do autor).

De tal forma que, se o Autor se define como filósofo, o Leitor-Modelo se define como "condições de êxito" para a produção de sentidos do texto filosófico.

Uma outra concepção, que parece aproximar-se dessa ideia de o leitor constituir "condições de êxito" para a produção de sentido do texto, é a postulada por Fish (1995). Na compreensão desse teórico, para que os sentidos do texto sejam apreendidos, é necessário que os interlocutores – leitor e autor – estejam inseridos em um mesmo sistema interpretativo ou em uma mesma comunidade interpretativa, considerando inclusive as circunstâncias, as crenças e as suposições que se relacionam às condições de produção do texto. Ou seja, o leitor não acessa o texto porque este seja determinado por significados pré-existentes, mas porque partilha uma comunidade que lhe possibilita condições de êxito para acessá-lo. De forma que, os sentidos que produz – ou que não produz – para o texto estão diretamente relacionados à comunidade interpretativa de que partilha.

No tecido em que se estampa o leitor, não se pode deixar de referenciar os estudos de Iser (1996, p. 67) que comenta três concepções de leitores para, em seguida, postular uma quarta: a concepção do leitor implícito. As três concepções por ele comentadas são a do "arquileitor", a do "leitor informado", e a do "leitor intencionado". Resumindo, Iser (1996, p. 72) ressalta que essas concepções evidenciam interesses cognitivos diferentes. O arquileitor, considerado como um "grupo de informantes", é uma forma de verificação para captar o fato estilístico pela densidade de codificação do texto. A concepção do leitor informado é mais didática e se sustenta na auto-observação da sequência de reações que o texto estimula, visando aumentar o caráter da informação e, consequentemente, a competência do leitor. O leitor intencionado é um tipo de reconstrução que permite revelar as disposições históricas do público, visadas pelo autor. Ainda que diferentes, as três propostas "entendem suas concepções como possibilidade de ultrapassar, ao introduzir a figura do leitor, o alcance limitado da estilística estrutural, da gramática transformacional e da sociologia da literatura" (ISER, 1996, p. 72-73). Quanto ao leitor implícito, concepção proposta por Iser, diferente dos outros tipos citados, ele "não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um

ISBN 978-85-64124-60-8

texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. [...] A concepção de leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor" (ISER, 1996, p. 73). Esses são apenas alguns dos discursos que se têm produzido sobre o leitor e que, se não lhe compõem um retrato acabado, sempre possibilitam que se problematize a sua história.

Nessa história, entra Bakhtin (2003), para quem a consciência é regulada pela expressão. Ou seja, as expressões, os enunciados que constituem o leitor lhe possibilitam produzir sentidos para o que lê. Esse pensamento bakhtiniano guarda afinidade com a ideia de Foucault (1992) que define o leitor pela sua capacidade de relacionar enunciados. Para Foucault (2004), não há entrelinhas, não ditos e implícitos. Os enunciados se materializam na superfície do texto e é a capacidade de estabelecer relações entre enunciados que permite ao leitor fazer essa ou aquela leitura. Portanto, não há, segundo a concepção do filósofo francês, leitor implícito, porque a leitura é regulada pelos enunciados efetivamente ditos, ouvidos e lidos.

Chartier (1990, p. 124) muito corrobora com essa história. Ele fala em "comunidades de leitores" que permitiriam a reconstrução de leituras efetivas, organizadas conforme a maneira que os textos e impressos servem de suporte ao leitor. Considera Chartier (1990, p. 123) que "abordar a leitura é, portanto, considerar, conjuntamente, a irredutível liberdade dos leitores e os condicionamentos que pretendem refreá-la." Ou seja, se a condição *si ne qua non* para que a leitura se efetive é a liberdade do leitor, há determinadas estratégias que acabam por cercear essa liberdade. Entre essas estratégias, "umas são explícitas, recorrendo ao discurso (nos prefácios, advertências, glosas e notas), e outras implícitas, fazendo do texto uma maquinaria que, necessariamente, deve impor uma justa compreensão" (CHARTIER, 1990, p. 123). Essas considerações fazem pensar que não se pode ler qualquer coisa em um texto. Ainda que não delimitados, há limites para a leitura de um texto.

Foucault (2004) pondera que não se pode dizer qualquer coisa em qualquer época e nem de qualquer lugar. Pode-se, também, pensar que não se lê qualquer coisa, da mesma maneira, em qualquer tempo e lugar. É, portanto, compreensível que se conceba o leitor como componente de determinadas comunidades, desde que elas não sejam entendidas como fechadas, quer seja no tempo ou no espaço, porque um leitor pode partilhar de diversas comunidades e de diferentes práticas, maneiras e gestos de leitura. O tempo e o espaço não são limites para o leitor, mesmo porque o tempo e o espaço são condições que propiciam a construção ininterrupta de possíveis repertórios enunciativos que os leitores podem acessar. Não se pode dizer que o leitor de hoje que lê Platão, Santo Agostinho, Shakespeare ou Hobbes não tenha nada em comum com os leitores das respectivas épocas desses autores – nem se pode dizer que seus textos já não previssem os leitores do futuro. No entanto, não se pode também dizer que leitores de ontem, de hoje e de amanhã os leiam da mesma maneira: mudanças no tempo e no espaço significam mudanças nos objetos suportes dos textos e, consequentemente, nos gestos de leitura. Em épocas e lugares diversos, práticas e maneiras de ler sucessivas e simultâneas, que se excluem e se acrescentam, delineiam, por semelhanças ou diferenças, comunidades intercambiáveis de leitores.

O leitor, contudo, permanece "desconhecido" e o que se passa entre ele e o livro permanece envolvido pelo véu do mistério. Darnton, referindo-se aos estudos que se tem feito sobre o livro, anuncia que

> os historiadores do livro já trouxeram à luz grandes quantidades de informações sobre a história externa da leitura. Tendo-a estudado como um fenômeno social, eles podem responder a muitas perguntas sobre "quem", "o quê", "onde" e "quando", o que pode ser de grande auxílio para tratar as perguntas mais difíceis sobre os "comos" e os "porquês" (DARNTON, 1990, p. 149).

ISBN 978-85-64124-60-8

Os “comos” e os “porquês”, certamente, são tão variáveis quanto os leitores. E se são tão variáveis em um recorte espaço-temporal, que se poderá dizer se considerarmos que a história do leitor se confunde com a história do homem? Manguel (1997), Chartier (1990, 1998, 1999) e Darnton (1990) concordam: as práticas, as maneiras e os gestos do leitor sofrem variações inumeráveis ao longo do tempo, assim como variam as configurações culturais e as mentalidades dos leitores nossos antepassados. Contudo, por mais que variem, de alguma forma se repetem, pois continuam a configurar o ato de ler que é, desde sempre, interpretação.

Todos esses enunciados, abordados em sua *remanência*, na forma de *aditividade* específica a eles e, considerando os fenômenos de sua *recorrência*, têm constituído o leitor – “esse desconhecido”. Foucault considera:

> Dizer que os enunciados são remanentes não é dizer que eles permanecem no campo da memória ou que se pode reencontrar o que queriam dizer, mas sim que se conservam graças a um certo número de suportes e de técnicas materiais (de que o livro não passa, é claro, de um exemplo), segundo certos tipos de instituições (entre muitas outras, a biblioteca) e com certas modalidades estatutárias (que não são as mesmas quando se trata de um texto religioso, de um regulamento de direito ou de uma verdade científica) (FOUCAULT, 2004, p. 140).

Quanto à forma de *aditividade*, ele diz que cada enunciado “tem um modo específico de se compor, de se anular, de se excluir, de se completar, de formar grupos mais ou menos indissociáveis e dotados de propriedades singulares” (FOUCAULT, 2004, p. 140). Sobre os fenômenos de *recorrência*, argumenta que todo “enunciado compreende um campo de elementos antecedentes em relação aos quais se situa, mas que tem o poder de reorganizar e de redistribuir segundo relações novas” (FOUCAULT, 2004, p. 141). Esses aspectos pertinentes ao enunciado, postulados por Foucault (2004), corroboram a compreensão de que o que se tem enunciado sobre o leitor não o desvela, talvez, porque o próprio enunciado, a cada vez que é acessado – em sua *remanência*, *aditividade* e *recorrência* – materialize-se reorganizado, ressignificado pelas novas relações que estabelece.

Figura desconhecida, mas muito explorada, esse leitor. Desconhecida porque sua construção é discursiva, é sócio-histórica, é da ordem do processual, do inacabado, como inacabados somos todos nós. Mais desconhecida ainda, se considerarmos o leitor da tela do computador, cujos gestos de leitura são sensivelmente diferentes dos gestos daquele que lê o livro em seu formato, tradicionalmente, conhecido no ocidente. Por exemplo, o leitor do *Twitter* – um dos sites de relacionamento à disposição na internet – acompanha suas mensagens, lendo a página de baixo para cima, pois é assim que elas se organizam, em sequência cronológica, individualmente ou compondo pequenos textos. Mais recentemente, temos o usuário do Whatsapp que, ao invés de passar as páginas, usa os dedos para rolar a tela. Se às concepções que aqui relacionei, se juntassem todas as outras já pensadas ou possíveis de se pensar, nem assim chegaria à arte final. Essa é uma circunstância que me provoca, se não a acrescentar, fazer ressaltar alguns tons nessa pintura; explorá-la ainda mais nessa tela em que os enunciados se entrelaçam em espectros obscurecidos pelo vazio que a linguagem não consegue preencher.

Movida por esse interesse, me servi do discurso literário configurado em três narrativas curtas, para investigar um pouco mais da constituição do leitor e de suas relações com o livro. As narrativas são: “Qohélet”, de Ronaldo Correia de Brito (2005), “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector (1998), e “Frederico Paciência”, de Mário de Andrade (1997). Em cada uma dessas narrativas, há um envolvimento intenso de personagens com um livro que, para elas,

ISBN 978-85-64124-60-8

acaba por constituir um ritual de passagem. O livro pode, nesses casos, ser comparado a um prisma: ao passar por ele, o leitor se redireciona, se redimensiona. Ao me referir ao envolvimento do leitor com o livro, estou, obviamente, me referindo à leitura. É a leitura que modifica o livro e o leitor. Contudo, se a leitura em geral pode ter esse poder transformador, há livros que, por serem singulares e promoverem mudanças específicas, marcam a história do leitor. Lendo as referidas narrativas, não é difícil lembrar um ou outro livro que tenha tido significado especial e fundamental em nossa vida. Livros que nos perderam ou nos salvaram. Livros que lemos em público e divulgamos ou livros que lemos às escondidas, clandestinamente.

Em "Qohélet", o narrador, em primeira pessoa, conta que aprendeu a ler na Bíblia de um crente. Os dois esperavam o dia da morte em um hospital de tuberculosos: "A leitura do Livro Sagrado me ensinou que o homem pode pensar e, se for mais atrevido, ter desejos" (BRITO, 2005, p. 25). Bibino, o narrador, fora cortador de cana e cobrador de ônibus. Seu professor e companheiro de enfermaria, Issacar, era um evangélico da Assembléia de Deus. Bibino aprende a ler, perde um pulmão, mas o outro lhe garante a capacidade de respirar e ele sai do hospital. O encontro com o Livro Sagrado planta a certeza da dúvida no coração de Bibino. Ele, então, se vê tomado por uma nova vontade de vida e acredita na possibilidade da vida. Issacar, que já não tinha mais pulmões e não podia ficar um instante sequer sem o oxigênio, morre fustigado cruelmente – ou, quem sabe, caridosamente – pela dúvida que Bibino lhe injeta na alma: "– Tudo vai para um só lugar/ Tudo veio do pó/ E tudo volta ao pó" (BRITO, 2005, p. 38).

O encontro com o livro para Bibino é, portanto, o reencontro com a vida que parecia afastar-se-lhe do caminho. A Bíblia como o Livro dos livros, como a ficção primordial – e para além das questões religiosas – desempenha para Bibino, quando em estado de vigília, função semelhante à que desempenha seu sonho, quando dorme, com o Caboclo do Maracatu: se seu sonho lhe garante equilíbrio psíquico, a literatura lhe garante a possibilidade de se reequilibrar socialmente e retomar a vida (CANDIDO, 1995).

Ante a afirmação do pastor moribundo de que "Quem não lê é cego", o ex-cortador de cana se contrapõe: "Sou um cego com dois olhos abertos". É com os dois olhos abertos que ele se entrega ao livro, à leitura e à literatura. A autoridade da Bíblia e do pastor, o aprendizado da leitura, nada disso o constitui como leitor passivo, submisso. A primeira leitura foi de "Jó, o-que-duvidava". Em seguida, a do "Qohélet, o-que-sabe", do livro Eclesiastes. A dúvida e a vontade de saber vão constituí-lo leitor. O antigo cobrador de ônibus se pergunta o que haveria de comum entre ele e o homem culto da Palestina, o Qohélet. Ele não busca resposta. Todavia, quando Bibino abre o Livro Sagrado, a narrativa, num movimento metaliterário e espiralado, expõe a nós, outros leitores, não o texto bíblico, mas a sua própria história (BRITO, 2005, p. 30). É como se os enunciados passados, já acessados por Bibino, se juntassem à história lida, sendo ressignificados, produzindo sentidos novos. É como se ele lesse sua vida escrita naquelas páginas e o encontro com esse livro constituísse o encontro consigo mesmo.

Manguel faz o seguinte relato, a respeito da possibilidade de encontrarmos a nossa autobiografia nos livros que lemos:

> O ensaísta canadense Stan Persk disse-me uma vez que, "para os leitores, deve haver um milhão de autobiografias", pois parece que encontramos, livros após livros, os traços de nossas vidas. "Anotar as impressões que temos de *Hamlet* à medida que o lemos, ano após ano, seria praticamente registrar nossa autobiografia, pois, quanto mais sabemos da vida, mais Shakespeare faz comentários sobre o que sabemos", escreveu Virgínia Woolf. Comigo era um pouco diferente. Se os livros eram autobiografias, eram-no antes do acontecimento, e mais tarde eu reconhecia eventos a partir do que lera antes em H. G. Wells, em *Alice no país das maravilhas,* no lacrimoso *Cuore* de

ISBN 978-85-64124-60-8

> Edmondo De Amicis, nas aventuras de Bomba, o menino da selva (MANGUEL, 1997, p. 23).

Bibino teria, então, provavelmente encontrado no Livro Sagrado a sua autobiografia. Esse encontro abrira para ele novos caminhos de vida. Ao contrário de Issacar, ele não lê o Eclesiastes como um manifesto pessimista, mas como um anúncio de que, com os dois olhos abertos, é possível esperar um futuro melhor: "Está escrito no Eclesiastes: – *Tempo de prantos e tempos de riso/ tempo de ânsia e tempo de dança"* (BRITO, 2005, p. 32).

O sonho com o Guerreiro de Lança, na verdade, reflete a memória que Bibino guarda do seu tempo de infância e miséria, quando o Maracatu passava à porta de sua casa e tudo que ele podia fazer era sonhar em se tornar um cavaleiro como aquele, ricamente enfeitado. Depois das limitações da tuberculose e da aposentadoria por invalidez, o que o impele à vida é o desejo de fundar um maracatu. Na opinião dos companheiros, ele seria o mestre, desenharia e bordaria o estandarte e as golas. Agora, ele era o Qohélet, o que "tem a ciência de fazer" (BRITO, 2005, p. 36). Bibino não depende mais de Issacar para ler e escrever, e a fé de seu professor em Elohim não abala sua crença no Caboclo de Lança. O leitor dessa narrativa pode, então, pensar que o Livro Sagrado e o Maracatu se misturam na tentativa de Bibino de entender o mistério da vida e da morte.

Se, por muito tempo, a Igreja interpretou – em algumas circunstâncias, até hoje, interpreta – o Eclesiastes, para o vulgo, no sentido de que muito estudo apenas traz cansaço e nada mais, de que o conhecimento humano nada acrescenta à vida espiritual do fiel, pois o importante seria viver na contínua experiência e esperança da fé, Bibino realizou a outra possibilidade: leu-o como profunda crítica da condição social humana desigual e injusta. Resgatou de sua memória a figura pujante do Guerreiro de Lança, agarrou-se às ilusões e às promessas de alegria e gozos que este lhe oferecia, costurou à ficção bíblica a ficção pagã e driblou a própria morte. Ele é um sujeito que se constitui leitor determinado pelos saberes que já acumulara e pela vontade de não morrer.

Seu encontro com o livro e com a leitura foi o seu encontro com vida. Poderia, aqui, estender essa análise, acrescentando o encontro com a morte: a morte do outro, do mestre, daquele que, enquanto doa conhecimento, perde a vida; daquele que, ao ensinar a leitura, ao doar o livro, doa a vida. Contudo, seria apenas mais uma confirmação de que os discursos que constituem, nesta narrativa, a relação entre leitor e livro/leitura, configuram-na – e a determinam – como vital, essencial, capaz de promover a vida e a morte.

Assumindo outras significações, o encontro com o livro que acontece em "Frederico Paciência", de Mário de Andrade (1997), também sugere o embate entre a vida e a morte: a vida de uma amizade, de um amor condenado à morte pelo preconceito. A narrativa é de uma beleza profundamente humana. O narrador é Juca, um adolescente que se descobre tomado de uma "amizade pura e impura" por um colega de escola. A sensibilidade e a sinceridade com que ele se reveste para desfiar a história é comovente. É com uma competência inquestionável que esse narrador incomoda a nós, outros leitores, sujeitos atravessados pelos discursos dos bons costumes e da moral considerada cristã. É notável a eficiência com que Juca nos coloca contra a parede, entre a cruz e a caldeirinha, pois, assim como ele, tanto nos encantamos com a pureza do sentimento que o impele para o amigo, quanto nos sentimos aliviados quando a separação entre eles é decidida como inevitável.

Juca se diz de "inteligência incessante mas principalmente difícil". Diz-se, ainda, de coragem fraca e com "tendência altiva para os vícios, preguiça" (ANDRADE, 1997, p. 96). Ele declara que Frederico Paciência foi a sua salvação. E, na contramão do julgamento que faz de si mesmo, é sempre Juca quem toma as iniciativas, quem age deliberadamente e com objetivos a alcançar. Não é, pois, sem um projeto que ele deixa Frederico vê-lo lendo um livro: "História da

ISBN 978-85-64124-60-8

Prostituição na Antiguidade". A leitura transgressora, clandestina na sua mais alta expressão: relações absolutamente condenadas para aquelas condições sociais e históricas, no entanto, desejadas, inevitadas.

É claro que nas condições socio-históricas em que se encontram Juca, Frederico e a escola onde estudam, a leitura do referido livro extrapola aquelas leituras consideradas

> clandestinas porque nada têm de pragmáticas. A escola, prática e aplicada, considera-as indesejadas e bane-as, estabelecendo uma dicotomia intransponível e inconciliável. Se a escola patrocinar leituras que atendam apenas à imaginação e ao gosto, rompe o pacto educacional; se evitá-las, torna-se detestável, sem impedir que as leituras prediletas continuem a proliferar, na clandestinidade ou não (LAJOLO e ZILBERMAN, 1996, p. 231).

Mas é na escola que esse livro proibido irrompe, porque também fora na escola que irrompera o amor proibido entre os dois amigos. Ilegal o amor, ilegal o livro: "Colocada na ilegalidade, resta à leitura aliar-se aos marginais." Em casos como esse, ela pode ser "compensatória, oferecendo aos leitores um universo fantástico que se revela superior ao cotidiano" (LAJOLO e ZILBERMAN, 1996, p. 232).

A "História da Prostituição na Antiguidade" expunha, sem rodeios, aos dois jovens, a condição de marginalidade de sua amizade. Fazia deles, assim como o Eclesiastes fizera de Bibino, leitores da própria história. Suas autobiografias estão iniciadas naquelas páginas: é impossível não ler. Como escapar a esse "universo fantástico que se revela superior ao cotidiano" e que abre possibilidades para o impossível? O fascínio do livro é irresistível: Frederico disfarça, mas não vai embora sem pedir o livro para ler. Juca quer recusar entregá-lo, mas "afinal o que o livro contava era verdade... Se recusasse, Frederico Paciência ia imaginar coisas piores [...] E até que ponto a esperança de Frederico Paciência ter certas revelações... E o livro foi entregue com naturalidade, sem nenhuma hesitação no gesto" (ANDRADE, 1997, p. 100). O livro era o convite que poderia ser aceito ou não.

No dia seguinte, no reencontro dos dois, o livro se interpõe como um sol entre eles, impedindo-os de se verem mutuamente. Era preciso destruir o livro para que pudessem novamente se olhar, e, afinal, Juca já lograra sucesso. Um veneno ficara inoculado no amigo. A partir daí, eles se atraem e se repelem; se entregam às carícias juvenis, assustadas e furtivas, sempre interrompidas. Mas, como não poderia deixar de ser, a destruição partilhada que fizeram do livro, rasgando-o e sujando as ruas com "os destroços irreconstituíveis da 'História da Prostituição na Antiguidade'", era também a destruição da possibilidade de realização do amor entre eles.

Numa parte intitulada "Leituras clandestinas", de *A formação da leitura no Brasil,* Lajolo e Zilberman (1996) discorrem sobre vários autores e personagens/leitores que se aventuram pelas leituras clandestinas, assim consideradas por não serem referendadas pela escola e/ou pela família. Segundo as autoras, não é o pornográfico que predomina na escolha dos estudantes. Os leitores representados pela literatura brasileira, quando exercem sua autonomia, optam, em geral, por obras bem-comportadas. É assim que se constroem vários deles: Sérgio, protagonista narrador de *O Ateneu*, de Raul Pompéia que "elege entre seus melhores amigos aqueles que o guiam aos bons livros" (LAJOLO e ZILBERMAN, 1996, p. 220). Um adolescente embevecido por Júlio Verne, flagrado na Biblioteca Nacional por Olavo Bilac; Brito Broca e Graça Aranha que, apesar de terem a leitura de romances vigiada e controlada, também se perdem pelo mundo fictício de Verne; entre tantos outros aventureiros clandestinos à caça de histórias.

ISBN 978-85-64124-60-8

Os casos de personagens/leitores que se atrevem às leituras eróticas, pornográficas e afins seriam – e parecem mesmo que são – episódicos. O próprio Sérgio, de *O Ateneu*, conforme relatam Lajolo e Zilberman (1996), se vive uma experiência como essa, não é ela que o envolve e não é nela que ele se detém. Interessam-lhe mais as aventuras de Gulliver, as empresas de Munchhausen e o romance entre Paulo e Virgínia. Produz-se então, na literatura brasileira, uma imagem, por assim dizer, sublimada dos leitores e da literatura. Imagem que coloca numa armadilha aqueles que desejam controlar o acesso à literatura. Candido discute essa questão, lembrando Olavo Bilac,

> o poeta que em muitos versos apresentava o sexo sob aspectos bastantes crus, perturbando a paz dos ginasianos, cujos mestres não ousavam todavia proscrevê-los porque se tratava de um escritor de conotações patrióticas acentuadas, – pregador de civismo e do serviço militar, autor de obras didáticas adotadas e cheias de "boa doutrina" (CANDIDO, 1972, p. 806).

A "História da Prostituição na Antiguidade", porém, não contava com nenhum abono. A própria edição, segundo o narrador, era clandestina. Nada disso impediu que Juca o tivesse em mãos, o lesse e, mais, criasse a cena que instigaria o amigo a lê-lo. A relação entre esse leitor e esse livro, ou a leitura dele, se constitui de um tanto de autonomia e um tanto de atrevimento. Ainda que clandestino e marginal – talvez, justamente por isso – esse leitor se configura como aquele que se supera, que rompe com a mesquinhez da condição humana, nem que seja por um instante. A narrativa é engendrada de tal forma que, quanto mais Juca se reprova e se condena por ler o livro proibido, mais ressalta a sua imagem de herói. Nem ele nem Frederico Paciência saem ilesos do encontro com esse livro, pelo contrário, saem iluminados.

Não sei se mais iluminados ou se tanto quanto a protagonista narradora de "Felicidade clandestina", de Clarice Lispector (1998). Interessante como o livro e o leitor se revestem desse caráter de clandestinidade... Será por que, pensando como Certeau (1994, p. 269), os leitores são viajantes, circulando em terras alheias, "nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram, arrebatando os bens do Egito para usufruí-los"? Que definição mais acertada se poderia dar a esses leitores que encontram nos livros significações profundas para a viagem da vida? Se é inegável o caráter autobiográfico que Mário de Andrade confere a Juca – personagem de "Frederico Paciência" e de vários outros contos –, um leitor rebelde que se transforma num escritor de criatividade ímpar e irreverente, é absolutamente evidente que "Felicidade clandestina" é uma narrativa de caráter memorialístico. Uma narrativa que, apesar de ser memória e justamente por ser memória, é ficcionalizada. Na menina narradora (de) Clarice Lispector, apaixonada por livros, encontra-se a futura escritora de virtuosismo incomparável.

O desejo ardente pelo livro, a submissão à tortura imposta pela crueldade da dona do livro, a aceitação de que deveria sofrer para merecê-lo e a esperança renovada, a cada tentativa infrutífera, de que irá consegui-lo conferem a essa leitora infante uma persistência comovente e obstinada. Não é possível para ela pensar em viver sem ter nas mãos esse livro, sem poder tocá-lo, apertá-lo contra o peito e, finalmente, lê-lo. O livro era *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato: "Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses" (LISPECTOR, 1998, p. 10). A menina reinava nesse mundo de sensações desejadas, completamente entregue ao trabalho de conquista do objeto amado. Uma leitora constituída pela paixão, pelo amor, pela necessidade vital de sentir o livro. Primeiro, o toque: "Peguei o livro." Depois, o abraço: "Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito". De posse do livro, era preciso fingir que não o tinha, era preciso criar dificuldades "para aquela coisa clandestina que era a

ISBN 978-85-64124-60-8

felicidade." A felicidade de viver o amor, pois ela "Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante" (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Para Clarice Lispector, constituir(-se) uma leitora em situação de vanguarda, desafiando o universo masculino, não é mais uma utopia: é uma realidade vivenciada a golpes de palavras profundamente entalhadas na própria vida, ou a golpes de vida profundamente entalhada nas palavras. Segundo Nolasco (2001), para abordar o processo de criação escritural de Clarice Lispector,

> é indispensável, desde o início, voltar-se para a figura do autor (escritor) que nele se inscreve/escreve deixando suas "marcas" e construindo-se enquanto tal. Seguir as marcas que vão se inscrevendo pelo tecido escritural é querer, de certa forma, resgatar pela leitura o trabalho operado pelo escritor (Clarice Lispector) e – o que parece fundamental ainda – obter uma *assinatura* possível daquele que ali se erige pela leitura (NOLASCO, 2001, p. 23).

O que viria confirmar que, "em Clarice Lispector, quer seja do mundo da ficção para o mundo da vida real (do escritor), ou deste para o mundo da ficção, o que se dá nesse intervalo entre escritura e vida/vida e escritura é nada mais que uma (des)aprendizagem do autor que se inscreve no tempo da escritura e, ao mesmo tempo, do leitor no tempo da leitura" (NOLASCO, 2001, p. 24). Processo complexo, em que se imbricam, numa desidentificação posicional, escritor-leitor, personagem-leitor e leitor-escritor.

Pelo seu caráter de memória autobiográfica, em "Felicidade clandestina", Clarice Lispector é o escritor-leitor adulto que se escreve e se lê num outro tempo. O processo de criação, nesse caso, conta com o escritor que lê, com o leitor que escreve, mas passa pela personagem, que é o autor que se escreve e se lê. É uma criação de refinada sofisticação, pois, em

> sua atividade de ler, o leitor, não diferente do escritor, percorreria o mesmo caminho, uma vez que lê o que lê, nas circunstâncias que o constituem como sujeito leitor. Em vista disso, constata-se que o texto não teria um sentido preexistente; antes, que se instauraria no tempo da leitura. Ou melhor, o sentido seria a leitura, assim como a escritura (o texto) seria, por conseguinte, a instauração da leitura do autor. Constata-se que ambos, escritor e leitor, buscam caminhos semelhantes: enquanto o primeiro investe-se a si na construção de sua escritura leitura, o segundo também investe-se a si na construção de sua leitura escritura. A diferença é apenas uma questão de ordem (NOLASCO, 2001, p. 47-48).

O fato é que, mais uma vez, o livro engrandece o leitor, ilumina-o e o transporta a um outro plano existencial. Retomo, aqui, a imagem do prisma, do rito de passagem: de menina com seu livro à mulher com seu amante. Reitera-se, assim, a ideia de que a relação entre o leitor e o livro constitui-se de uma poderosa força de transformação humanizadora. Contudo, não se pode deixar de considerar que o livro também se engrandece no encontro com o leitor. Depois de ler as três narrativas aqui contempladas, o leitor, certamente, não sairá imune: terá vontade de (re)ler o *Eclesiastes*, alguma *História da Prostituição na Antiguidade* e *As reinações de Narizinho*.

Essa pequena história do leitor aqui alinhavada apresenta diversos aspectos da complexidade do que é o leitor. O suficiente para justificar a posição em que me coloco, nesta

ISBN 978-85-64124-60-8

investigação: a de não me aventurar a responder quando e como o leitor se forma, mas problematizar os discursos e as práticas em jogo no processo de sua formação. A história do leitor é também a história da leitura. Nessa história, podem-se fazer ressaltar aspectos ora mais atinentes ao leitor ora mais atinentes à leitura. Tracei, até aqui, uma possibilidade de perfil do leitor. Compor a trama em que o leitor atua – a leitura – é assunto instigante para outro texto.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. **Contos novos.** São Paulo: Editora Estadão, 1997.

BAKHTIN, M**. Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra – 4. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRITO, R. C. **O livro dos homens**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **A literatura e a formação do homem.** Ciência e cultura: SBPC – v. 24 – nº 9, p. 804-809, 1972.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CHATIER, R. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

_____. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DARNTON, R. **O beijo de Lamourette**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ECO, U. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FOUCAULT, M**. A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **O que é um autor?** In: O que é um autor? 3. ed. Portugal: Vega, 1992.

FISH, S. **Is there a text in this class?** Cambridge, MA: Harverd University Press, 1995.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. Companhia das Letras: São Paulo, 1987.

ISER, W. O **ato da leitura: uma teoria do efeito estético.** Tradução de Johannes Kretscmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. **A formação da leitura no Brasil.** São Paulo: Ática, 1996.

LISPECTOR, C. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANGUEL, A. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NOLASCO, E. C. **Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001.

RODRIGUES, N. **A mulher sem pecado.** In Teatro completo – V. I: Peças psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

VERISSIMO, L. F. **Banquete com os deuses: cinema, literatura, música e outras artes**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

WITTMANN, R. **Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII?** In CAVALLO, G. e CHARTIER, R. (orgs.) História da leitura no mundo ocidental – v.2. São Paulo: Ática, 1999.

ISBN 978-85-64124-60-8

OFICINA DE POESIA NA ESCOLA

Wellington Augusto da SILVA (UFRRJ)
E-mail: silva.wa@gmail.com
Danisa Matias de Oliveira e SILVA (UFF)
E-mail: danisa.osc@gmail.com

Ao partirmos de dois princípios básicos, a saber, a escola pública como espaço privilegiado de acesso aos bens culturais e o da necessidade estrutural de ampliar, em profundidade crítica, o acesso em particular da literatura, apresentamos nessa comunicação um projeto de oficinas de leitura e escrita com o gênero poema, desenvolvido durante o ano de 2017, no Colégio Técnico da UFRRJ. Questionando o primado exclusivo da historiografia literária e análises estruturalistas ou biográficas, como basilares tradicionais da aula de literatura, assumimos uma concepção dialética de literatura e de cultura, para fundamentar os encontros com as participantes. Assim procedendo, apresentaremos alguns experimentos textuais das participantes, baseados em exercícios de estilo, de maneira a exemplificar a forma pela qual as oficinas se orientaram como espaços tanto para a reflexão sobre a linguagem poética como para a sua experimentação prática. Inserida nos eixos propostos pelo simpósio, *o ensino da literatura no Ensino Médio e a sua disciplinarização; a leitura de poesia na sala de aula*, a proposta de comunicação ainda esboçará alguns elementos específicos do ensino de literatura na educação básica, técnica e tecnológica, articuladas à discussão da humanização e da formação do leitor literário.

***PALAVRAS-CHAVE**: FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO; LEITURA LITERÁRIA; OFICINAS LITERÁRIAS.*

I

Do ponto de vista da escola básica, a publicação das Orientações Curriculares Nacionais, em 2006, é um marco importante a ser considerado, a partir do qual se avoluma o já intenso debate sobre o tema "ensino de literatura". Neste pouco mais de uma década, a intensidade das discussões na área de Letras gerou estudos que se debruçam sobre a questão. Ainda que tenha sido "Literatura em perigo", de Todorov, publicado no Brasil em 2009, um dos responsáveis por reacender esse debate, a reflexão sobre o papel do texto literário no contexto escolar já é tema histórico de importantes livros de pensadores nacionais, como Antonio Candido, Marisa Lajolo, Regina Zilberman Ezequiel T. da Silva há pelo menos desde a década de 1970.

Algo próprio da relação "literatura e ensino" parece nutrir o caráter aberto destas discussões, com a multiplicidade de enfoques e referenciais que são características de ambos os termos relacionados. Se é verdade que há ainda um campo vasto a ser explorado por professores e pesquisadores do tema, é correto inclusive que alguns pressupostos são consensuais, a partir dos quais se buscam alternativas para o ensino de literatura de nível básico.

Para caracterizar sinteticamente os pressupostos que fundamentam a crítica ao ensino tradicional de literatura, acreditamos que as palavras de Rezende (2013) e as de Cosson (2007), cumprem muito bem este papel. Combinadas as duas visões, temos, de um lado, o domínio da história literária, centrado no cânone português e brasileiro, cujo bastião da atividade docente é o livro didático (REZENDE, p. 101-102). De outro,

ISBN 978-85-64124-60-8

> os textos literários (...) são fragmentos e servem prioritariamente para comprovar as características dos períodos literários" e as aulas "essencialmente informativas nas quais abundam dados sobre autores, características de escolas e obras (...). Raras são as oportunidades de leitura de um texto integral (...). (COSSON, 2007, p.21-23)

Aqui também se expressa a bastante sabida e tensa relação docente com o livro didático, em particular de língua e literatura. São inúmeros os fatores que levam o docente da escola brasileira a compreender aquele instrumento como central em sua prática assim como assumir a função de perpetuar a transmissão de informações, seja sobre movimentos ou estilos de época, seja organizando uma linha do tempo, sempre entremeando dados contextuais.

Sendo esse o quadro crítico do ensino tradicional, desenhado pelos elementos acima, constata Ivanda Martins a "necessidade evidente de reavaliação das metodologias direcionadas ao ensino de literatura, visando à busca de alternativas didáticas de ensino-aprendizagem capazes de motivar os alunos à leitura por prazer." (2006, p. 91).

No sentido de apontar caminhos para esses apelos à superação do modelo tradicional, as Orientações Curriculares Nacionais apresentam como contribuição a perspectiva do letramento literário. "faz-se necessário e urgente o letramento literário: empreender esforços no sentido de dotar o educando da capacidade de se apropriar da literatura, tendo dela a experiência literária." (BRASIL, p.56). Focalizando o nível médio, o documento encara a literatura na escola por esta abordagem, o que significa abarcar tanto a dimensão de fruição desta linguagem como a de que ela é capaz de proporcionar a descoberta de si próprio, por parte do leitor, bem como a tomada de consciência da alteridade. Uma das razões atribuídas à falência do tradicional ensino de literatura é a supressão do cenário educacional da humanização. É essa a caracterização dada por Rildo Cosson: "a literatura ensinada não garante a função essencial de construir a palavra que humaniza." (2007, p.23).

Tendo em vista o que foi apontado acima, no sentido de aliar reflexão e prática docente, a preocupação central que nos motivou, do ponto de vista mais geral, é: como pode ser uma aula de literatura, no nível médio da educação básica? Recusando as tradicionais cristalizações da mera transmissão passiva de conteúdos, ao mesmo tempo buscando agregar a dimensão ativa na tarefa geral de formar leitor de literatura (entendido como elaborador de hipóteses de leitura e sensível ao jogo formal do texto lido).

Assumidas essas premissas, é necessário considerar o espaço existente para a literatura no âmbito escolar. Trazendo-o mais uma vez para nosso diálogo, Rildo Cosson comenta o diminuto lugar ocupado pela literatura, seu desprestigio e desconfiança; suas relações com a escola e as resistências nela existentes. Sintetiza assim as dificuldades pelas quais passam os professores de literatura da educação básica no quadro atual:

> O resultado de tudo isso é o estreitamento do espaço da literatura na escola e, consequentemente, nas práticas leitoras das crianças e dos jovens. [...] Se a presença da literatura é apagada da escola, se o texto literário não tem mais lugar na sala de aula, desaparecerá também o espaço da literatura como lócus de conhecimento. (COSSON, 2007, p. 15)

Como redimensionar o espaço para a experiência literária na escola, enfatizar a dimensão ativa e produtiva dos leitores, num quadro histórico como esse? Como reposicionar o texto literário num ambiente em que, na prática, lhe é hostil e tido como frivolidade – ainda mais se tratando de um nível de escolarização cujas preocupações com mercado de trabalho,

ISBN 978-85-64124-60-8

com o utilitarismo e com o pragmatismo cotidiano são dominantes? Ao compreendermos o trabalho com o texto literário como uma das formas de humanização, cuja presença na escola pública é justificada por ser parte de um conjunto de direitos, assumimos a contradição própria do terreno escolar e levantamos a hipótese de que a leitura e a produção do gênero poema numa escola técnica seria uma das formas de abrir aquele espaço comentado pelo professor.

Além disso, assumimos, desde o início, alguns compromissos centrais: cabe ao professor e à escola a responsabilidade com o conhecimento, sua sistematização bem como com o acesso aos bens culturais. Em nosso contexto específico, isto se acentua, pois, acompanhando as palavras de Alexandre Pilati:

> A especificidade da literatura está na vivência de experiências humanas através da mediação de uma forma estética particular. E essas vivências são fundamentais não apenas para a formação escolar ou acadêmica do aluno, mas também para o incremento da sua percepção de si mesmo e do mundo, sendo ademais, um sempiterno estimula à intervenção na realidade injusta, que, quase todos concordamos precisa ser transformada e humanizada. (PILATI 2017, p. 12)

Portanto, nosso projeto foi pensado para garantir mais um espaço, ainda que escolar porque é lá onde ele ocorre, mas não escolarizado/didatizado para a leitura e produção de poemas. Buscamos, inclusive, escapar das amarras canônicas, grades curriculares, avaliações formais e pragmáticas. O objetivo, contudo, não é de um hedonismo estético ou um "vale tudo" de expressão subjetiva. Pelo contrário, pautamo-nos no trabalho com a experiência concreta com o texto literário, operando com uma concepção dialética para ele. Isto é, nossas atividades tentam apontar, para as participantes, como o poema, sendo um produto de intensa elaboração da linguagem verbal, é, por isso, autônomo. Contudo, capaz de elaborar dados do mundo que lhe é exterior. Aprendemos com Georg Lukács que a autonomia da arte deve ser entendida como: "um momento da vida, que é exaltação de sua riqueza e da sua unidade contraditória" e não como "de um enrijecimento, de um estéril fechamento em si mesma, de um alheamento em face da totalidade dinâmica." (2010, p. 127).

No mesmo caminho, foi-nos importante a compreensão que Bakhtin possui das relações entre literatura e cultura, para situar a primeira no mundo geral da segunda:

> A literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época. Não se pode separar a literatura do resto da cultura e, passando por cima da cultura, relacioná-la diretamente com os fatores socioeconômicos, como é prática corrente. Esses fatores influenciam a cultura e somente através desta, e junto com ela, influenciam a literatura. (BAKHTIN, 1997, p.362)

II

A alteração fundamental parece-nos ser a de enfatizar o caráter de construção dos conhecimentos dos estudantes, de modo que descoberta, experimentação e prática sejam a tônica dos encontros com a linguagem literária. Em certa medida, estamos num terreno semelhante ao que Annie Rouxel indica sobre os saberes úteis referentes à leitura literária "na tensão entre texto e leitor que caracteriza a leitura literária em classe, os saberes úteis são de

ISBN 978-85-64124-60-8

três ordens: saberes sobre os textos, saberes sobre si e saberes sobre a própria atividade lexical." (ROUXEL, 2013, p. 21)

Ao apresentar os saberes sobre o texto, Rouxel nos dá pistas sobre como articulá-los à ao trabalho em sala de aula: "esses saberes podem ainda ser verificados em atividades de escrita literária em que o aluno se situa na posição de autor animado por uma intenção artística." (idem). Nossa proposta de trabalho se pautou livremente nesta criação de um espaço-tempo, dentro da escola, cujo ponto de partida (a leitura) e chegada (a produção) fosse o poema.

A escolha por trabalhar com este gênero específico se deve também a uma sugestão retirada das OCN. O documento, ao comentar a dificuldade de leitura e circulação do poema no contexto escolar, afirma:

> Parece que, infelizmente, a leitura de poemas fora da vida escolar é coisa para poucos. Onde estaria, então, o erro na formação escolar dos leitores para a poesia? Pensamos que a não exploração das potencialidades da linguagem poética, que fazem do leitor um co-autor no desvendamento dos sentidos, presentes no equilíbrio entre ideias, imagens e musicalidade, é que impede a percepção da experiência poética na leitura produtiva. (BRASIL, 2006, p. 74)

Tomamos como referência para nosso espaço, a compreensão de que ele deveria ser determinado por um caráter radical de experimentação e nos pareceu, neste momento inicial de trabalho, que este caráter se adequava bem ao gênero poético. Isto é, motivadas apenas e tão somente para o despertar e o estimular de potencialidades criativas, as participantes encontrariam na oficina um espaço-tempo estético com o texto literário, cujo objetivo fosse fundamentalmente o desenvolvimento das capacidades de leitura, aprimoramento da sensibilidade humana. Ou seja, pareceu-nos concretizar o que também as OCN indicam ser:

> importante, para isso, ampliar na escola o circuito de poemas e poetas, quem sabe buscando novas formas de circulação social de poemas, como jornais, revistas (impressos e digitais), e mesmo em outros meios audiovisuais, que, em dobradinha com livros de poemas, permitiriam ver e entender a poesia como uma prática social integrada à vida cotidiana. (BRASIL, 2006, p. 75)

Estamos, portanto, operando em uma perspectiva mais geral em que as relações estabelecidas devem se pautar não pelo caráter utilitário escolar, mas sim por expandir a necessidade criativa e expressiva de que todos os seres humanos são portadores. Desejamos, enfim, que os encontros pudessem "exercitar as capacidades expressivas de que todos somos portadores, [o que] supõe experiências criativas individuais e coletivas manifestações da imaginação e da emoção." (SUBTIL, 2016, p. 216).

Esbarrando nas limitações concretas da estrutura escolar tradicional, foi necessário imprimir um caráter diverso a esses encontros, que denominamos "oficinas de poesia". As etapas dos encontros, pressupostas às atividades, concretizariam uma função primordial de experimentar a leitura estética "baseada no tripé: sentir-pensar-agir, com objetivos pedagógicos. Nesse sentido, a metodologia da oficina muda o foco tradicional da aprendizagem (cognição), passando a incorporar a ação e a reflexão." (PAVANI e FONTANA, 2009, p. 78).

Em essência, a linha de reformulação do ensino de literatura, esboçada em nosso projeto de oficinas, é uma concepção ativa de sala de aula e de estratégias docentes. Assim, a criatividade e a descoberta são molas propulsoras para esse tipo escola, como espaço para

ISBN 978-85-64124-60-8

humanização dos indivíduos bem como de democratização dos bens culturais. Embutida aí está a inspiração de a escola proporcionar o aprendizado ativo e conjunto "entre gerações, através do diálogo e da partilha de conhecimentos e de interrogações" (PILATI, 2017, p. 59).

Concordando ainda com o autor, em sua afirmativa acerca do trabalho com poesia, na sala de aula da escola pública, este deve estimulá-los como leitores e produtores autônomos, capazes de experimentar esteticamente a literatura. Por esse ângulo descrito, vemos coerência ao reivindicar a boa lição de Antonio Candido, com a qual orientamos nosso espaço de oficinas de poesia:

> [...] a literatura, como a vida, *ensina* na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, enfrentando ainda assim os mais curiosos paradoxos – pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem frequentemente aquilo que as convenções desejariam banir. Aliás, essa espécie de inevitável contrabando é um dos meios por que o jovem entra em contato com realidades que se tenciona escamotear-lhe. (CANDIDO, 2002, p.83-84)

De modo mais direto, o intento foi o de que as oficinas pudessem ser momentos de quebra da rotina escolar tradicional, estruturados por atividades eminentemente ativas para as participantes. O local do encontro com os "contrabandos", mencionados por Candido, no sentido de fazer as jovens leitoras olharem suas próprias realidades de modo diferente, experimentando mundos feitos de linguagem alternativos. O esforço contínuo foi o de não confundir este caráter prático, de construção de sentidos para os poemas, com ausência de reflexão sobre seus recursos formais ou desatenção às mediações que configuram a forma artística dos textos.

III

O lócus desse experimento é o Colégio Técnico da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (CTUR), localizado na Baixada Fluminense do RJ. Como seu próprio nome afirma, trata-se de uma escola pública com foco na formação técnica de nível médio, cujo centro de seus objetivos pedagógicos adiciona um grau na reflexão sobre o lugar da poesia, na escola e na sociedade. Insistimos na proposta dessas oficinas no CTUR para verificar as possibilidades de se travar um tipo de luta ideológica no terreno cotidiano, por insistimos em não dissociar a formação humanista da formação técnica. Novamente concordamos com Pilati, quando ele deslinda:

> Essa latência transformadora [no trabalho com a poesia em sala de aula] (...) ganha energia com as possibilidades de alcance contra hegemônico que se vislumbram quando se pensa no ensino das disciplinas "desinteressadas", ou quando se dá o devido valor, no contexto escolar, à "urgência das coisas não imediatas" (PILATI, 2017, p.47)

ISBN 978-85-64124-60-8

Acreditamos também que a prática das oficinas de leitura e escrita de poesia pode se constituir como uma etapa significativa no processo de humanização dos indivíduos inseridos no contexto da educação técnica, isto por estimular a capacidade de reflexão e produção sobre um dado objeto (no caso particular, o estético). Desta maneira, ainda que modesta, nossa intenção por práticas alternativas no ensino de literatura no nível médio técnico é a de contribuir com a superação, por dentro do contexto escolar, de um traço da alienação geral que se expressa na ênfase de determinadas disciplinas em detrimento de outras; de avaliações em detrimento de fruição e formação humanística. Todas elas, em certa medida, derivadas da divisão social do trabalho que condiciona, aos filhos da classe trabalhadora, a superespecialização das atividades manuais em oposição às atividades intelectuais. O rompimento possível desses determinantes sociais, no contexto escolar, poderia se dar na formação omnilateral, pois ela preconiza o desenvolvimento pleno das potencialidades humanas (SAVIANI, 2003 p. 148).

Aqui, ressaltamos a importância de refletir sobre as possibilidades de concretizar a formação cultural no contexto que nos cabe descrever e atuar, desvelando o seu presente de profunda crise. Algumas das questões trazidas por Roberta Lobo (2017), embora com outras determinantes – o nível de ensino, seus objetivos e sujeitos envolvidos – nos são muito importantes, tendo em vista o seu caráter de formulação geral. Se é verdade que a "irracionalidade da vida social reforça o desencantamento do mundo, da escola, da atividade livre humana e da vida comum", como seguir adiante, face à perversa colonização estética dos sentidos? (LOBO, 2017, p. 160).

A autora responde ao questionamento com a seguinte hipótese: "Apostar no poder educativo da estética e da experiência social de criação e expressão da sensibilidade, contra a expropriação dos sentidos" (LOBO, 2017, p. 160). Para tanto, é preciso registrar que a relação das obras de arte com os alunos, imprimindo-lhes caráter ativo de experimentação e criação de seus roteiros formativos, parece ser a chave capaz de "repensar os conteúdos formais do ensino e a imaginação criadora discente" (LOBO, 2017, p. 161-162).

A fim de construir os pontos de apoio para as atividades práticas que conduziram os encontros da oficina, inspiramo-nos, ainda que livremente, na experiência francesa da Oulipo. Em artigo de Alencar e Moraes (2005), as autoras afirmam: "o objetivo do grupo era o de inventar (ou reinventar) regras de tipo formal que pudessem ser propostas a amadores desejosos de produzir textos" (Alencar; Moraes, 2005, p.11). Esta experiência de escrita ficou conhecida por exercícios de estilo com a matéria verbal, em vários momentos agregado-os ao plano do humor. Foi bastante importante recorrer às duas tendências principais das pesquisas oulipianas para formularmos alguns de nossos encontros. Sobre a tendência da análise e da síntese, Alencar e Moraes nos dizem:

> A primeira refere-se aos trabalhos sobre as obras do passado para procurar nelas possibilidades que ultrapassam com frequência o que seus autores haviam suspeitado. [...] A tendência sintética pretende abrir caminhos desconhecidos por nossos predecessores (...) e no cerne dessa proposta encontram-se, além da exploração da combinatória, as restrições. (ALENCAR; MORAES, 2005, p.13 - p.14)

ISBN 978-85-64124-60-8

IV

Feitas essas considerações apresentemos, pois, algumas experiências textuais, a partir de temas caros aos alunos do Colégio: *lugar* e *viagem*. Pela proximidade dos municípios, sugerimos, para tanto, a leitura de "Nova Iguaçu", de Oswald de Andrade. A significância do assunto para as jovens leitoras nos parece advir de um dado da realidade cotidiana: a distância entre o município em que se localiza a escola, e suas residências, que, não raro chega a 30 km diários, a costumeira precariedade do transporte público no Rio de Janeiro bem como as paisagens vistas pelas janelas dos ônibus.

Um dos objetivos na utilização do poeta modernista era, de certo modo, apresentar aspectos diferentes, que, por vezes, são apagados das tradicionais aulas de literatura, em nível médio. A nosso ver, parece ter se cristalizado uma interpretação parcial da obra do poeta, a partir dos livros didáticos. Dois exemplos apenas de didatização da poesia do autor:

> Em seus poemas, Oswald de Andrade afirma uma imagem de Brasil marcada pelo humor, pela ironia e também por uma crítica profunda e um imenso amor ao país, como atesta o lirismo de muitos de seus versos.
> Uma visão crítica da história do Brasil se manifesta na releitura de textos e eventos do período colonial do Brasil (ABAURRE, 2005. p.520)

Esta apresentação da poesia de Oswald é seguida dos poemas "Brasil", "são josé del rei" e "amor" – este último como sendo emblemático do gênero poema-piada. É possível ler no trecho acima a cristalização de uma imagem para Oswald: nacionalista apaixonado, bem-humorado, irônico e crítico profundo. Todas essas denominações tidas por um ângulo genérico da nação, caro aos modernistas de 1922 que, se descontextualizadas, não adquirem muito sentido para o jovem leitor do século XXI. Precisamente estes, para os quais a referência à nação brasileira se esfumaçou devido à ascensão da globalização e às sucessivas décadas de neoliberalismo em nosso país.

A essa primeira caracterização do escritor, que tende a enfatizar os conteúdos temáticos ou figuras/recursos de linguagem empregados por ele, soma-se uma segunda, que transforma Oswald em um combinador de fórmulas europeias e conteúdos nacionais. Em parte, é verdadeira a análise, mas também insuficiente, do ponto de vista da explicação didática, feita em outro livro de autor bastante conhecido do segmento, cujo verbete Poesia vem assim acompanhado:

> A poesia de Oswald de Andrade combina elementos das Vanguardas Europeias, particularmente a síntese do Cubismo e o primitivismo do Dadaísmo, com a exploração crítica, bem-humorada e coloquial da História, da cultura e da realidade brasileiras. Essa combinação está na base da chamada "Poesia Pau-Brasil", uma poesia de "exportação", capaz de explicitar as marcas de nossa brasilidade (...) (INFANTE, 2005, p.525)

Esta referência às vanguardas europeias, citada acima, é feita em capítulo bastante anterior, no livro mencionado, talvez quebrando a continuidade necessária para estabelecer conexões entre a poesia modernista e a proposta vanguardista. Construída desta maneira, a explicação parece abstratamente enciclopédica acerca da influência europeia na poesia do autor nacional.

ISBN 978-85-64124-60-8

Com vistas à demonstração dos procedimentos de vanguarda para a criação dos textos em oficina, tentamos apresentar, sob a ótica da produção textual, a chave da ironia costumeira de Oswald de Andrade. Ela se somou à irreverência popular do bairro de Santa Cruz, na zona oeste carioca, próximo à residência de uma das participantes da oficina. Com o poeta modernista, vê-se uma praça pública concentrando vários estabelecimentos comerciais, intitulados de modo mais ou menos inusitado, cuja enunciação chega ao leitor por sua típica objetividade cortante. Diz o poema:

Nova Iguaçu
Confeitaria Três Nações
Importação e Exportação
Açougue Ideal
Leiteria Moderna
Café do Papagaio
Armarinho União
No país sem pecados

Apresentemos três experimentos textuais a partir da percepção formal daqueles procedimentos.

Praça do Rodo
Tem Mercado do Porquinho
Lotérica lotada
Drogaria diferente
Papelaria Piedade
Açaí central
Pizza da esquina
Na praça molhada
(Vitória Castro)

No texto acima, intitulado com o nome popular da principal praça pública do bairro de Guaratiba, na zona oeste carioca, o leitor experimentado pode notar a recorrência da estrutura formal do poema de Oswald. “Praça do Rodo” é resultado de um procedimento básico do projeto por nós desenvolvido: analisa-se formalmente o poema-base e, depreendido o seu mecanismo de funcionamento, alia-se aos conteúdos com os quais as jovens leitoras desejam trabalhar.

A análise formal de “Nova Iguaçu” indicou à participante quais seriam as peças para a composição dos versos sintéticos, os recursos sonoros como aliterações e assonâncias espalhadas ao longo de “Praça do Rodo” e o desfecho irônico assumido em seu texto autoral. A alegoria nacional proposta por Oswald em seu poema transformou-se no experimento da jovem leitora em ironia quanto à situação precária de saneamento básico, infelizmente típica das áreas menos nobres do Rio de Janeiro.

Em seguida, apresentemos mais um resultado de nossos encontros. Em “Drogaria Diferente”, ao invés da visão totalizante da praça pública, temos a concentração no único estabelecimento e o desdobramento que esse espaço tem para o eu lírico criado. Esta voz poética, por sua vez, bastante presente na enunciação, ao contrário do poema do modernista. A indicação para a produção nesse encontro era, a partir da escolha de um estabelecimento, refletir sobre o sintagma, a fim de criar uma situação explicativa de seu nome. O poema se mostra como uma ciranda polifônica, tal qual uma reclamação ao telefone devido à entrega de

ISBN 978-85-64124-60-8

um medicamento equivocado. Através dela, percebe-se o estabelecimento personificado, um monólogo de interlocutor indefinido, assim com uma preocupação lírica com os efeitos maléficos da doença:

Drogaria diferente,
Deixe-me dormir em paz
Disquei para pedir sossego
E recebi dor de cabeça
Tem algo de errado com a bula
Dizendo que eu vou morrer
Você fez a entrega errada
A anestesia faz meu peito arder
Está na hora das pílulas envenenadas
Seu beijo cheira a ácido sulfúrico
Essa paixão tem cheiro tóxico
Farei a última última encomenda
Os médicos não sabem explicar
Mas eu sei que remédio tomar
Forneça-me mais uma dose cavalar
Para que esse vício possa acabar
Eles proíbem cigarros
Com tanto amor fatal
Minha heroína, eu não passo
De mais um efeito colateral
(Maria Eduarda Venâncio)

Por fim, “Travessa do Amor”. O trabalho intertextual que motivou este encontro aparece mais claramente. No poema, há ênfase nos recursos sonoros, semelhantes ao andamento das quadras populares, mas não característicos da poética do autor modernista. Entretanto, a motivação era trabalhar com as figuras recorrentes da poética oswaldiana: sua forma sintética aliada à mordaz ironia, não mais abstrata como nas indicações dos livros didáticos. Aqui, o leitor pode observá-la, por meio do nome real da localidade, a revelar a condição oprimida das mulheres face à violência urbana:

A Travessa do amor
de amor não tem nada
Pois, me sinto insegura
Quando atravesso de madrugada.
(Jéssica Ramiris)

V

Já foi muitas vezes afirmado que o centro de gravidade da aula de literatura tem de ser o texto literário e não as meta-informações: traços definidores dos estilos de época, aspectos biográficos ou a nomenclatura técnica. Embora todos eles sejam partícipes da interpretação textual, é o texto em tela que estabelecerá a sua exigência no processo mediado pelo professor, na busca pela vivência de experiência estética do leitor.

ISBN 978-85-64124-60-8

A partir do relato de nossa experiência, este deslocamento proporcionou um ensaio de atividades de produção textual que podem fundamentar uma futura organização curricular da disciplina. Nosso objetivo ao relatar a experiência foi de contribuir com alternativas para o modo de relacionamento, de caráter essencialmente (cri)ativo para o jovem leitor, embasando-nos numa concepção de que a vivência estética deve ser um direito, a que todos devem ter acesso. Intentamos uma aprendizagem sobre a literatura em que o docente não

> entrega leituras; [mas que a ele] cabe estimular a inquietação, a curiosidade, a formulação de interrogações, convidando os alunos a partilharem de uma imersão em um jogo que é o texto literário. (PILATI, 2017, p. 59)

Assim, esperamos ter demonstrado, no processo de construção didática e nos produtos textuais apresentados, uma ressignificação da poesia para as jovens leitoras participantes das oficinas. Algo próximo ao que Labanca (2017) sugere ao propor “ocupar a literatura”.

> Ocupar a literatura, como se ocuparam as escolas, no sentido de se apropriar dela, dessacralizando-a e reinvestindo-a daquilo que o ensino sequestrou: um fazer. Ocupar a palavra, habitá-la e, ao mesmo tempo, desocupa-la daquilo que a esteriliza. (LABANCA, 2017, p.178)

Por meio da leitura formal da obra modernista, pudemos extrair, não apenas das informações cristalizadas, mas, a partir do próprio poema, o que Oswald nos parece ter de muito significativo: a verve crítica e desalienante do cotidiano. Por meio dela, orientamos atividades que pudessem chamar atenção ao olhar das oficineiras para essa desautomatização do seu próprio cotidiano, levando a cabo, desta maneira, uma das lições bem conhecidas da vanguarda europeia do século XX – traduzida também antropofagicamente pelo poeta escolhido. Se bem-sucedida a experimentação que fizemos, conseguimos apresentar um Oswald de Andrade um tanto diferente da interpretação congelada e canônica de poeta piadista e galhofeiro da história nacional. A intenção do relato acima foi demonstrar um exercício estilístico, um tipo de contrainte oulipina, apresentando o texto das leitoras, o que lhes levou a construir certa intimidade com a obra literária canônica.

Do ponto estritamente pedagógico, as oficinas se apresentam como instrumentos para uma reformulação da prática docente, na medida em que reposicionam, no centro do processo de ensino-aprendizagem, estudantes e texto escrito. Dito isso, ao construir atividades capazes de colocar em interação significativa estudante e texto, acreditamos articular leitura-reflexão-produção.

Embora em estágio embrionário, as oficinas instauram um tempo alternativo àquele tradicional da estrutura curricular. Contudo, desta dinâmica escolar decorre uma das dificuldades, de ordem prática, contra a qual nos debatemos. É válida também para nós a conclusão de que as mudanças não se operam apenas no plano individual dos docentes, mas está circunscrita a toda instituição escolar. Conforme afirmam Pavani e Fontana, é “preciso que a escola se empenhe nesse processo, apoiando, dando condições de tempo e de espaço para que as questões de ensino se desenvolvam com eficácia.” (2009, p. 85).

O trabalho com o poema, nos interstícios da grade escolar, de certa maneira, mimetiza o espaço que a sociedade destina à arte: marginal, diletante, tida como sem importância. A partir de nossa experiência, esse discurso encontra raízes práticas também no âmbito do colégio

ISBN 978-85-64124-60-8

que promove a educação técnica, já que ainda estamos muito distantes de tratar consensualmente a formação omnilateral do ser humano.

Mesmo que modestamente, imprimimos, desde a disposição espacial dos corpos, um ambiente que simbolizasse o traço solidário da leitura e da construção dos sentidos para o mundo feito de linguagem, que é o poema. Durante as atividades de produção, o compartilhar dos efeitos produzidos pela forma artística nos pareceu ser um pouco do que aprendemos com Cosson quando afirma ser o texto literário o encontro do "senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos" (COSSON, 2007, p. 17). Na formulação de Antonio Candido acerca da humanização, cremos ter esboçado lampejos desse traço indelével da formação de um leitor emancipado:

> Processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2011, p. 175)

Acreditamos trazer para a experiência de produção de texto um plano ativo de leitura para escrita. A análise da construção formal do poema não imobiliza nem mistifica o texto artístico, porque se tratou, nas oficinas, a todo instante de verificar os modos de construção do poema com a finalidade de as jovens leitoras organizarem uma compreensão da linguagem.

> Reduzir a distância entre a literatura e os alunos é permitir que eles tomem a palavra para si, é permitir que eles encontrem (...) uma maneira singular de participar do mundo, experimentando-a, a literatura, menos como um sistema já dado de textos canônicos, mas como sujeitos escritores e leitores, podendo, assim, atuar de fato na linguagem; agir e "ser agido" por ela." (LABANCA, 2017, p.176-177)

Por meio dos textos produzidos, pensamos ter sido possível vislumbrar momentos de um encontro profícuo e produtivo com o texto literário, ao propor um trabalho que, por um lado, desvendou, conscientemente, os procedimentos construtivos dos poemas através da leitura e, por outro, levou as oficineiras a manipularem concretamente esses procedimentos, com vistas à incorporação de e ao confronto com a experiência estética, plasmada no poema. Essa forma de conhecer um mundo que é, simultaneamente, individual e coletiva, nos pareceu ser uma boa forma de garantir aquela experiência que permite "saber da vida por meio da experiência do outro, como também vivenciar essa experiência." (COSSON, 2007, p. 17).

REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Luiza. **Literatura brasileira: tempos, leitores e leituras**. São Paulo: Editora Moderna, 2005;

ISBN 978-85-64124-60-8

ALENCAR, Ana Maria; MORAES, Ana Lúcia. **O OULIPO e as oficinas de escrita.** In: TERCEIRA MARGEM: Revista do programa de pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, ano IX, nº13, p. 9-29, jul/dez 2005;

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Orientações Curriculares para o Ensino Médio.** Brasília: 2006. Também disponível em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_01_internet.pdf;

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997;

CANDIDO, Antonio. **"A Literatura e a formação do homem".** In: Textos de Intervenção. São Paulo: Duas Cidades Ed.34, 2002;

_____. **O direito à literatura**. In: ___. Vários Escritos. 5 ed. Rio de. Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2011;

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática.** São Paulo: Contexto, 2007;

LABANCA, Maraíza. **Ocupar a palavra: ensino e pesquisa de literatura no Brasil**. Revista Em Tese, Belo Horizonte, v23, nº 1, p. 173-183;

LOBO, Roberta, **"Docência e estética: armas contra o habitual".** In: ALBUQUERQUE, Gregório Galvão de (Org.) Cultura, politecnia e imagem - Rio de Janeiro: EPSJV, 2017;

LUKÁCS, Georg. **"Tribuno do povo ou burocrata?".** In: Marxismo e teoria da literatura. São Paulo: Expressão Popular, 2010;

MARTINS, Ivanda. **"A literatura no ensino médio: quais os desafios para o professor?"** In: BUZEN, Clécio; MENDONÇA, Claudia. Português no Ensino Médio e a formação do professor. São Paulo: Parábola Editorial, 2006;

INFANTE, Ulisses. **Textos: leituras e escritas.** São Paulo: Editora Scipione, 2005;

PILATI, Alexandre. **Poesia na sala de aula: subsídios para pensar o lugar e a função da literatura em ambientes de ensino**. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2017;

REZENDE, Neide Luzia. "**O ensino de literatura e a leitura literária".** In: DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia; JOVER-FALEIROS, Rita (org.). Leitura de literatura na escola. São Paulo: Parabola Editorial, 2013;

SAVIANI, Dermeval. **O choque teórico da politecnia**. Trabalho, Educação e Saúde, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 131-152, 2002;

SUBTIL, Maria José Dozza. **Marxismo, arte e educação: as potencialidades de humanização pela educação artística.** In: SCHLESENER, A.H., MASSON, G., SUBTIL, MJD, (org). Marxismo(s) & educação [online]. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2016, pp. 207-225. ISBN 978-85-7798-211-0.

ISBN 978-85-64124-60-8

FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO NA EDUCAÇÃO INFANTIL: O CASO DA POESIA

Sandra Regina da SILVA (CEPAE/UFG)
E-mail: anauana@hotmail.com
Célia Sebastiana SILVA (CEPAE/UFG)
E-mail: celia.ufg@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho refere-se à dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Básica do CEPAE/UFG. Insere-se à linha de pesquisa: "Concepções teórico-metodológicas e práticas docentes" Foi realizada em um dos Centros Municipais de Educação Infantil (CMEI) de Goiânia em 2015, com o objetivo de investigar as práticas de leitura literária com crianças de três anos e compreender a contribuição da poesia para a formação inicial da criança como leitora e ainda, o desenvolvimento afetivo das mesmas; conhecer as concepções de literatura e leitura de poesia, assim como o trabalho com este gênero literário proposto pelos profissionais. Foi feita uma pesquisa qualitativa do tipo participante, a partir de uma proposta de intervenção com leitura de poesia com as crianças, orientada pela professora pesquisadora. Outro recurso metodológico utilizado foi a entrevista com os profissionais que trabalhavam com as crianças. Foram usados como corpus de análise os livros Ou isto ou aquilo, de Cecília Meireles, No mundo da Lua, de Roseana Murray, e Arca de Noé, de Vinicius de Moraes. Este trabalho se ampara nas concepções teóricas de Huizinga (1980), Candido (1995), Vigotski (1998), Zilberman (2003), Todorov (2009) dentre outros. As análises revelaram que as crianças, mesmo sendo leitores ouvintes, constroem sentidos, se mostram interessadas pela leitura e pelos livros, tentando reler os textos ouvidos, interagindo com o livro, colegas e pesquisadora ao dar opinião, observar, silenciar ou buscar afeto.

***PALAVRAS-CHAVE**: LEITOR LITERÁRIO; EDUCAÇÃO INFANTIL; POESIA.*

Se a formação de leitores é um dos desafios mais importantes da educação, a do leitor literário afigura-se algo muito especial. Tanto mais especial se a leitura é de poesia, um gênero tão fascinante quanto nem sempre bem compreendido. Se isso ainda diz pouco da relevância de um trabalho assim, acrescente-se que é da educação infantil que tratamos.

Numa visão convencional da leitura, que está baseada no aprendizado do código, considera-se que a criança deve aprender a decifrar, repetir memorizando, que o professor é um transmissor de conhecimentos e a classe é a agrupação única de alunos. Na ideia de leitura baseada no sentido, a criança é um leitor desde o princípio, o professor é um "facilitador" e um guia; o tratamento é individualizado e a criança deve explorar, formular hipóteses e verificar o sentido do texto.

Falar sobre o âmbito literário da leitura é pôr em destaque o recrear e recriar, da linguagem como o lugar privilegiado do entretenimento inteligente e sensível, ou, conforme o pensamento do sociólogo holandês Johan Huizinga, é nos domínios do jogo que convém situar a poesia.

Quem diz jogo diz ócio. Como se existisse uma outra escola dentro da escola, uma escola no sentido original, pois, como ele informa, no seu Homo Ludens, escola, que tem origem no grego Skhole, e significava tempo livre, lazer, descanso fácil (HUIZINGA: 1980, p. 189). É nesse

ISBN 978-85-64124-60-8

tempo de Skhole, mais do que singelamente de Escola que se situa o ensino da leitura da poesia. Leitura que pode acontecer inclusive antes da Leitura formalmente constituída. Nesse âmbito literário e escolar de ócio, do lúdico, das várias linguagens. A leitura no sentido esperado não se dá de maneira espontânea, deve ser vivenciada, incentivada.

Nesta perspectiva, o presente trabalho insere-se na linha de pesquisa "Concepções teórico-metodológicas e práticas docentes", desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação Básica do CEPAE/UFG.

Apresenta uma pesquisa realizada em um dos Centros Municipais de Educação Infantil (CMEI) de Goiânia, com o objetivo de investigar as práticas de leitura literária com as crianças de 3 (três) anos, para verificar como essas práticas acontecem e de compreender a contribuição da poesia para a formação inicial da criança como leitora.

Objetivou ainda, perceber as contribuições da poesia para o desenvolvimento das crianças; conhecer as concepções de literatura e leitura de poesia e o trabalho com este gênero literário proposto pelos professores dos CMEIs; conhecer os critérios utilizados nas escolhas dos livros literários antes de serem apresentados às crianças. Para tal, foi feita uma pesquisa qualitativa do tipo participante, a partir de uma proposta de intervenção com leitura de poesia com as crianças, orientada pela professora pesquisadora.

Outro recurso metodológico utilizado foi a entrevista, com o objetivo de conhecer aspectos relacionados à formação dos profissionais, assim como suas concepções de literatura e a ressonância destas no trabalho literário com a infância. As entrevistas individuais foram direcionadas às professoras e auxiliares, que trabalhavam com o agrupamento das crianças participantes desta pesquisa.

O corpus de análise foi realizado a partir dos livros Ou isto ou aquilo, de Cecília Meireles, No mundo da Lua, de Roseana Murray, e Arca de Noé, de Vinicius de Moraes. Ao final, organizou-se a gravação de um DVD com a declamação e animação de poesias dos mesmos escritores.

A motivação principal desta pesquisa se pautou na importância de se compreender como acontece, nos dias atuais, o trabalho literário, especialmente com a poesia, nas instituições municipais de Educação Infantil em Goiânia. Além disso, havia, por parte da pesquisadora, um interesse especial pelo tema que foi se constituindo pelo trabalho com crianças pequenas durante vinte e três anos de docência. No contato com essas crianças, sempre se percebeu o olhar curioso e o entusiasmo significativo pela literatura.

Diante do exposto, as questões norteadoras desta pesquisa foram: como a leitura de poesia é explorada pelos educadores? Qual a receptividade desse gênero pelas crianças? Com que frequência os profissionais leem poesia para as crianças e como elas têm acesso ao livro? Que critérios os professores utilizam ao escolher o livro de poesia a ser trabalhado? Que fatores condicionam o envolvimento das crianças com a leitura ou isso ocorre espontaneamente?

Este trabalho ampara-se nas concepções teóricas de autores que se dedicaram a pesquisar o desenvolvimento infantil e ainda outros que estudaram as contribuições da poesia para a formação do leitor na infância.

Cumpre-se também delinear o perfil dos participantes da pesquisa bem como o da instituição-campo. Com a pretensão de perceber a eficácia da leitura de poesia na formação inicial do leitor no aspecto estético, ético, lúdico e emocional, buscou-se investigar e analisar as práticas de leitura literária desse gênero com dezoitos crianças de três anos de idade, em um dos Centros Municipais de Educação Infantil de Goiânia. Dessas, doze são meninos e seis meninas, a maioria mora no próprio setor, ou em bairros próximos ao CMEI; são de classe social baixa e as famílias recebem entre um e dois salários mínimos.

ISBN 978-85-64124-60-8

A instituição onde ocorreu investigação situa-se na região Noroeste do município de Goiânia. É uma instituição municipal que atende setenta e cinco crianças de classes populares, entre zero a seis anos de idade. Foi inaugurada no ano de 1988 e era mantida financeiramente pelo Governo do Estado de Goiás, até o primeiro semestre de 2003. Após essa data, ficou fechada, e, em agosto de 2004, foi assumida pela Prefeitura Municipal de Goiânia. Apresenta uma estrutura física precária, pois é uma construção de placa, com janelas altas para o público atendido, sem muito conforto ou o ideal para atendimento de crianças pequenas.

Durante os momentos em que a proposta de intervenção foi desenvolvida com as crianças buscou-se observar o envolvimento delas com o texto, com as ilustrações e com a musicalidade, que ocorreu, por exemplo, ao se trabalhar os textos do livro A arca de Noé, de Vinicius de Moraes, em que a música foi utilizada como recurso para chamar a atenção das mesmas. Após esse período em contato com as crianças, a análise das respostas obtidas na entrevista com os profissionais responsáveis pelo atendimento das dezoito crianças participantes da pesquisa, assim como as reflexões obtidas a partir do referencial teórico escolhido, chegou-se a algumas ponderações importantes que merecem ser destacadas.

Importa antes, ressaltar que a Educação Infantil é um dever da sociedade e um direito da criança, desde o nascimento. É a primeira etapa da Educação Básica, que deve receber as crianças pequenas, respeitando-se os preceitos constitucionais. Tanto as creches, quanto as pré-escolas, têm responsabilidade junto a seu desenvolvimento e sua aprendizagem, o que demanda um trabalho com amplo planejamento. A intencionalidade tem a função específica de estabelecer uma ação profissional e bem planejada, objetivando ampliar conhecimentos na relação, não só com as crianças, mas também com suas famílias. Deve ser vista, portanto, sob uma perspectiva que envolva o educar, o cuidar e o brincar, seguindo juntos no contexto educativo.

Faz-se necessário nesse processo considerar a criança como sujeito sociocultural e a construção do conhecimento como um processo que envolve o encontro com o outro – seja adulto ou criança – além do contato com recursos materiais diversos, que auxiliam na observação do mundo real, como livros, filmes, brinquedos e jogos. Contudo, os conhecimentos vivenciados pelas crianças devem ser sistematizados e ampliados por meio da mediação pedagógica realizada pelo professor, que tem o papel de propiciar situações capazes de promover a expansão da capacidade de leitura do mundo trazida pela criança, favorecendo a elaboração de sentido e significado para aquilo que se aprende. Essa mediação deve acontecer de forma intencional, sistematizada e planejada.

No que se refere à leitura literária, há uma peculiaridade na mediação do professor, pois para despertar o gosto pela leitura é preciso que este profissional seja leitor e sinta prazer no ato de ler. Assim, poderá mediar os possíveis leitores com maior segurança. Compete considerar que “a infância é o melhor momento para o indivíduo iniciar sua emancipação por meio da função libertadora da palavra” (SOUZA, 2004 p. 62). Nesse sentido, entende-se a importância do papel do mediador no incentivo e na promoção do acesso à leitura. Além disso, “deve-se levar em consideração certas características e especificidades da literatura, entre elas seu compromisso profundo e essencial com a existência humana concreta.” (AZEVEDO, 2004, p.46).

É importante salientar que para uma atuação docente de qualidade, a formação desse profissional torna-se imprescindível. Na opinião de Souza (2016 pag. 213):

> É preciso de um mediador de leitura com formação suficiente par compreender: o processo dialógico e complexo da leitura (entendida com compreensão); as funções da literatura para não perder de vista a estética do texto literário e as intenções ideológicas de seu discurso; a criança como ser que, assim como o adulto, precisa ver na leitura literária uma necessidade para

ISBN 978-85-64124-60-8

> que a atividade de ler tenha sentido; a criança pequena como sujeito ativo, que tem vivências e, portanto, conhecimentos; os possíveis interesses e características físicas, motoras, emocionais e intelectuais dos pequenos; o livro como objeto de várias dimensões culturais; o ensino enquanto processo significativo e a aprendizagem da literatura por meio de prazeres; a importância de planejar e sistematizar o ensino da leitura, a necessidade de ouvir os pequenos, propiciando diálogos com e entre eles; os objetivos da educação, considerando as diversas discussões da Filosofia que tratam da necessidade de emancipação do sujeito e da promoção de sua criticidade e autonomia; a importância do diálogo.

O professor precisa, no entanto, mediar no sentido de incentivar o poder imaginativo da criança, valorizar a autonomia dos leitores em processo de aprendizagem, assim como compreender a diferença entre a formação literária e a pedagógica. No entanto, indispensável levar em conta a reflexão de Souza (2004, p.64):

> O caráter formador da literatura é diferente da função pedagógica. Enquanto o pedagogismo empenha-se em ensinar, num sentido positivista, transmitindo conceitos definidos, a ficção estimula o desenvolvimento da individualidade. A criança (ou o leitor em formação) terá mais estímulo imaginativo com a ficção do que na recepção de postulados que devam ser decorados.

Durante o período de pesquisa utilizando o corpus escolhido, foi possível perceber nas crianças um envolvimento significativo, pois em algumas situações faziam tentativas de leitura, interagiam com os livros e imitavam a pesquisadora no ato de ler, tentavam interpretar, dançavam e buscavam nas ilustrações, formas de compreender aspectos vividos em seu cotidiano. O que se denomina esse alumbramento da criança pela poesia, nada mais é do que a capacidade de assombro que é tão proeminente na infância e intrínseca da poesia. Embora seja um dom, esse alumbramento é algo que se não for cultivado, fenecerá.

A atração das crianças, ao entrarem em contato com o livro, com suas figuras e texto, parecia instigá-las, e assim entregavam-se à sedução da obra. Além do que, demonstravam, recriavam novas situações e buscavam a resoluções de conflitos, como foi o caso da criança que percebia um cachorro e a outra um gato na mesma imagem, levando à hipótese de que elas trazem conceitos com base em experiências vividas em seu contexto familiar.

Compreende-se, dessa forma, que a aprendizagem caracteriza-se como apropriação e produção da cultura, dos modos de vida, das crenças, das concepções, dos conhecimentos elaborados e sistematizados, permeados pelas emoções, partilhados significativamente, com diferentes grupos ou sujeitos que compõem o contexto mais próximo à criança. Na relação com a realidade social mais ampla, a criança elabora seu sentido e significado sociais para compreender o mundo, agir sobre ele, transformá-lo e ser transformada. Dessa forma, as instituições educacionais infantis tornam-se um ambiente privilegiado de aprendizagens e de iniciação à formação do leitor literário.

Nesse sentido a leitura deve ter espaço na ação pedagógica como momentos de prazer e sensações, pois as crianças correm o risco de perder a disposição, com o passar dos anos, pois as exigências das coisas práticas e lógicas vão tomando lugar. Contudo, a alegria de estar encantado nas coisas precisa ser desenvolvida. As instituições educacionais precisam incluir a poesia em uma prática pedagógica libertadora.

No Entanto, o desafio maior não é incluir a poesia no currículo, é eleger e trabalhar bem textos que interessem à criança, que a motivem, que a sensibilizem, e que desenvolva o seu

ISBN 978-85-64124-60-8

pensamento e torne melhor sua formação. Não é infrequente, muito pelo contrário, que a criança rejeite conteúdos que os adultos consideram "ideais" para ela. Poucos adultos, incluindo-se os professores, terão a ousadia do escritor francês Anatole France, que considerava que *"les petits enfants sont des génies méconnus"* ("as crianças são gênios incompreendidos"). Desde cedo as crianças pequenas precisam ser incentivadas à leitura e colocadas em contato com ela. Ao que acrescenta Magda Soares (2001, p. 22),

> O que se deve negar não é a escolarização da literatura, mas a inadequada, a errônea, a imprópria, escolarização da literatura que se traduz em sua deturpação, falsificação, distorção, como resultado de uma pedagogização ou uma didatização mal compreendidas que, ao transformar o literário em escolar, desfigura-o, desvirtua-o, falseia-o.

Com base nas concepções teóricas estabelecidas e nas análises realizadas, pôde-se perceber que a poesia dirigida à criança, quando devidamente selecionada e mediada pelo professor, tem condições de apresentar a essa criança, por meio da arte, um mundo em que seus conhecimentos prévios podem se transformar em novos saberes. Uma vez que, pensar a leitura literária nas instituições de Educação Infantil implica em compreendê-la como lugar de relações, produção de sentido, de brincadeiras, de conhecimento de si e do outro, de constituição da subjetividade, de ampliação das experiências e, também, de imersão na cultura escrita e na possibilidade de fruição estética e criação. Interagindo com imagens, ritmos e fantasias, a criança pode construir conhecimentos, conforme sua capacidade de criação, sua experiência e sua vivência social. Nesse sentido, a leitura literária convida o leitor-ouvinte criança a inscrever-se no seu mundo, construindo sentidos coletivos de pertencimento.

Nas respostas dadas pelos profissionais envolvidos com as crianças participantes dessa pesquisa, foi possível perceber que ainda persiste a prática de utilizar a literatura de forma didatizante com intenção de ensinar valores ou normas de conduta, o que fica claro no relato de uma professora que, ao ser questionada sobre critérios utilizados por ela ao escolher os poemas a serem trabalhados com as crianças, responde: *Escolho os poemas de acordo com os temas que estamos trabalhando ou de uma necessidade apontada pela turma.* Outro fato que evidencia essa concepção de literatura são cartazes expostos na sala com poemas sobre boas maneiras. A ampliação do vocabulário é outro objetivo importante apresentado pela equipe entrevistada. Porém, necessário ressaltar que as práticas em torno dos livros e das leituras devem extrapolar esses objetivos, pois as produções de sentidos, a partir da leitura do livro literário se mostram mais amplas e complexas do que somente aquisição de vocabulário.

Nos relatos evidenciou-se, também, que o gênero mais trabalhado no ambiente educativo é o narrativo. Há pouco espaço para a poesia. Destaca-se aqui a importância de apresentar os variados gêneros literários às crianças. A leitura de poemas, parlendas, trava-línguas leva os alunos a perceber que ler é uma atividade prazerosa; que as palavras e o texto são úteis também para brincar, e que, por meio dessas brincadeiras, eles podem desenvolver a imaginação a criatividade e a fruição estética, servindo, também, para incentivar a autonomia em suas escolhas. Conforme Souza (2004, p.63)

> Na formação do leitor é imprescindível que a criança conheça livros de caráter estético, diferentes dos pedagógicos e utilitaristas, usados nas escolas. O livro estético (prosa ou poesia) proporciona ao pequeno leitor oportunidade de vivenciar histórias e sentir emoções, permitindo-lhe colocar em ação a capacidade de imaginar e ter uma visão mais crítica do mundo.

ISBN 978-85-64124-60-8

Durante as ações pedagógicas que envolveram o texto poético, planejadas pela professora pesquisadora, buscou-se resgatar o caráter lúdico contido nos elementos que constituem a poesia como o ritmo e a sonoridade que resultam das rimas, aliterações e assonâncias. Dessa forma, perceberam-se situações significativas de envolvimento das crianças participantes dessa pesquisa, mesmo não sendo a professora oficial, o que de certa forma inibiu a participação delas. No entanto, foi possível notar os interesses das crianças e suas ações sobre o objeto livro e as práticas de leitura foram evidenciadas por movimentos e interações singulares nas manifestações infantis, tentando imitar a forma como a pesquisadora recitava os poemas, apresentando suas interpretações criativas que, na sua maioria, foram trazidas de vivências adquiridas em seu contexto social ou de outros textos, mostrando que a "imaginação depende da experiência, e a experiência da criança forma-se e cresce gradativamente, diferenciando-se por sua originalidade (...)" (VIGOTSKI, 2009, p.43).

As análises revelaram ainda que as crianças, mesmo sendo leitores ouvintes, constroem sentidos e se mostram interessadas pela leitura e pelos livros, demonstrando no desejo de contato com o objeto durante e no término das atividades, fazendo tentativas de releitura dos textos ouvidos, interagindo com o livro, colegas e pesquisadora ao dar opiniões, sugerir, observar, sorrir, silenciar ou buscar afeto. Importa ressaltar que as atividades de leitura precisam ser vivenciadas entre professores e crianças, buscando a coletividade na troca de experiências, na forma dos profissionais lerem para e com as mesmas.

O Produto Educacional teve como objetivo contribuir com a prática pedagógica dos professores que atuam na Educação Infantil e que compreendem a importância de se trabalhar com a literatura em uma perspectiva de fruição e de potencialização do universo lúdico e imaginativo da criança possibilitando o afinamento da sensibilidade e da percepção crítica e estética, assim como, reforçar a relação lúdica e sensível que as crianças mantêm com as palavras. A exigência de elaboração de um Produto Educacional estritamente relacionado com a prática profissional possibilita condições objetivas para contribuir com trabalhos desenvolvidos pelos profissionais nas instituições educacionais.

Dessa forma, o Produto Educacional, constituiu-se na produção de uma animação em DVD, a partir de dez poemas dos livros escolhidos como corpus de análise *A arca de Noé* de Vinicius de Moraes, *Ou isto ou aquilo,* de Cecília Meireles, *No mundo da Lua,* de Roseana Murray. Nesse DVD, a pesquisadora recita o poema e, a partir dos elementos que aparecem no texto como ritmo, rimas e a sonoridade que resultam das rimas, aliterações e assonâncias, preparou-se a animação.

A ideia principal foi aproximar a instituição formadora ao contexto do trabalho que se desenvolve no interior das instituições educacionais. Busca-se, então, a partir da construção desse elemento criar possibilidades de inovação da prática pedagógica e contribuir para o estreitamento das relações existentes entre a comunidade acadêmica e a sociedade como um todo.

A cópia desse DVD ficou na instituição onde a pesquisa foi desenvolvida, como retorno da pesquisa e contribuição com o trabalho literário já realizado pela equipe dessa instituição. Ressalta-se ainda que esse produto não tem fins didático ou de ensinar metodologias de trabalhos para os professores de CMEIs. Esse Produto Educacional

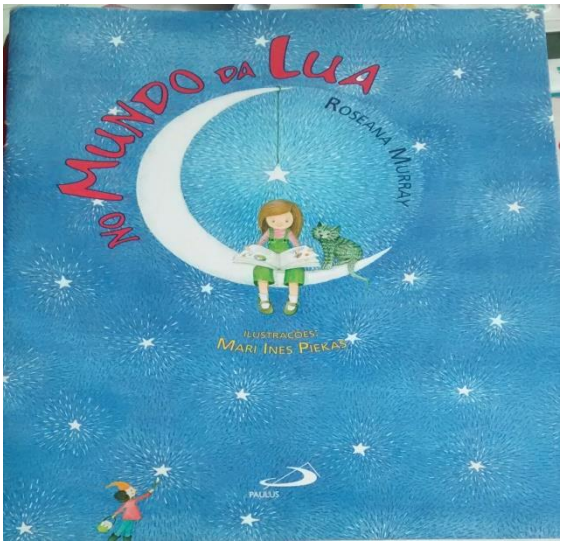
ISBN 978-85-64124-60-8

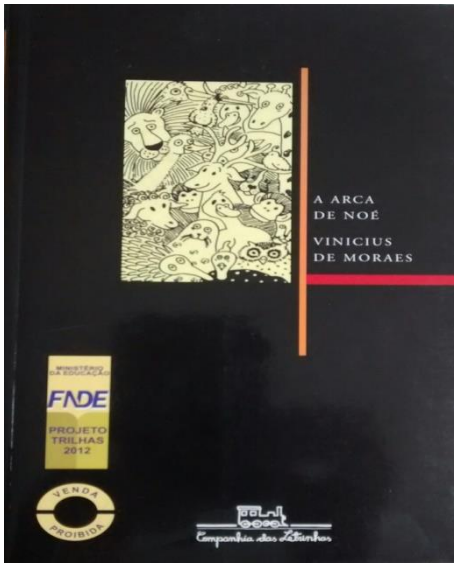
também foi disponibilizado à Secretaria Municipal de Educação de Goiânia a fim de que seja, caso tenham interesse, distribuído para os Centros Municipais Educação Infantil. Está publicado também em https://youtu.be/mlOTfQMQQzs

No fim deste trabalho e nas intensas reflexões sobre o tema, cabe-nos, sob medida, as reflexões de Carlos Drummond de Andrade (1974), sobre a educação do ser poético que aqui tomamos de empréstimo para o fecho destas considerações:

> Será a poesia um estado de infância relacionada com a necessidade de jogo, a ausência de conhecimento livresco, a despreocupação com os mandamentos práticos de viver – estado de pureza da mente, em suma?
> Acho que é um pouco de tudo isso, se ela encontra expressão cândida na meninice, pode expandir-se pelo tempo afora, conciliada com a experiência, o senso crítico, a consciência estética dos que compõem ou absorvem poesia.
> Mas, se o adulto, na maioria dos casos, perde essa comunhão com a poesia, não estará na escola, mais do que em qualquer outra instituição social, o elemento corrosivo do instinto poético da infância, que vai fenecendo, à proporção que o estudo sistemático se desenvolve, ate desaparecer no homem feito e reparado supostamente para a vida?
> Receio que sim.

LIVROS DO CORPUS DE ANÁLISE





ISBN 978-85-64124-60-8



REFERÊNCIAS

ABRAMOWICZ, Anete; WAJSKOP, Gisela. **Educação Infantil: creches: atividades para crianças de zero a seis anos**. 2.ed. São Paulo: Moderna, 1999.

ABRAMOVICH, Fany**. Literatura Infantil: Gostosuras e bobices**. 5.ed. São Paulo: Scipione, 1997.

ANDRADE, C.D. **A educação do ser poético.** Revista de Arte e Educação, n. 16, 1974. Disponível em < www.oziris.pro.br/home/ver_texto.php?id=26 > (acesso em 02 de janeiro de 2016).i

ARIÈS, Philipe. **Os dois sentimentos da infância.** História social da criança e da família. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

AVERBUCK, Ligia M**. A poesia e a escola.** In: ZILBERMAN, R. (Org.). Leitura em crise na escola. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

AZEVEDO, Ricardo. **A didatização e a precária divisão de pessoas em faixas etárias: dois fatores no processo de (não) formação de leitores**. In: PAIVA, Aparecida et al. Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces – O jogo do livro. Belo Horizonte: Autêntica/CEALE/FaE/UFMG, 2004.

AZEVEDO FILHO, Leodegário. ***Poesia e Estilo de Cecília Meireles***. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BALKINS, Márcia Alexandra Andrade de Souza; LEODORO, Marcos Pires. **Problematizar e participar: elaboração do produto educacional no Mestrado Profissional em Ensino**. II Simpósio Nacional de Ensino de Ciência e Tecnologia. Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciência e Tecnologia, 2010.

BAKHTIN, M. A. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BORDINI, Maria da Glória. **Poesia e consciência linguística na infância.** In: SMOLKA, Ana Luiza B. et al. (Org.). Leitura e desenvolvimento da linguagem. 2.ed. São Paulo: Global, 2010.

_____. **Poesia infantil.** 2.ed. São Paulo: Ática, 1991.

ISBN 978-85-64124-60-8

_____; AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura: a formação do leitor – alternativas metodológicas**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil**. Brasília: MEC/SEB, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. Departamento de Políticas Educacionais. Coordenação Geral de Educação Infantil. **Propostas pedagógicas e currículo em educação infantil: um diagnóstico e a construção de uma metodologia de análise**. Brasília: MEC/SEF/DPEF/COEDI, 1996a.

_____. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. Resolução n. 5, de 17 de dezembro de 2009. Fixa as diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil. Disponível em:

http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=2298-rceb005-09&category_slug=dezembro-2009-pdf&Itemid=30192.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para assuntos Jurídicos. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996b. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2008.

_____. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje**. 2. ed. São Paulo: Quíron/Global, 1982.

CORSINO, Patricia. **Literatura na educação infantil: possibilidades e ampliações**. In: PAIVA, Aparecida; MACIEL, Francisca; COSSON, Rildo. Literatura: ensino fundamental. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Básica, 2010. (Coleção Explorando o Ensino; v. 20).

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário.** São Paulo: Global, 2003.

ANDRADE, C.D. **A educação do ser poético**. Revista de Arte e Educação, n. 16, 1974. Disponível em < www.oziris.pro.br/home/ver_texto.php?id=26 > (acesso em 02 de janeiro de 2016).i

FONSECA, Edi. **Interações com olhos de ler, apontamento sobre a leitura parta a prática do professor da educação Infantil.** São Paulo: Blucher, 2012.

GALVÃO, Isabel. **Henri Wallon: uma concepção dialética do desenvolvimento infantil**. Petrópolis: Vozes, 1995.

GALLAHUE, David L. **Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos**. São Paulo: Phorte, 2005.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUIZINGA, Johan. ***Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura**, tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida**. Brinquedos e brincadeiras na Educação Infantil** In: Anais do I Seminário Nacional Currículo em Movimento: perspectiva atuais. Belo Horizonte, novembro de 2010. p.1-20.

KRAMER, Sônia**. A infância e sua singularidade**. In: BEAUCHAMP, Jeanete; PAGEL, Sandra Denise; NASCIMENTO, Aricélia Ribeiro do. Ensino fundamental de nove anos:

ISBN 978-85-64124-60-8

orientações para a inclusão da criança de seis anos de idade. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Básica, 2007.

KUHLMANN JR., Moisés. **Infância e Educação Infantil: uma abordagem histórica**. Porto Alegre: Mediação, 2010.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história & histórias**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____; GARCIA, Regina Leite. **Proposições para uma educação infantil cidadã**. In: LEITE FILHO, Aristeo; GARCIA, Regina Leite (Org.). **Em defesa da Educação Infantil**. Rio de Janeiro: DPeA, 2001.

LLOSA, Mario Vargas. **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2005.

MATTOS, Maria Nazareth de Souza Salutto de. **Leitura literária na creche: o livro entre texto, imagens, olhares, corpo e voz**. 2013. 192f. Dissertação (Mestrado em Educação) –Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MEIRELES, Cecília. **Ou isto ou aquilo**. São Paulo: Global, 2012.

_____. **Problemas da literatura infantil**. 3.ed. São Paulo:Summus,1979.

MORAES, Vinícius de. **A arca de Noé: Poemas infantis**. 4.reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **No mundo da Lua**. São Paulo: Paulus, 2011.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. **Entre a prosa e a poesia: fazeres, saberes e conhecimento na educação infantil.** In: Pillotto, S. (Org.). Linguagens da arte na infância. Joinville/SC: Editora UNIVILLE, 2007.

PARREIRAS, Ninfa. **Do ventre ao colo, do som a literatura: livros para bebês e crianças**. Belo Horizonte: RHJ, 2012.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

SARMENTO, Manuel Jacinto. **Visibilidade Social e educação da infância**. In: VASCONCELOS, Vera Maria Ramos de; SARMENTO, Manuel Jacinto. Infância (in)visível. Araraquara: Junqueira e Marin, 2007. p.25-52.

SMOLKA, Ana Luiza B. **A atividade da leitura e o desenvolvimento das crianças: considerações sobre a constituição dos sujeitos leitores**. In: SMOLKA, Ana Luiza B. et al. Leitura e desenvolvimento da linguagem. 2.ed. São Paulo: Global, 2010.p. 37-65.

SOARES, M. **A escolarização da literatura infantil e juvenil**. In: EVANGELISTA, A.A.M. et al. (Org.). A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 17-48.

SOUZA, Renata Junqueira; GIROTTO, Cyntia Graziela Guizelim Simões, (organizadoras): **Literatura e educação infantil: para ler, contar e encantar**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2016.

SOUZA, Renata Junqueira de. **Caminhos para a formação do leitor**. São Paulo: DCL,2004.

TODOROV, Tzvetan. ***Teorías del símbolo*.** Monte Ávila Editores. 1981

WALLON, Henri. **Do ato ao pensamento: ensaio de psicologia comparada**. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **Psicologia e Educação da Infância**. Lisboa: Estampa, 1975.

ISBN 978-85-64124-60-8

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A construção do pensamento e da linguagem**. 2.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009a.

_____. Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico: para professores/ Lev Semionovich Vigotski; apresentação e comentários Ana LuisaSmolka; Tradução Zoia Prestes, São Paulo: Ática, 2009b.

_____. **A formação social da mente: organizadores dos processos psicológicos superiores**. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZILBERMAN, Regina**. A literatura infantil na escola**. 11.ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. **O escritor lê o leitor, o leitor escreve a obra**. In: SMOLKA, Ana Luiza B. Leitura e desenvolvimento da linguagem. 2.ed. São Paulo: Global, 2010.p. 17-35.

ISBN 978-85-64124-60-8

SANGRIA DE LUÍZA ROMÃO: A ESTÉTICA DO GRITO NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DO SUJEITO AUTÔNOMO, CRÍTICO E POLÍTICO NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Glayce Kelly PIRES (Mestranda do PPGEEB- CEPAE-UFG)
E-mail: gkpires89@gmail.com
Vivianne FARIA (Doutora em Literatura -UNB e professora do CEPAE-UFG)
E-mail: viviannefleury8@gmail.com

RESUMO

O desafio no ensino de Literatura reside em proporcionar aos educandos os mecanismos necessários à formação de um leitor modelo (UMBERTO ECO, 2004), de modo que estes sejam capazes de compreender a obra literária em suas dimensões estética, social, cultural e política. O projeto *Sangria*, resultado de uma auto publicação, conta com um livro impresso e uma série de vídeo-arte com musicalização e interpretação e é organizado em torno de 28 poemas, um para cada dia de um ciclo menstrual. A obra da contemporânea Luiza Romão, escritora oriunda da periferia, oportuniza, portanto, o contato dos educandos com uma proposta de poesia baseada na estética do grito (LOUSA, 2017), a qual faz ecoar vozes silenciadas tanto pela tradição patriarcal - quando esta considera a mulher incapaz de produzir obras de valor estético literário -, quanto pela política econômica capitalista- já que as editoras, visando apenas os lucros, atendem demandas de um mercado editorial regido pelo capital e deixam de publicar obras que supostamente não agradem a um grande público de leitores. Desse modo, a partir da prática de leitura proposta será possível estreitar a relação dos alunos da educação básica com o texto literário contemporâneo a fim de contribuir para que eles atinjam os níveis de criticidade, autonomia e humanização. A proposta de leitura da obra nas aulas de Literatura na Educação Básica está amparada nas reflexões de Candido (2004; 2012) e Zilberman (1985; 2018), bem como nos documentos que norteiam a educação básica (Orientações curriculares para o Ensino Médio, 2006). A análise de *Sangria* está fundamentada nas pesquisas de literatura marginal-periférica de autoria feminina (BALBINO, 2016); (HOLLANDA, 1999); (LOUSA, 2017); (NASCIMENTO, 2006) e (TENNINA, 2013)

***PALAVRAS-CHAVE**: ENSINO. LITERATURA MARGINAL-PERIFÉRICA. AUTORIA FEMININA. LUÍZA ROMÃO.*

A LEITURA LITERÁRIA NO CONTEXTO ESCOLAR: DESAFIOS E URGÊNCIAS

A Literatura no contexto escolar está legitimada pelos documentos que norteiam o ensino de Língua Portuguesa. Do ponto de vista documental, não há dúvidas de que as obras de valor estético literário devem compor o processo de formação dos educandos ao longo de toda a educação básica. Prova disso, são as competências H15, H16 e H17 da Matriz de Referência da área de Linguagens Códigos e suas Tecnologias (INEP) relacionadas à análise, interpretação e aplicação de recursos expressivos utilizados nos textos literários, bem como a capacidade do educando em estabelecer relações entre o texto literário em um contexto histórico, social e político. Estas competências, além de outras que norteiam o ensino de Língua Portuguesa, servem de orientação à elaboração de um projeto de ensino de literatura que priorize as práticas de leituras das obras literárias. Logo, o trabalho com a leitura do texto literário contribui para o

ISBN 978-85-64124-60-8

processo de formação de um leitor que seja capaz de compreender os mais diversos textos, em prosa ou em poesia, em suas dimensões linguísticas, sociais, culturais e políticas.

No entanto, na prática escolar, muitos são os empecilhos para que os alunos tenham acesso às obras literárias. A falta de biblioteca nas escolas ou a ausência de um profissional bibliotecário para mediar o acesso dos alunos ao acervo disponível e a atuação de profissionais de ensino fora de suas áreas de formação são algumas das problemáticas que compõem a estrutura organizacional das escolas brasileiras. Estas características, integradas a outras de ordem social e econômica da comunidade escolar, principalmente da escola pública, dificultam o acesso dos alunos à literatura, já que apenas nomear livros para leituras, prática escolar recorrente, não é indicativo de que os alunos estejam, de fato, lendo obras literárias, tampouco esteja sendo desenvolvida uma prática de leitura que colabore com o processo de formação de um leitor crítico.

De acordo com o censo 2017[356], apenas 31% das escolas públicas em todo o país dispõe de um espaço de leitura com acervo de livros. Além disso, as poucas bibliotecas existentes, por vezes, ficam escondidas em uma última sala ao final de um corredor escuro, caracterizando mais um espaço de amontoado de livros, com pouca ou rara movimentação de alunos que tenham por finalidade a busca de leituras, já que apenas a existência de um espaço com acervo de livros não é suficiente, pois bem como discutido por Raimundo Martins de Lima[357] (2017), presidente do Conselho Federal de Biblioteconomia, a falta de concursos públicos para bibliotecários é um problema contundente no Brasil. Para ele, este fator corrobora para que as poucas bibliotecas existentes sejam apenas local de "despejo" de um funcionário em desvio de função em um espaço com acervo de livros. Logo, a falta de gerenciamento do profissional bibliotecário dificulta o processo de mediação ao acervo da biblioteca. Estamos diante, portanto, de um descaso das secretarias competentes mesmo após a proposta de universalização das bibliotecas prevista na Lei 12.244/2010.

A outra problemática levantada é a quantidade de profissionais que não atuam em suas áreas de formação. De acordo com publicação do jornal Folha de São Paulo[358](2017), é de aproximadamente 50% o percentual de professores brasileiros que lecionam disciplinas fora de suas áreas de formação. Este fator se agrava diante da crescente evasão de profissionais por conta da desistência da profissão. Em matéria publicada no Estadão[359] (2013), só no Estado de São Paulo, a média de pedido de exoneração foi de 3 mil professores por ano. Com um número de déficits em ascensão, a atuação de profissionais fora da área de formação, e até mesmo sem licenciaturas, tende a aumentar já que a rotatividade de professores pode impactar diretamente na rotina escolar e, consequentemente, na qualidade de ensino.

Atrelada a estas problemáticas citadas, está a figura do professor. O profissional com uma formação deficiente e mal pago, no qual recaem as maiores cobranças. (ZILBERMAN, 2009) Inserido em um contexto precário relacionado à sua própria formação de leitor literário, o professor, enquanto mediador de leitura, reproduz uma lógica absurda, porém comum no contexto escolar: um não-leitor à frente de práticas de formação de leitores. Ana Maria Machado (2016), ao constatar a pouca relação com a leitura da maioria dos profissionais atuantes, afirmou estar diante de um grave problema, já que, para ela, somente a intimidade com a literatura pode ser capaz de contaminar os jovens leitores, pois "ensinar" alguém a ler literatura não tem mostrado êxito.

356 Disponível em: https://www.qedu.org.br . Acesso em 01 de Julho de 2018.
357 Disponível em: http://biblioo.info/audiencia-publica-bib-esc . Acesso em 01 de Julho de 2018.
358 Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2017/01/1852259-quase-50-dos-professores-nao-tem-formacao-na-materia-que-ensinam.shtml Acesso em 01 de Julho de 2018.
359 Disponível em: https://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,por-ano-3-mil-professores-desistem-de-dar-aula-nas-escolas-estaduais-de-sp,1069886 Acesso em 01 de Julho de 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

Com o objetivo de reparar as condições de formação destes profissionais, foram criadas políticas públicas voltadas as pós-graduações (*latus e strictu sensu*) a fim de atender aos profissionais atuantes na educação básica. Contudo, com número reduzido de vagas, estes programas não conseguem suprir a demanda de profissionais atuantes na educação básica, dificultando, assim, o acesso dos professores à formação continuada, o que irrompe num círculo vicioso de má formação educacional. Além disso, a desvalorização do professor por parte das secretarias competentes, que desconsideram a Plano de Carreira do magistério, torna a formação continuada desinteressante ao profissional já sobrecarregado. Estamos diante de um problema que parece não ter solução, afinal, a comunidade escolar tem repetido as mecânicas práticas de leitura, o que torna os alunos alfabetizados e não, necessariamente, leitores, já que "ler confunde-se, pois, com a aquisição de um hábito e tem como consequência o acesso a um patamar do qual não mais se consegue regredir" (ZILBERMAN, 1982, p. 17)

Além da deficiente formação dos docentes, bem como as problemáticas relacionadas à formação continuada, Regina Zilberman (2008) alerta para o grave contexto de trabalho dos professores brasileiros. Com baixos salários, carga horária que excede as 40h semanais e um acúmulo de funções escolares, estes profissionais nem sempre conseguem atingir resultados satisfatórios quando se trata da eficiência do processo de formação de leitores na educação básica, de modo que é preciso que haja a valorização do professor "para que se atinjam as metas desejadas, constando entre elas a melhoria das condições de ensino, por meio do alcance de resultados positivos em sala de aula" (ZILBERMAN, 2008, p. 16)

Estes fatores acima, brevemente discutidos, apontam uma estrutura deficiente nas escolas públicas brasileiras. Assim, diante destas e de tantas outras problemáticas que deixam evidente o descaso das Secretarias competentes, o ensino na educação básica nem sempre é oferecido aos educandos em condições favoráveis. De fato, a dificuldade de acesso à formação continuada dos profissionais atuantes muitas vezes leva-os a trazem as precariedades de suas próprias formações para a sala de aula. No entanto, apesar das péssimas condições estruturais que permeiam o ambiente escolar, alguns profissionais das escolas públicas, enquanto ocupantes de cargos gestores ou até mesmo na atuação em sala de aula, driblam estas condições oferecidas pelos órgãos competentes e se preocupam em contribuir para que o processo de formação dos alunos seja o mais profícuo possível. Sendo assim, discute-se aqui possibilidades de práticas de leituras que possam contribuir com o processo de formação de leitores literários na educação básica

No contexto do Ensino de Língua Portuguesa na educação básica, o trabalho com as múltiplas linguagens, em um projeto de leitura e escrita de gêneros textuais e discursivos, possibilita que os alunos tenham acesso às ferramentas para que se constituam enquanto sujeitos letrados, entendido aqui como o alcance das habilidades de leitura e escrita relacionadas "ao empoderamento e à inclusão social". (OCEM, 2006, p. 28) Entretanto, estas práticas não podem substituir o lugar que as obras literárias devem ocupar na formação dos educandos ao longo do ensino básico.

Para Antonio Candido, a Literatura, enquanto criação poética, ficcional ou dramática, é uma manifestação universal presente em diferentes povos e culturas, já que todos, analfabetos ou letrados, crianças ou adultos, têm a necessidade de abstrair-se da realidade e satisfazerem-se com algum tipo de fabulação. A esta satisfação estética, Candido atribui um direito universal, colocando, portanto, a Literatura e a Arte, como um bem "incompreensível", na medida em que ao lado da alimentação, do vestuário e da moradia, a Literatura é necessária à sobrevivência. (CANDIDO, 2004)

Considerada como um direito de todos os seres humanos para Candido (2004), e um modelo discursivo de valor social e cultural pela sociedade, já que a Literatura esteve sempre presente nos currículos escolares, a problemática reside na concepção de que a Literatura seja

ISBN 978-85-64124-60-8

encarada como uma disciplina, de modo que esta deva cumprir com pressupostos relacionados à aquisição de conteúdos previamente definidos pelos currículos escolares. Contudo, a função da literatura vai muito além de corresponder a um ideal pedagogizante, pois,

> A Literatura pode *formar,* mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo de tríade famosa, __ o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice de instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela ___ com altos e baixos, luzes e sombras. (CANDIDO, 2012, p. 84)

Assim, a Literatura é aqui tomada como um produto artístico capaz de formar e humanizar em sentido amplo, de tal modo que transcenda aos valores estabelecidos por uma dada sociedade em um dado espaço de tempo bem como extrapole aos ideais curriculares também estabelecidos por interesse políticos e econômicos. É preciso, portanto, definir o lugar do texto literário no contexto escolar já que se trata um texto artisticamente construído com os mais diversos recursos linguísticos. Diante disso, só é possível falar em leitura literária na educação básica desde que os alunos tenham acesso às obras e, a partir de mediações de leituras, consigam ler estes textos em sua completude.

Vale ressaltar que o trabalho com a Literatura na escola, por sua vez, pode prescindir da leitura de fortunas críticas, as biografias de autores e a memorização de estilos ligados às escolas literárias. Estas práticas, tão comuns quando se fala em literatura no cotidiano escolar, pouco contribuem para o processo de formação de um leitor que seja capaz de transcender o aspecto primário da leitura, geralmente ligado à compreensão do enredo e a identificação dos temas. Enquanto o "leitor vítima" está sempre preso à superfície do texto, o "leitor modelo" (UMBERTO ECO, 2004) é aquele que consegue preencher as lacunas deixadas principalmente por "textos abertos", como é o caso dos textos literários, já que estes possibilitam abundâncias de pistas textuais por conterem uma estrutura alicerçada em mecanismos linguísticos como a metáfora e a ironia. Logo, os textos literários condicionam aos seus leitores que eles "recuperem com a máxima aproximação possível os códigos do emitente". (ECO, 2004, p.47) Somente nesta condição de leitor modelo será possível recuperar, na tessitura textual, as pistas deixadas pelo texto de modo que este leitor esteja "plenamente atualizado no seu conteúdo potencial" (ECO, 2004, p. 45)

Estamos diante de uma urgência na reconfiguração da prática escolar no que diz respeito à Literatura, já que é imprescindível que haja "o resgaste de sua função primordial, buscando sobretudo a recuperação do contrato do aluno com a obra de ficção". (ZILBERMAN, 1982 p. 21) Portanto, propõe-se aqui a leitura da obra *Sangria* de Luíza Romão, a fim de ampliar o acesso dos educandos aos mais diversos textos literários, para que eles, munidos de sua bagagem cultural própria e conduzidos por um processo de mediação de leitura, possam se constituir enquanto "leitores modelos" a fim de alcançar o seu pleno direito à literatura.

ISBN 978-85-64124-60-8

LUÍZA ROMÃO E A LITERATURA: A(S) VOZ(ES) DE UM MOVIMENTO MARGINAL-PERIFÉRICO

Luíza Romão é uma das slamers que representa as batalhas de poesia oral. Desde as suas primeiras participações, a poeta mostrou a que veio: denunciar o sexismo em uma linguagem direta, sem rodeios. A autora faz parte de um movimento literário contemporâneo que emerge da periferia e que tem a autorrepresentação como uma de suas características mais marcantes.

Apesar deste movimento ter se caracterizado como um grande coletivo apenas no início dos anos 2000, Carolina Maria de Jesus, mulher periférica, teve a publicação do seu diário em 1960 após ser descoberta pelo jornalista Audálio Dantas. Em *Quarto de despejo*[360], sua primeira obra, Carolina, mulher preta, pobre e favelada, registra em seus cadernos, em uma linguagem poética, a dura realidade da vida na favela e a sua luta diária ao buscar o sustento dos seus três filhos catando lixo. Assim, a autora antecipou um movimento que se consolidaria anos mais tarde nas periferias de São Paulo.

Foi no final dos anos 90 que os encontros em bares da periferia ganharam uma nova característica: a recitação de poesias. Aos poucos, com datas marcadas para ouvir música e recitar poesia oral, os saraus, posteriormente assim batizados, tornaram-se grandes coletivos culturais organizados pelos próprios moradores do bairro. Da mesma forma, os Slams também se constituíram em espaços públicos da periferia de São Paulo. Originários dos Estados Unidos desde 1980, os Slams consistem em um formato de batalha de poesia com avaliação de um júri popular. Logo, estes eventos de poesia oral realizados em bares ou praças das periferias "trazem a ideia de popularização da poesia falada em contraposição aos espaços poéticos tradicionais frequentados de maneira hegemônica" (STELLA, 2015, p.4).

Os Saraus e os Slams foram se multiplicando e adquirindo um número cada vez maior de participantes. Disso, surgiu a ideia de materializar o trabalho poético que se desenvolvera, primeiramente, na oralidade. Surge, assim, um projeto literário de autopublicação impressa, à revelia de um grande mercado editorial já estabelecido. Os poemas, criados para serem recitados, são adaptados a um outro suporte, o livro. Estamos diante, portanto, de um processo de publicação, mas que é posterior a um trabalho de recitação oral. Logo, os Saraus e os Slams tornam-se uma espécie de ritual de passagem desses escritores (LOUSA, 2017), já que todas as publicações da literatura marginal-periférica remontam às participações em algum destes coletivos, assim, "resistir e existir enquanto escritor da literatura marginal-periférica perpassa, de alguma maneira, pelo ritual do sarau" (LOUSA, 2017, p. 49).

O conceito de Literatura marginal foi definido pelo escritor Reginaldo Ferreira da Silva, conhecido como Férrez. Segundo ele, quando indagado se pertencia ao Modernismo ou a um movimento de vanguarda, respondia que pertencia apenas ao movimento hip hop. No entanto, ao ouvir o termo "marginal" pensou que o mesmo se apropriava ao que ele fazia, já que ele faz parte da literatura que fica à margem do rio. (NASCIMENTO, 2006 apud BALBINO, 2015). Este movimento literário contemporâneo tem como marco a publicação da revista *Literatura Marginal/Caros Amigos* que ocorreu entre os anos de 2001 e 2004, em uma parceria com o escritor Férrez que na época já tinha publicado, de forma independente, *Desilusão* (1997) e *Capão Pecado* (2000).

360 Demais publicações de Carolina Maria de Jesus: Casa de Alvenaria (1961); Pedaços de Fome (1963); Provérbios (1963); Diário de Bitita (1982); Meu estranho diário (1996); Antologia Pessoal (1996); Onde estaes felicidade (2014).

ISBN 978-85-64124-60-8

Apesar de o movimento literário marginal-periférico trazer em sua maioria escritores que vivem na periferia como porta-vozes de suas próprias histórias, para a pesquisadora Érica Peçanha do Nascimento (2006) também fazem parte do movimento, mesmo que à revelia de seus autores, importantes obras[361] que tematizam as condições dos sujeitos marginalizados. Assim,

> "A expressão "literatura marginal" entrou em voga para designar a condição social de origem dos escritores, a temática privilegiada nos textos ou a combinação de ambos, disseminando-se para caracterizar os produtos literários dos que se sentem marginalizados pela sociedade ou dos autores que trazem para o campo literário temas, termos, personagens e linguajares ligados a algum contexto de marginalidade" (NASCIMENTO, 2006, p. 55)

Assim, os sujeitos que outrora foram marginalizados tanto por uma estrutura social e política, quanto pelas caricaturas disseminadas por projetos que apenas reforçam os estereótipos, agora ocupam seus próprios espaços, falam ao microfone, fazem suas edições e publicam suas próprias obras, tornam-se, portanto, porta-vozes de suas próprias histórias. Para Lúcia Tennina (2013), estamos diante de um projeto literário embasado em um discurso que é legitimado por um saber que é próprio de quem vive nas periferias, este saber vai muito além de tematizar a pobreza e a violência, pois "o mecanismo de ressignificação do ser periférico por meio da poesia não é, portanto, exclusivamente temático; há também um estilo comum que o articula: o esforço pelo detalhe, a periferia narrada como lupa".(Tennina, 2013, p. 16)

Desde as primeiras publicações da revista *Caros Amigos*, nos anos 2000, no entanto, ficou evidente a tímida participação das mulheres, pois enquanto 56 autores homens publicaram seus textos, apenas 9 mulheres participaram desta primeira publicação, como levantado pela pesquisadora Jéssica Balbino (2016). Logo, desde já, foi possível perceber que o movimento literário, oriundo da periferia, também trazia em seu bojo de formação a desigualdade de gênero. De acordo com o mapeamento realizado por Balbino (2016), ao passo que o movimento literário vem se desenvolvendo, o número de mulheres que publicam seus textos é crescente, apesar de ainda não ser possível falar em equidade de participação dentro do movimento da Literatura marginal-periférica até o momento da realização de sua pesquisa.

A despeito dessa desigualdade de gênero reproduzida em todos os espaços - na sociedade, quando esta nega o acesso das mulheres aos estudos e aos mais diversos espaços públicos; no micro campo familiar, quando os pais ou os maridos não permitem que as mulheres frequentem coletivos culturais; nas editoras, quando elas se recusam a publicar as obras das mulheres -, é crescente a participação das mulheres em performances orais, publicações impressas e produção de séries de vídeo arte.

Estamos diante, portanto, de um projeto literário que está à margem da margem, pois, além de estarem marginalizadas pela sociedade, estas mulheres estão à margem também do próprio movimento periférico. Contudo, este mulherio, outrora negligenciado pelo mercado editorial e, por razões diversas, também dentro de suas próprias comunidades, organizou-se em espaços exclusivamente femininos, estabeleceu parcerias e criou seus próprios coletivos e selos literários. Estas mulheres periféricas, trouxeram à tona, sua(s) voz(es) com suas marcas e suas dores. Decididas a mudar a condição de subalterna a elas impostas, elas falam, escrevem,

361 SUBÚRBIO, DE FERNANDO BONASSI; O INVASOR, DE MARÇAL AQUINO; CARANDIRU, DE DRÁUZIO VARELLA; MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE, DE LUIZ ALBERTO MENDES; DIÁRIO DE UM DETENTO, DE JOCENIR PAVILHÃO; PAIXÃO E MORTE NO CARANDIRU, DE HOSMANY RAMOS; LETRAS DE LIBERDADE, UMA COLETÂNEA DE CONTOS AUTORAIS DOS PRESOS DA CASA DE DETENÇÃO DE SÃO PAULO. (PEÇANHA, 2006, P. 54 E 55)

ISBN 978-85-64124-60-8

produzem e disseminam um projeto literário engajado na causa da mulher preta, pobre e periférica.

É neste contexto de engajamento cultural, literário e político que se insere Luíza Romão. A despeito do preconceito sexista que também era perpetuado nos Slams, já que a participação masculina era majoritária, a poeta, slamer e produtora cultural acumulou as vitórias em 2014, pois venceu o Slam da Guilhermina e o Slam do 13 além de alcançar o segundo lugar no Slam BR, ocasião em que disputara apenas com homens. Luíza, ao recitar poemas de grito e de revide (LOUSA, 2017) garantiu seu lugar de fala nos Slams. Até o momento, publicou duas obras impressas, a primeira *Coquetel Motolov* (2014) em parceria com Daniel Minchoni, criador independente do Selo Doburro, a segunda, que é o corpus literário deste artigo, *Sangria* (2017) a qual constitui um projeto que conta com um livro impresso com poemas e fotografias e uma série de vídeo arte com musicalização e interpretação destes poemas.

Diante da contextualização do movimento literário marginal-periférico, bem como da discussão acerca da participação das mulheres neste, reside a justificativa do recorte de gênero proposto, pois o desenvolvimento de um projeto de leitura na educação básica das obras que compõem a literatura marginal-periférica de autoria feminina poderá oportunizar aos educandos o acesso às obras literárias contemporâneas que trazem a fala, ou o grito, das identidades que foram silenciadas por uma tradição patriarcal.

O PROJETO *SANGRIA:* O GRITO DAS IDENTIDADES SILENCIADAS

Arque com as consequências
de ser nação-bastarda de nascença
o nome ausente
vazio de progenitor
de quem se nomeia patriarca
mas não passa de estuprador
miscigenar
verbete bonito
estilo requintado
mas que camufla o ventre violado
(ROMÃO, 2017, dia 15°)

Luiza reúne 28 poemas em *Sangria*, obra que também se tornou uma série de vídeo-arte com musicalização e interpretação. Tal qual o sangue menstrual que irrompe das entranhas, seu lirismo jorra no papel em forma de uma proposta de estética do grito (LOUSA, 2017) e faz ecoar as vozes de um mulherio que se recusa a fazer silêncio e tampouco se preocupa com as convenções herdeiras do patriarcado.

Longe de ser uma leitura simples, o projeto *Sangria*, dialógico por excelência, (BAKHTIN, 2003) está ancorado em uma linguagem poética ligada à performance, já que os poemas, primeiramente, foram declamados em batalhas de poesia oral e, posteriormente, foram publicados em livros. Entre imagens e poemas, música e interpretação, *Sangria* rompe com os limites da performance, da linguagem escrita e do papel, "uma poesia que tira sua força estética de cruzamentos possíveis: a passagem destemida do lírico para a oralidade áspera, do cíclico para o mosaico, da palavra para o movimento, da palavra para a imagem" (HOLLANDA, 2017, p. 4)

Um poema para cada dia de um ciclo menstrual, já no primeiro dia, ou no primeiro poema, estamos diante de uma nova perspectiva da colonização brasileira. Em um lirismo ácido,

ISBN 978-85-64124-60-8

o leitor/ouvinte é convidado a fazer uma releitura da história brasileira após 1500, pois a denúncia das violações no processo de colonização conduz a uma postura de questionamento frente aos discursos engendrados pela ótica do colonizador e secularmente repassados pelos saberes históricos institucionalizados. “A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO/ matas virgens/ virgens mortas/ A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO”. (ROMÃO, 2017, dia 1°)

As reflexões históricas e políticas são feitas em torno das imagens do corpo da mulher, imagens tanto textuais quanto gráficas, caracterizando, assim, a proposta estética de *Sangria*. Em uma analogia à terra mãe constantemente violentada desde a colonização dos portugueses, o corpo da mulher em *Sangria* representa o imbricamento de acontecimentos tanto biológicos quanto sociais, tornando-se assim um corpo político. Entre a história e a política, o corpo feminino foi/é tecido em uma teia de violências das quais resultam as subjetividades femininas. (HOLLANDA, 2017) Logo, apesar de estar sujeito às menstruações, cólicas, assédios e estupros, este corpo fala em “um grito que rompe silêncios, que toma posse da autorrepresentação, tradicionalmente negada, que desloca o olhar crítico para periferias e grupos minoritários”. (LOUSA, 2017, p. 119)

Se tradicionalmente o corpo da mulher fora usado por uma cultura patriarcal e falocêntrica, colocando-o em posição de objeto à serviço de interesses sexuais, agora este corpo feminino se autorrepresenta enquanto lócus de resistência às violências e violações do patriarcado. “Queria eu fazer versos velados/deixar implícito quase metáfora/essa crítica depravada/ mas é concreta/a mão que apalpa o seio/a cantada diária” (ROMÃO, 2017, dia 14°) As fotografias em alusão às mais diversas violências à mulher, na obra impressa, representam um corpo violentamente marcado, enquanto os poemas são gritos de resistência de um corpo que é sujeito e (re) existe, sangra, pensa e grita. Assim, para Heloisa Buarque de Hollanda “*Sangria* não é apenas mais um livro de poemas, *Sangria* é um projeto literário sobre a História do Brasil vista pelas entranhas de uma feminista contemporânea”. (2017, p.4)

Logo, se esse corpo-sujeito grita é preciso que se faça ouvi-lo além dos locais onde há declamações de poesia que é o que acontece nos Slams e nos Saraus das periferias de São Paulo. Sendo a escola um dos espaços possíveis de formação de sujeitos críticos, a leitura de *Sangria* nas aulas de Literatura representa uma possibilidade de proporcionar aos educandos o acesso aos poemas que trazem “ao grito” identidades silenciadas por uma cultura patriarcal, quando esta considera a mulher incapaz de produzir obras de valor estético literário. Portanto, *Sangria* de Luiza Romão enquanto projeto de leitura literária cumpre com o que se propõe para o ensino de literatura na Educação Básica que é a experiência dos educandos com o texto literário a fim de que o leitor letrado literariamente seja cada vez mais crítico, autônomo e humanizado além de contribuir para que eles sejam capazes de se compreenderem enquanto sujeitos inseridos em um contexto histórico e social. (Orientações Curriculares para o Ensino Médio, 2006).

REFERÊNCIAS

Bakhtin, M. V. **Os gêneros do discurso In: Estética da criação verbal**.4. ed. São Paulo Martins Fontes, 2003. (Coleção biblioteca universal).

BALBINO, Jéssica. **Pelas margens: vozes femininas na literatura periférica**. Dissertação (Mestrado em jornalismo e comunicação social) Unicamp, São Paulo, 2016.

BRASIL, Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Orientações curriculares nacionais para o ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias**. Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN). Brasília: MEC/SEB, 2006.

ISBN 978-85-64124-60-8

CANDIDO, Antônio. **O direito à literatura**. In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos. São Paulo: Ouro sobre o azul, 2004.

_____, Antonio. **A literatura e a formação do homem.** Remate de Males, Campinas, SP, dez. 2012.

ECO, Umberto. **Lector in fabula.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Prefácio**. In: ROMÃO, Luíza. Sangria: Edição do autor: Selo do Burro, 2017.

LOUSA, Pilar Lago. **Corpo, Voz e Resistência: A (des) construção da representação feminina nas obras poéticas de Elizandra Souza e Luiza Romão**. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás) Goiânia, 2017.

MACHADO, Ana Maria. **Entre vacas e gansos-escola, leitura e literatura** In: Ponto de fuga: conversas sobre livros. 1° ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. **"Literatura Marginal": os escritores da periferia entram em cena**. Dissertação (Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ROMÃO, Luíza. **Sangria**. São Paulo: Edição do autor: Selo do Burro, 2017.

STELLA, Marcello Giovanni Pocai. **A Batalha da poesia.** O slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. Ponto Urbe [Online], 17 Revista do núcleo de antropologia urbana da USP, 2015. Disponível em: http://pontourbe.revues.org/2836 Acesso em 04 de julho de 2018.

TENNINA. Lucía. **Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n°42, pp. 11-28, jul-dez. 2013. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9989/7304. Acesso em 07 de julho de 2018.

ZILBERMAN, Regina. (Org.). **Leitura em crise na escola: as alternativas do professor**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

_____, Regina. (Org.). **O papel da literatura na escola**. Via Atlântica. São Paulo, n14, p. 11-22, 2008. Disponível em:

http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50376. Acesso em 11 de julho de 2018.

ANEXOS

Algumas imagens que compõem o projeto *Sangria.*



ISBN 978-85-64124-60-8

ALUNOS QUE LEEM: UM DESAFIO ESCOLAR

Nadine Alves FERREIRA (Universidade de Brasília)
E-mail: nadinefsa@hotmail.com

RESUMO

Um dos anseios de professores de Língua Portuguesa e de Literatura é fazer com que seus discentes sejam leitores vorazes. Mas, o que é encontrado muitas vezes é uma comunidade de alunos que não leem e que não gostam de tal atividade. Assim, com o objetivo de despertar o interesse pela leitura literária em alunos de uma escola particular, foram utilizados diversos recursos para que os discentes se aproximassem do livro. Todas as táticas aplicadas obtiveram resultados positivos e, com isso, os estudantes da referida escola estão no caminho para se aproximarem ainda mais do mundo da leitura.

***PALAVRAS-CHAVE**: LEITURA; ENSINO; LITERATURA.*

RELAÇÃO ENTRE EDUCAÇÃO, LEITURA E SOCIEDADE

A Língua Portuguesa é componente obrigatório nos currículos escolares brasileiros. Porém, cabe ao professor ensinar uma variação da língua, a norma padrão, em detrimento a outras. Além disso, o educador deve inserir o aluno de forma efetiva e produtiva no mundo da produção e da leitura textual, que, em sua maioria, é regida pela norma de prestígio. Assim, percebe-se que o professor de Língua Portuguesa, como os de outras matérias, possui alguns desafios em sua área.

A Língua Portuguesa é a língua oficial do Brasil. Porém, apenas uma variação é prestigiada e ensinada na escola[362]. Por isso, uma das maiores dificuldades dos educadores de português no país é incentivar o aluno a aprender essas novas regras de comunicação. A variação linguística que antes fora usada no seu cotidiano já não é mais aceita no ambiente escolar. Isso, muitas das vezes, pode causar um estranhamento no aluno, pois, apesar de ser a mesma língua, são tantas regras diferentes.

Já alguns professores, ao encontrar o aluno nesse contexto, usam o método mais criticado de se aprender a norma padrão: gramática sem contextualização. Porém, como diz Irandé Antunes: “a gramática, sozinha, é incapaz de preencher as necessidades interacionais de quem fala, escuta, lê ou escreve textos” (ANTUNES, 2007). A necessidade social é que o aluno saia da escola um bom produtor e leitor textual e que saiba a variação linguística de prestígio.

Além do anseio pelo domínio da gramática normativa, há outro que é ter estudantes que sejam leitores vorazes e competentes, que consigam ler, interpretar e relacionar o que foi lido com sua vida pessoal e com o mundo. Porém, o que se nota é que esse fato não ocorre em todas as escolas, tanto públicas quanto particulares. Por quê? Qual é o problema que ocorre na relação entre aluno, professor e leitura?

362 TAL REALIDADE TEM MUDADO NOS ÚLTIMOS ANOS. A NORMA POPULAR, FALADA NO COTIDIANO, TEM ESTADO PRESENTE EM ALGUNS LIVROS DIDÁTICOS DE FORMA MARGINAL OU ILUSTRATIVA.

ISBN 978-85-64124-60-8

Umas situações difíceis pode ser a mencionada acima: a falta de contato com a gramática normativa. Ela está presente em diversas obras literárias e com isso ocorre a soma de adversidades: alunos que não leem e que não se sentem próximos da norma padrão. Ambos os fatos podem vir desde o ambiente familiar, pois, existem várias famílias que não incentivam a leitura e, às vezes, não possuem nem mesmo um ambiente favorável para a prática do ato.

Outro problema que afasta o aluno do mundo da leitura é a forma como o professor apresenta a obra literária. Segundo a pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (Instituto Pró-Livro, p. 23), 25% dos entrevistados responderem que o **gosto** os faz ler. Já apenas 7% dos interrogados disseram que liam por exigência escolar. Com isso, conclui-se que se o docente adotar o caminho de apenas exigir que um discente leia não obterá bons resultados. Porém, despertar nele o interesse pela leitura poderá formar um aluno que provavelmente levará tal ato para além do período escolar.

A leitura não deve ser algo relacionado apenas com os processos educacionais, deve também estar ligada com o prazer e com o entretenimento. Além disso, ela deve fazer o leitor refletir na sua vida e na sociedade. As leituras de boas literaturas devem o acompanhar por um bom tempo, como um auxílio na forma de ver a sociedade.

> Se for só para entreter, fazer o ser humano passar uns momentos agradáveis, imerso na irrealidade, emancipado da sordidez cotidiana, do inferno doméstico ou da angústia econômica, numa indolência espiritual relaxada, as ficções da literatura não poderão competir com as apresentadas nas telas, grandes ou pequenas. As ilusões plasmadas com a palavra exigem ativa participação do leitor, esforço de imaginação e, às vezes, em se tratando de literatura moderna, complicadas operações de memória, associação e criação, algo de que as imagens do cinema e da televisão dispensam os espectadores. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 112)

Como mencionado por Vargas Llosa, a literatura oferece algo a mais do que séries e filmes. Ela exige criatividade e participação ativa do leitor para sua compreensão. É evidente que há obras televisivas que também exigem mais do que um expectador passivo. Entretanto, a literatura deve ter outras funções além de entreter: ela deve buscar abrir os olhos do expectador com a ficção, fazer com que ele veja além do que sua realidade lhe permite.

Porém, como o indivíduo se libertará das amarras sociais se desde a infância não possui o hábito de ler? Nota-se que não é comum nas famílias brasileiras haver passeios a bibliotecas ou a livraria. Viagem de férias, passeio a shoppings, ida a festas de familiares geralmente são momentos de prazer. Mas, porque não associar a imagem dos ambientes literários com o divertimento? É uma proposta para aumentar o número de pessoas que gostam de ler.

Outro meio que a família poderia utilizar para despertar o interesse na criança pela leitura é o ato de contar histórias na infância. Na evolução humana, primeiro veio a oralidade e depois veio a escrita. Da mesma forma deveria haver o encantamento com as histórias contadas pelos familiares às crianças e depois pela leitura de obras literárias.

Outro fator positivo com tal fato seria a percepção de que as mesmas histórias são contadas de modos diferentes. O conto *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault, pode ser narrado com músicas no meio da história, o lobo ao se esconder no meio da narrativa e poderia ser confundido com um anjo da floresta, a jovem poderia morrer ou ser salva pelo lenhador, o lobo poderia ser jogado no fundo de um rio ou ter a barriga preenchida com pedras. Há várias possibilidades nessa narrativa e, com isso, a criança percebe que o mundo e as pessoas são diferentes.

ISBN 978-85-64124-60-8

A leitura, apesar da idade, coloca o leitor em outros momentos e no presente. Ao ler o conto apresentado acima, a criança pode refletir sobre a desobediência e os perigos do mundo atual e arcaico. Quando mais velho, ao ler *Os miseráveis*, de Victor Hugo, o leitor pode entrar na antiga França, conhecer aquele ambiente e ficar rodeado das questões morais e emocionais que envolvem seus personagens. Assim, a leitura deve ser vista "[...] como objeto de prazer: leitura enquanto instrumental para o exercício da criatividade, da percepção de novos significados diante do que já, sócio-historicamente, [foi] determinado." (TINOCO, 2010, p. 25).

Outro problema social que envolve a leitura é o desejo que a sociedade possui por coisas rápidas e de fácil compreensão. O mundo hoje é líquido (BAUMAN, 2010), dessa forma, é muito mais fácil ler um resumo na internet, ver uma análise no *Youtube* ou assistir ao filme do que ler o livro. Não menosprezo nenhum dos recursos citados, todos podem ser utilizados na sala de aula e fora dela, mas, é algo a se romper na sociedade esse desejo de ir pelo caminho talvez mais fácil ao invés de se aprofundar em uma leitura.

Além da família e da sociedade, a escola também deve ser um ambiente que motiva a leitura, como já mencionado. O papel da leitura na escola é de libertar os alunos. Fazer com que eles se tornem críticos e consigam lidar melhor com os problemas pessoais. Porém, a escola foi sucateada (sem recursos, professores com baixos salários, alunos sem acompanhamento familiar) e isso afetou a leitura e a literatura, que era vista nos anos 70 e 80 como uma ferramenta eficaz de ensino (ZILBERMAN, 2008). Hoje essa visão ainda continua de forma cambaleante, pois os alunos têm dificuldades para ler e a escola passou de lugar de formação crítica do indivíduo para repartição pública abandonada.

ESTRATÉGIAS UTILIZADAS PARA FOMENTAR A LEITURA

Cabe ao professor, como profissional da educação, levar o seu aluno até o mundo da leitura. Não basta, como já mencionado, que o professor apenas obrigue o discente a ler um livro porque haverá uma avaliação. Ele pode até ler, ou também pode encontrar resumos e resenhas na internet que o tragam o conhecimento necessário para fazer o teste.

É necessário que haja um mínimo de orientação, de motivação e de instigação por parte do professor. O mundo oferece formas de entretenimento muito mais fáceis de serem absorvidas do que a leitura, por isso, cabe ao profissional da educação mostrar que, apesar de ser mais lenta, ela faz com que a imaginação flua e que ele não seja apenas um receptor passivo do conteúdo. É necessário que o leitor some sua imaginação e seu conhecimento para a construção da obra como um todo.

Compete também ao professor mostrar a leitura como algo não apenas para a diversão, mas também como uma ferramenta para a evolução pessoal. Por meio da leitura é possível conhecer outras épocas, outros pensamentos, outras possibilidades e etc.. Entretanto, existe também outro problema na educação que é a desmotivação dos jovens pelos estudos. Alguns estão na escola por obrigação, outros querem apenas o diploma para entrar no ensino superior e alguns não entendem porque devem fazer matérias que não se relacionarão de forma alguma com suas carreiras profissionais.

Esses são alguns dos desafios a serem enfrentados pelos professores nos dias de hoje. Entretanto, como já dito, não basta apenas orientar uma literatura e dizer que haverá prova sobre ela. É necessário que o profissional leve o seu aluno a gostar de ler literatura. É um caminho difícil, porém, é mais gratificante passar pelos espinhos e no fim ter um resultado positivo do que apenas ministrar conteúdos sem fomentar a paixão pela arte das palavras em nenhum dos discentes.

ISBN 978-85-64124-60-8

Os recursos que utilizei em sala de aula para despertar esse gosto pela literatura foram aplicados na escola em que trabalho. Ela fica localizada na cidade de Formosa-GO, região do entorno do Distrito Federal. É uma unidade de ensino particular e possui desde o ano de sua inauguração, 2017, poucos alunos em cada sala. A turma que possui nesse ano a maior quantidade de alunos tem 4 discentes. É uma realidade muito diferente da maioria das escolas. Porém, tudo o que foi aplicado ali pode ser desenvolvido em outros centros educacionais com números maiores de estudantes, com as devidas adaptações.

O primeiro projeto da área de Língua Portuguesa realizado na escola teve o intuito de aproximar os discentes da literatura. A maioria deles, principalmente os do ensino médio, possuíam pouca base de ensino literário e o material didático, voltado para o vestibular, cobrava conhecimentos mais aprofundados. Dessa forma, quis ampliar a visão, tanto do ensino médio quanto do ensino fundamental, a respeito dessa literatura que estava apenas voltada para a realização de exercícios nos livros didáticos.

O projeto teve como tema Cora Coralina, poetisa goiana. Ela foi escolhida por ter obras simples e carregadas com emoção e verdade. Após uma breve abordagem em sala sobre a biografia de Cora, foi realizado como encerramento uma roda de conversa com todos os docentes e discentes. Os mestres leram poemas de Ana Lins e fizeram suas análises para todos na sala. Meu objetivo com essa descentralização das análises literárias das mãos do professor de literatura foi mostrar que não é necessário ser uma pessoa da área para ler, entender e gostar de literatura. Queria que eles notassem que ela não é apenas uma matéria e sim uma forma de arte acessível.

O segundo meio que tive para aproximar meus alunos do mundo da leitura foi o de mostrar-me como uma professora que lê; e lê não apenas porque é uma função de sua profissão e sim porque gosta. Creio que seja fundamental os discentes verem paixão nos olhos de seu professor pelo o que ele leciona. É evidente que quem atua na área de docência pode não gostar de todos os conteúdos que deve ministrar. Porém, quando possui liberdade para escolher qual livro seu discente lerá ou não ele pode eleger algum de sua preferência e não apenas algum clássico porque estará no vestibular.

A leitura de clássicos é necessária para a formação do estudante. Porém, o foco não é apenas fazer o discente ter aptidões para ser aprovado em uma prova de vestibular ou para que ele conheça mais da literatura brasileira, apesar das duas categorias serem muito importantes. Ou seja, se o docente é apaixonado por *Dom Casmurro*, que é um clássico, passe ele para os seus discentes ao invés de escolher outra obra do período literário que não lhe agrada. Os alunos, e todas as pessoas, percebem quando algo é ministrado com paixão.

Dessa forma, o que eu fiz foi levar um dos livros que estava lendo para a sala de aula. Assim, ao folhear a obra Ransom Riggs, *O orfanato da srta. Peregrine para crianças peculiares*, uma de minhas alunas percebeu e disse que tinha assistido ao filme e que tinha gostado. A partir de seu interesse, então, contei minhas impressões sobre o livro e comentamos as diferenças entre a obra original e sua tradução para o cinema. No fim, ela terminou nossa conversa motivada a comprar o livro. Não falei para ela que teria uma prova sobre a obra, não falei a ela frases do tipo “O livro nem se compara ao filme”. Eu apenas conversei e mostrei meu interesse sobre a obra literária e isso fez com ela também quisessem ler.

O terceiro recurso empregado para fazer com que o discente tenha interesse pela leitura foi o de utilizar outros gêneros literários. É notável que nossa sociedade é acelerada. Estamos envoltos de informações por meio de celulares e de hipertextos, nos quais uma informação nos leva a outras. Além disso, notar-se-á, por meio das redes sociais, que as pessoas leem menos (Twitter com seus 280 caracteres) e estão sempre envoltas de imagens (*Instagram* e *Facebook*). Assim, é necessário que a leitura, em um primeiro momento como forma de conquistar leitores, também deva estar nesse contexto veloz e imagético.

ISBN 978-85-64124-60-8

Dessa forma, o que fiz foi trabalhar com obras que trouxessem outros tipos de texto além do verbal. O livro mencionado acima, *O orfanato da srta. Peregrine para crianças peculiares*, possui em seu interior diversas fotografias que são parte da história. Elas não estão ali apenas como uma ilustração, elas somam para o processo de interpretação. Além disso, busquei trabalhar com adaptações de obras literárias para outros gêneros, como, por exemplo, utilizar da versão em romance gráfico do conto de João do Rio chamado *O homem da cabeça de papelão*.

O conto estava completo no livro didático; os alunos poderiam fazer aquela leitura e realizarem uma boa interpretação. Entretanto, o que eu queria era que aquele não fosse apenas mais um texto do bimestre e sim fosse algo que chamasse a atenção. Assim, aproveitei do recurso da junção da imagem com o texto para fazer com que meus discentes se aproximassem ainda mais da leitura.

Outra forma de adaptação também trabalhada por mim foi o de não apenas ministrar sobre o texto teatral no papel e sim na prática. É importante que os discentes conheçam a estrutura do referido gênero literário. Porém, ele foi feito para ser encenado. Então, nada mais coerente do que mostrar essa arte tanto no livro quanto no palco. A obra por mim trabalhada foi *Amor por anexins*, de Arthur Azevedo, e a peça teatral foi a realizada pelo Grupo de Teatro Guará da Pontifícia Universidade Católica de Goiás que está disponibilizada na internet[363].

Além de mostrar-me como uma professora leitora ao levar livros que estava lendo para a sala de aula, um segundo recurso aplicado foi o de pedir certas obras como presentes de aniversário ou publicar em minhas redes sociais quais livros pretendia ler. É notável que a geração de hoje está muito ligada às tecnologias. Dessa forma, utilizei desse meio para apresentar para eles que livros são importantes não apenas dentro dos muros da escola. Além disso, ao pedir obras literárias de presente, para os alunos que possuía intimidade e como uma forma de brincadeira, mostrei para os discentes que livros são especiais para mim, tanto que gostaria de ganhar no meu aniversário.

Já com a turma de terceira série do ensino médio resolvi fazer uma abordagem diferente. Como foi mencionado, a escola é pequena, e essa turma possui apenas um aluno. Com o objetivo de fazer com que ele desviasse o olhar da literatura esquematizada no livro didático (pois ela estava voltada para o vestibular), levei-o na biblioteca e permiti que escolhesse o livro que quisesse para ler. Deixei o aluno realmente livre, não me importando com o tamanho da obra e nem mesmo se fosse um escrito não apropriado para sua idade, como obras infantis.

Ademais, disse para ele que haveria uma competição entre nós dois. Eu também escolheria um livro da biblioteca no mesmo dia. Porém, iríamos competir: quem leria primeiro toda a obra ganharia a disputa. Ele escolheu um livro pequeno, com pouco mais de 100 páginas. Já eu escolhi *Viagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne; obra mais extensa do que a escolhida por ele. Durante os meus dias de leitura, que foram poucos pois me apaixonei pelo livro e realizei uma leitura voraz, contei para o meu discente minhas impressões e mostrei como estava feliz com a leitura e intrigada para saber o final da obra.

Após ter terminado de ler o escrito de Verne, meu aluno disse que não estava gostando de ler seu livro e que gostaria de trocar. Algo que tento praticar em minhas aulas, sempre que possível, e que acredito ser fundamental para fomentar a leitura é o fato de não obrigar o discente a ler o que ele não gosta. É evidente que tal atitude nem sempre será possível, porém, quando é, vejo que é o melhor a se fazer. Obrigar alguém a realizar uma leitura é algo que pode minar o gosto por ela.

No fim, após me dizer que não gostou de seu livro escolhido, deixei que fosse a biblioteca e que escolhesse outra obra literária para ler. Para a minha surpresa ele escolheu o

363 DISPONÍVEL EM <HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=ISWRNMED-5Q>. ACESSO EM 11 DE JULHO DE 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

que eu tinha lido anteriormente, *Viagem ao centro da Terra*. Acredito que ter apresentado minha opinião sobre a obra, ter demonstrado o meu interesse pela narrativa e o meu divertimento ao lê-la fez com que ele também quisesse a conhecer.

Outra estratégia utilizada por mim foi o de levar a aluna do nono ano do ensino fundamental para a biblioteca para a realização de uma atividade. O exercício propunha que a discente escolhesse algum texto, do próprio livro didático ou não, para classificar morfologicamente as palavras. Orientei que fôssemos a biblioteca e que ela escolhesse um livro pequeno para realizar tal atividade. A obra escolhida foi *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque.

Em um primeiro momento ela reclamou, disse que o escrito era destinado a crianças e que não estava achando interessante a leitura. Porém, quando terminou mudou de opinião: achou a obra interessante e com uma boa mensagem para reflexão. Assim, após a leitura do texto de Chico Buarque, fizemos a atividade.

Ter escolhido ler um livro, mesmo pequeno, para realizar a atividade e não apenas um texto foi algo planejado. Eu queria que ela tivesse mais contato com a literatura, mesmo que não fosse uma totalmente adequada para sua idade. Queria mostrar para a minha discente que realizar leitura em sala de aula era algo importante, tanto para a realização do exercício proposto pelo livro didático tanto para aumentar os seus conhecimentos.

Porém, praticar tal atividade em sala de aula não é algo tão comum. Como apresentado por Irandé Antunes (2003, p. 29-30), em uma pesquisa realizada com alunos da cidade de Campinas-SP, em que quando perguntados sobre a leitura em sala de aula a resposta principal era a falta de tempo. Além disso, foram questionados porque não tinham tempo para ler e uma das respostas foi: “Por que se lêssemos não ia dar tempo de aprender toda a matéria.”

Como é possível que não haja leitura nas aulas de Língua Portuguesa? Como é possível que os alunos vejam que tal atividade é algo que atrapalha o andamento da aula? Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) voltados para o ensino de Língua Portuguesa orientam o professor a basear suas aulas em 3 competências: interativa, gramatical e textual (BRASIL, 2002, p. 55). Para que as três sejam desenvolvidas é necessário que haja a leitura.

O foco do processo de ensino-aprendizagem não deve estar no conteúdo, e sim nas competências e habilidades que devem ser adquiridas pelo estudante, entre elas a de uma leitura eficiente. O aluno que concluir o ensino médio deverá ser capaz de utilizar a língua materna de forma clara e articulada, tanto para comunicação oral quanto para a escrita. Ele precisa ter a habilidade de ser um leitor pleno, capaz de dominar o código verbal e suas regras. Precisa também entender as artimanhas que os escritores utilizam para produzir sentido e para convencer o leitor, quando desejam ser compreendidos. O aluno não deve mais ser um receptor passivo dos textos que lê, mas, deve ser crítico e capaz de relacionar com outros já lidos.

Além disso, ao encerrar a educação básica, o jovem deve ser apto a correlacionar diversos gêneros, escritos e orais, e também poder de diferencia-los. Para isso, precisa conhecer e dominar os diferentes movimentos e períodos literários brasileiros e suas principais características. É saliente que além de conhecer algumas expressões culturais do passado, ele reconheça e respeite produtos culturais contemporâneos. Porém, como ele chegará nesse nível se não tiver tido a oportunidade de realizar leituras em sala de aula?

Outro fator de fundamental importância para a construção do aluno como um cidadão é o domínio da norma culta e o reconhecimento de outras variações da língua portuguesa. O estudante deve entender que a norma linguística que usa no cotidiano é válida e adequada para vários contextos sociais em que vive. Porém, existe a norma culta que é a utilizada em ambientes formais e em vários textos, por isso a leitura é tão necessária para que ele se aproxime dessa outra norma de língua portuguesa.

ISBN 978-85-64124-60-8

Por fim, o último recurso utilizado por mim foi o de adaptar-me aos novos veículos literários. O livro foi e continua sendo o meio de se difundir a literatura. Porém, atualmente ele não é o único. A internet hoje é um grande auxílio para que as pessoas se aproximem da literatura, como, por exemplo, a possibilidade de compra de livros online.

O que foi utilizado por mim em sala de aula foi o aplicativo *Wattpad*. Ele é uma rede social de escritores e leitores em que qualquer pessoa pode publicar e ler livros. É evidente que há problemas nas obras, como, por exemplo, falta de correção gramatical, porém, há várias pessoas que utilizam tal ferramenta. Dessa forma, peguei tal ferramenta da atualidade e o utilizei em minhas aulas ao passar um livro publicado no aplicativo para a realização da leitura e de um resumo.

Alguns podem criticar as obras publicadas pelos jovens no *Wattpad*, apontar os erros de gramática e de coerência presente em algumas obras. Tais críticos estarão certos. Porém, se no meio desses livros inferiores forem encontradas obras de qualidade e que possam ser trabalhadas em sala de aula por que não utilizar? Da mesma forma que existem livros físicos bons e ruins, também existem no mundo da internet. Assim, como já mencionado, aproveitei de tal recurso e do fato de alguns estudantes serem leitores vorazes de obras do aplicativo para incentivar a leitura na escola.

Dessa forma, o objetivo central de todas as estratégias descritas acima foi de aproximar os discentes da literatura. Não me importei com o tamanho das obras ou se eram renomadas, o foco foi fazer com que eles despertassem o interesse pela leitura. Assim como a introdução alimentar em crianças começa por alimentos pastosos, em que praticamente não é necessário o mastigar, a literatura deve ser introduzida para não leitores assim: de forma mais fácil. Porque desse modo, depois de perceberem que ler é bom e que pode estar presente não apenas na vida escolar, eles levarão tal ato para toda a vida.

O meu desejo como professora é que os alunos vejam a literatura assim como Todorov a via. Ele afirmou que ela “nos enriquece infinitamente. [...] Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano.” (TODOROV, 2012, p. 24). Não que essa seja a única função da literatura, mas, ela é algo que abre os olhos e a mente do indivíduo para outras possibilidades e é essa percepção ampla de mundo que eu desejo que meus discentes tenham.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. **Aula de português: encontro e interação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003, pp. 29-30.

_____. **Muito além da gramática: por um ensino da língua sem pedras no caminho**. São Paulo: Parábola, 2007.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida.** Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. **PCN + Ensino Médio: Orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais**. Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: Secretaria da Educação Média e Tecnológica / MEC, 2002, p. 55.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. 4ª edição da Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil. Disponível em < http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf>. Acesso em 01 de agosto de 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

TINOCO, Robson Coelho. **Leitor real e teoria da recepção: travessias contemporâneas**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

VARGAS LLOSA, Mario. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Tradução de Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. Disponível em <http://www.mozo.pt/tesp/livros/A_Civilizacao_do_Espetaculo-Mario_Vargas_Llosa.pdf>. Acesso em 20 de março de 2018.

ZILBERMAN, Regina. **O papel da literatura na escola**. Revista Via Atlântica, São Paulo, n. 14, p. 11-22, 2008.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFLEXÕES SOBRE DIVERSIDADE ÉTNICO-RACIAL EM LITERATURA INFANTIL NO BRASIL

Débora Rodrigues de Almeida (CEPAE-UFG)
E-mail: deboraa_almeida@hotmail.com
Vivianne Fleury de Faria (CEPAE-UFG)
E-mail: viviannefleury8@gmail.com

RESUMO

Ao apresentar as propostas e objetivos das DCNs para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana, o Ministério da Educação se comprometeu com a criação de ações que visassem corrigir injustiças, eliminar discriminações e promover a inclusão social no sistema educacional brasileiro. Neste contexto, é importante refletir sobre a abordagem de obras literárias que representam a diversidade étnico-racial no Brasil, e sobretudo, retratam e simbolizam a etnia negra em seus textos, pois se percebe, em especial nas artes e nas linguagens, um grande campo de exploração, visto que corroboram para a criação, manutenção e reprodução do que Pierre Bourdieu chama de Capital cultural[1], e concomitantemente, das relações sociais de poder. Rosemberg (1985), vê na literatura um campo eficaz de reprodução de valores, portanto contribuir para a valorização da diversidade étnico-racial no Brasil através do texto literário se faz necessário mediante as mazelas da desigualdade e os poucos efeitos práticos das leis brasileiras. Longe de reduzir a literatura a um viés utilitarista, versaremos aqui sobre a pedagogização e ideologização da literatura infantil, observando dentro de sua gênese artística e estética, a possibilidade para o engajamento político-social. Para Bueno (2011), a literatura é carregada de símbolos e representações, o que permite que a criança experimente o estranhamento cultural, a identificação pessoal, amplie seu senso crítico e olhar estético. O presente artigo pretende discutir a representação da diversidade étnico-racial, em especial, a negra nas obras literárias infantis abordadas em sala de aula, buscando repensá-las.

***PALAVRAS-CHAVE**: ENSINO; LITERATURA INFANTIL, DIVERSIDADE ÉTNICO-RACIAL.*

INTRODUÇÃO

A obra literária enquanto objeto estético, construção artística carregada de símbolos e representações (BUENO, 2011), se apresenta como uma estrutura poderosa na propagação de conhecimentos inerentes a vida humana. Capaz de contribuir para a ampliação de nossa percepção do mundo, é indispensável ao processo de formação que nos constitui enquanto seres humanos, pois permite vivenciarmos, através de sua forma e sentido, as mais diversas sensações e os mais diversos sentimentos. Por meio da história e da linguagem possibilita experimentarmos realidades diferentes das que vivemos, logo nos torna mais sensíveis e nos aproxima dos nossos semelhantes, provoca angústia ou paz por intermédio do que apresenta, e assim, cria necessidades, desperta o senso crítico e o aguça para o levantamento de debates que permeiam a nossa existência.

ISBN 978-85-64124-60-8

O presente artigo almeja chamar a atenção para algumas obras literárias infantis, as quais representam a diversidade étnico-racial no Brasil, e sobretudo, retratam e simbolizam a etnia negra em seus textos; bem como refletir sobre os efeitos que podem produzir enquanto arte. Acreditamos que estas obras, se verdadeiramente literárias, podem apontar para inquietações humanas dentro do universo infantil, contribuir para a construção de noções sobre as diferenças e, igualmente, sensibilizar quanto as verdades desagradáveis do mundo, portanto, são passíveis de fazer com que as crianças reflitam sobre seu lugar e papel em uma sociedade, possibilitando o olhar crítico quanto às questões relacionadas ao preconceito e a discriminação racial.

Conforme Candido (2011), o efeito das produções literárias se dá através da atuação simultânea de três aspectos:

> [...] Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 2011, p.178-179).

Portanto, pretendemos discutir a representação da diversidade étnico-racial, em especial, a negra nas obras literárias infantis abordadas em sala de aula, sob a perspectiva do *terceiro aspecto* levantado por Candido, o da literatura como conhecimento, o qual pode ser incorporado pelas crianças de forma difusa e inconsciente (CANDIDO, 2011), e pode contribuir - ou não, como veremos, para a formação crítica e humana dos leitores mirins.

Com o objetivo de nos aproximar daquilo que Candido chama de *Literatura social*, gostaríamos de discutir sobre a abordagem de obras que atendem a expectativa das DCNs para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana, as quais apresentam, dentre várias outras, propostas comprometidas com a criação de ações que visem corrigir injustiças, eliminar discriminações e promover a inclusão social no sistema educacional brasileiro. Também discutiremos a abordagem de obras que caminham na contramão dessas propostas, e acabam contribuindo para a propagação de preconceitos e estereótipos étnicos.

É importante refletir sobre essas abordagens no ensino de literatura, pois se percebe, em especial nas artes e nas linguagens, um grande campo de exploração, visto que corroboram para a criação, manutenção e reprodução do que Pierre Bourdieu chama de Capital cultural[1], e concomitantemente, das relações sociais de poder. Rosemberg (1985), vê na literatura um campo eficaz de reprodução de valores, portanto contribuir para a valorização da diversidade étnico-racial no Brasil através do texto literário se faz necessário diante das mazelas da desigualdade e dos poucos efeitos práticos das leis brasileiras.

Mas, será possível discutir a diversidade étnico-racial a partir de uma obra da literatura infantil? Pode a literatura abrir caminho para o engajamento político e social? Conforme Candido e Todorov, sim. Enquanto conhecimento humano:

> A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. [...]. (TODOROV, 2009, p. 76).

ISBN 978-85-64124-60-8

Tratando-se de arte literária é possível falar sobre tudo, desde que o conteúdo, independentemente do que seja, esteja submetido à forma:

> [...] devemos lembrar que além do conhecimento por assim dizer latente, que provém da organização das emoções e da visão do mundo, há na literatura níveis de conhecimento intencional, isto é, planejados pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor. Estes níveis são os que chamam imediatamente a atenção e é neles que o autor injeta as suas intenções de propaganda, ideologia, crença, revolta, adesão etc. Um poema abolicionista de Castro Alves atua pela eficiência de sua organização formal, pela qualidade do sentimento que exprime, mas também pela natureza de sua posição política e humanitária. Nestes casos a literatura satisfaz, em outro nível, à necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles. [...] (CANDIDO, 2011, p.182-183).

Para que a literatura cumpra seu papel vital é preciso tomá-la no sentido amplo e intenso (TODOROV, 2009), portanto, primeiramente, faremos algumas considerações sobre a literatura abordada com crianças nas instituições educativas, visto que literatura infantil e escola "andam lado a lado" e veiculam intenções formativas que se misturam e nos confundem (ZILBERMAN, 2012).

A ARTE EM PRIMEIRO PLANO

Dentro do contexto escolar, comumente, acreditamos que a literatura infantil atua sobre os alunos através de temas, pois estamos condicionados como professores/ instrutores a valorizá-los. Todavia, sabemos que se tratando de literatura, as possibilidades formativas estão para além dos conteúdos, e é importante deixar claro que não a consideramos uma espécie de ferramenta utilitarista à serviço dos interesses escolares.

Ao abordarmos produções literárias nas quais os autores demonstram e assumem, através do texto, posições éticas, políticas, ideológicas e tratam de problemas sociais, devemos sempre ter em mente que suas intenções só terão efeito se estiverem submetidas à estrutura literária, à organização e ordenação estética (CANDIDO, 2011): "[...] Tais mensagens são válidas como quaisquer outras, e não podem ser proscritas; mas a sua validade depende da forma que lhes dá existência como um certo tipo de objeto." (CANDIDO, 2011, p.183). É enquanto arte que a literatura nos permite dialogar sobre as inquietações humanas.

ESCOLARIZAÇÃO DA LITERATURA, MODISMOS E IDEOLOGIZAÇÃO

Vale ressaltar os discursos sobre a escolarização da literatura infantil, nos quais autoras como Lígia Cademartori Magalhães, Regina Zilberman e Teresa Colomer, apontam para o perigo da pedagogização do gênero - situação em que os autores destinados ao público infantil escrevem para atender um conjunto de interesses didáticos; normalizadores ou moralizantes (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1984), e alertam sobre o estreito vínculo entre literatura infantil e pedagogia, pois veem nesta relação um favorecimento para a criação e perpetuação de padrões e normas e, por conseguinte, o comprometimento do valor estético das obras (COLOMER, 2003).

ISBN 978-85-64124-60-8

Em relação a diversidade étnico-racial, foi notório, após a criação da Lei nº 10.639/2003, o aumento dado na produção de obras infantis que a abordassem. Cabe, portanto, refletir sobre o fenômeno/modismo que se deu em torno da questão, tanto no campo dos livros didáticos e paradidáticos, quanto no campo dito literário. Logo, muitas são as críticas direcionadas às obras que abordam a representatividade étnico-racial no ensino de literatura, pois algumas podem estar, simplesmente, colaborando para suprir mais uma necessidade da escola – que se viu obrigada a tratar o tema e, consequentemente, contribuir para atender uma demanda do mercado editorial (COLOMER, 2003). Mais grave é o caso de livros que pelo contrário, e à revelia inclusive de seus autores, ao invés de promover a discussão sobre questões sociais relevantes promovem a ratificação de estereótipos e preconceitos.

Sobre a ideologização da literatura infantil, Colomer (2003) versa sobre o aspecto da verossimilhança nas obras infantis. Segundo a autora, outro problema estaria na busca de um ideal de sociedade, quando, então, as narrativas acabam por se afastar demais da realidade das crianças.

Feitas essas considerações, falaremos sobre a presença da diversidade étnico-racial na leitura literária infantil, bem como sobre as possibilidades de contribuição e formação que esse tipo de abordagem possa vir a oferecer.

A DIVERSIDADE ÉTNICO-RACIAL NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA

A questão da diversidade étnico racial é apresentada de várias maneiras nas obras infantis e podemos encontrá-la em “livros literários” com menor ou maior valor estético, ora cumprindo papel moralizante, típico das obras literárias infantis de menor qualidade – para-literatura, em que vemos explicitamente uma “lição” sendo aplicada –, ora de forma mais sutil e em níveis mais profundos do texto, quando o autor não deixa tão claras as suas intenções, estas literárias. Existe grande acervo a respeito.

Em certas obras vemos as diferenças de etnia e raça sendo representadas de maneira geral, normalmente são títulos em que os autores não optam por representar uma etnia ou raça específica, como é o caso de *Lápis cor de pele* – Daniela de Brito, escolhem abordar a temática de maneira ampla, pois se valem do discurso da valorização de todas as raças e etnias, independente de posicionamentos políticos e sociais que apontam para a marginalização de algumas etnias e raças, segregação e exclusão de outras.

Em contrapartida, existem obras que tendem para a representação específica do negro, haja visto os motivos políticos e sociais mencionados, os quais reforçam a ideia da existência de etnias e raças privilegiadas, tais como a branca, as quais já possuem grande acervo literário representativo (SILVEIRA; KIRCHOF, et al, 2012). Segundo os autores, trata-se da simbolização engajada de vozes que foram por muito tempo silenciadas A exemplo estão as ficções: *Rufina*, de Marciano Vasques, e *Felicidade não tem cor*, de Júlio Emílio Braz. Mencionemos também as obras em que a presença da diversidade étnico-racial negra se dá apenas nas ilustrações/imagens, o enredo nada apresenta sobre a questão, no texto não há palavras que mencionem ou façam alusão à cor, raça, origem. Há apenas o desenho do personagem negro, por exemplo: *O menino Nito*, de autoria de Sônia Rosa.

Em outro grupo estão as obras que reúnem e traduzem contos e lendas africanos, permitindo o acesso direto à arte e cultura africanas como em: *Histórias Africanas*, recontadas por Ana Maria Machado, e *Um presente para Adeola*, de Patrícia Angel Secco. Trata-se do contato com a literatura originária do povo africano, e pode representar a perspectiva que

ISBN 978-85-64124-60-8

caminha na direção de divulgar a arte africana para as crianças afim de que experimentem o diferente, vivenciem o estranhamento cultural e aprimorem o senso crítico e olhar estético.

Tratemos de verticalizar a discussão para a representação do negro nas histórias infantis, pensando no lugar que este ocupa nas narrativas – o de personagem protagonista ou antagonista, nas características que lhes são atribuídas – físicas e intelectuais, e nas relações sociais que estabelece em face do enredo – como resolve seus conflitos interpessoais e interage com o meio em que é colocado. Para isso, faremos uma breve análise das obras infantis: *O cabelo de Lelê*, de Valéria Belém, quando, então aprofundaremos a discussão em torno dos estereótipos; e *Menina bonita do laço de fita,* de Ana Maria Machado, em que ressaltaremos a sutileza e leveza da autora ao tratar da representatividade negra. Ambas se encaixam no grupo de obras que tendem para a representação específica do negro.

Em *O cabelo de Lelê* a protagonista negra vive um dilema em torno de seu cabelo crespo e rebelde, passa um tempo pensando em maneiras para controlar a forma ondulada e "desajustada" de seus cachos: "Lelê não gosta do que vê. – De onde vêm tantos cachinhos? Pergunta sem saber o que fazer. Jeito não dá, jeito não tem". (BELÉM, 2007, p.5-6). No desenrolar da história a personagem encontra uma resposta que explica o formato de seus cabelos. Ela descobre, através da leitura de um livro, que seus cabelos são como são por se tratarem de uma herança racial, entende que a aparência deles está relacionada à sua história e origem. De certa forma, *Lelê* encontra alívio no que lê, se "conforma" com os cachos e para de procurar "jeito" para eles: " Descobre a beleza de ser como é. Herança trocada no ventre da raça. Do pai, do avô, de além-mar até [...]". (BELÉM, 2007, p.15).

A obra parece poder ser situada em uma perspectiva de representação positiva da identidade étnico-racial negra, uma vez que apresenta essa identidade de forma central e protagonista. *Lelê* aparece em toda a narrativa, tem oportunidade de pensar sobre a sua existência e "resolve" seu conflito, contudo, a obra acaba por colaborar, mesmo que sem intenção, para a perpetuação de estereótipos relacionados às características físicas do negro. Em primeiro lugar, é difícil perceber de imediato que a personagem se trata de uma menina, isto porque, as ilustrações, que simbolizam para o leitor a imagem da criança negra, são generalizadas e beiram o pitoresco, como se colocassem todos os negros dentro de um mesmo conjunto de características. Através da representação imagética não é possível perceber se os traços são de uma menina negra ou de um menino negro. Somente no texto encontramos pistas sobre o gênero da protagonista (ver anexo1).

Outra observação importante, seria pensar sobre o conflito da narrativa, a busca da menina por soluções que resolvessem o "mal" do cabelo rebelde concorre para construir representações étnico-raciais com traços racistas (SILVEIRA; KIRSHOF et al, 2012), mesmo tendo a obra o intuito de denunciá-las. Ao ressaltar as especificidades do cabelo negro e reforçar as dificuldades da protagonista em lidar com o mesmo, a obra aponta para a busca de uma "normalização" da imagem de Lelê. O fato de a menina aceitar a condição de seu cabelo apenas quando encontra uma justificativa, ou seja, pelo orgulho de seus antepassados não é suficiente para subverter a lógica construída em torno da degradação da imagem do cabelo negro. Pelo contrário, reforça a ideia de que o cabelo afro não é ideal. Esta obra apresenta um clássico problema de obras que são lidas com crianças na escola, na tentativa explícita de se combater estereótipos e preconceitos, acabam por reafirmá-los.

Em *Menina bonita do laço de fita* as características físicas da personagem negra são apresentadas logo no início da narrativa. Percebe-se no discurso o uso de termos afetivos. Usando recursos metafóricos a autora a descreve:

> Era uma vez uma menina linda, linda. Os olhos dela pareciam duas azeitonas pretas, daquelas bem brilhantes. Os cabelos eram enroladinhos e bem negros,

ISBN 978-85-64124-60-8

> feito fiapos da noite. A pele era escura e lustrosa, que nem pelo da pantera-negra quando pula na chuva. (MACHADO, 2011, p.3).

Logo ao início o narrador descreve a menina como linda, linda. De fato, infere-se que a descrição da menina é poética, o que demostra um olhar mais atencioso para a representatividade negra no universo infantil. Neste caso a autora demonstra ter consciência frente a delicadeza do tema, pois também se mostra cuidadosa ao desenvolver o enredo. A personagem não tem um nome próprio que a identifique na história, atende por *menina bonita do laço de fita* e divide o protagonismo com o *coelho branco*, o qual tenta, no decorrer da história, descobrir o segredo da menina que tanto lhe encanta. O conflito gira em torno disso, o *coelho* recorre à garota várias vezes perguntando-lhe: " – Menina bonita do laço de fita, qual é teu segredo pra ser tão pretinha? *"* (MACHADO, 2011). E a *menina* inventa as mais diversas desculpas para respondê-lo\ satisfazê-lo: – "Ah, deve ser porque eu comi muita jabuticaba quando era pequenina*".* (MACHADO, 2011, p. 12).

O "segredo" só é revelado quando a *mãe da menina* – descrita como uma mulata linda e risonha – conta ao *coelho* que a filha se parece com uma avó preta que ela tinha. Vemos então a explicação da herança racial novamente, agora apresentada como uma curiosidade, mistério, segredo maravilhoso revelado. Esse tom de encantamento usado por Machado para explicar a características físicas da *Menina* afasta esta narrativa de tons tendenciosos que colocam a origem étnico-racial como problema, conforme comentado anteriormente.

Por fim, *o coelho branco* conhece uma *coelha preta* e eles se casam. Fica claro, portanto, a intenção da autora em retratar a questão da união inter-racial, muito comum nos países marcados pela miscigenação. O casal de coelhos ainda teve uma grande quantidade de filhotes, das mais variadas várias cores. O desfecho da narrativa reforça e fornece maior notoriedade às diferenças étnico-raciais presentes no dia a dia dos leitores.

Em *Menina bonita do laço de fita* não vemos a pedagogização da literatura, a autora não apela para uma lição de moral a ser ensinada, não há sermões sobre como respeitar o próximo ou o diferente, muito menos definições de conceitos ou para-textos sobre a Àfrica, os continentes, os mares, diversidade, etnia ou raça, tão comum nos para-literários escolares e em boa parte dos livros que tratam destas questões. Contudo é uma obra que promove a superação dos preconceitos por meio da empatia pela personagem principal.

Vale salientar que a obra antecede as DCNs para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana, sua primeira publicação foi feita em 1986. Todavia, apesar de atender as propostas deste documento, não foi criada apenas para cumprir as demandas da Lei nº 10.639/2003 e suas alterações. Claro que foi "usada", e ainda é, para atender objetivos escolares e ideológicos, assim como acontece com diversos títulos (inclusive com os clássicos considerados universais), pois esta situação não está relacionada apenas à obra em si, sua estrutura, organização ou às intenções ora implícitas, ora explícitas dos autores, mas encontra-se igualmente associada aos interesses das instituições de ensino, à seus projetos políticos pedagógicos; à visão que possuem sobre formação literária (incluindo o que entendem por literatura) e à formação dos professores; coordenadores; diretores.

Menina bonita do laço de fita possibilita a experimentação do diferente, pois, além de fugir à regra da representação clássica de um protagonista branco europeu (SILVEIRA; KIRCHOF, et al, 2012), tão comum nos contos de fada, aproxima o leitor mirim brasileiro da literatura infantil, de fato, uma obra de arte autêntica, que promove a humanização pela empatia.

Sem o requinte dos grandes clássicos infantis, tal como encontramos nas obras de Lobato – percursor da literatura infantil realmente brasileira (COLOMER, 2003), seu texto

ISBN 978-85-64124-60-8

incorpora a espontaneidade da tradição oral, mas não abre mão da linguagem literária, é descontraído, porém poético.

Na obra de Machado há espaço para a imaginação e a fantasia, pois é possível aceitar a interação entre a criança e o animal. A autora consegue no campo do ficcional, naturalizar a relação entre os seres humanos e os animais, é possível acreditar que o coelho fale com a menina e que sejam amigos próximos, inclusive, na história a menina se torna madrinha de um dos filhotes do coelho.

A narração em questão não segue regras ou convenções. Para Colomer (2003), uma das dificuldades encontradas pelos autores que escrevem para o gênero infantil está em atender à diversas "exigências": dos pais, da escola, do que se pode ou não escrever para crianças. E estas preocupações acabam por moldar a literatura infantil. A necessidade de se adequar compete para o tolhimento do processo criativo, fundamental para a literatura em geral. Ao tratar de representações raciais, como é o caso das obras aqui analisadas, é difícil não cair na armadilha dos termos considerados ultrapassados, expressões inadequadas. Em um viés politicamente correto, por exemplo, seria errado usar os termos preta e pretinha como fez Machado, mas ela, como vimos, não se preocupou com isso

É notório que a segunda obra analisada possui qualidade literária, logo inúmeros podem ser os efeitos por ela provocados: de estranhamento, identificação, inquietação, sensibilização. Seu texto tem capacidade para falar por si só com os leitores, com ou sem a intervenção de um adulto/professor, as ideias da narrativa são sugeridas, mas deixam aberta ao leitor a "porta" para a construção dos sentidos e, paralelamente, dos conhecimentos e sentimentos humanos. Acreditamos, destarte, que pode contribuir para a formação crítica, humana e social das crianças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso repensar as obras literárias lidas em sala de aula com crianças, independentemente do conteúdo e sentido que estas "carregam", observar se possuem qualidade estética, se contribuem para a escolarização/pedagogização da literatura. Também se faz necessário rever práticas/ metodologias no ensino de literatura, deixar de abordar o texto literário com metas e objetivos pré-estabelecidos, querendo encontrar algo, visando um horizonte de expectativas bem definidas (ECO, 2003). Isso se aplica a qualquer texto literário. Se o professor estabelece pretextos antes mesmo de iniciar a leitura de uma obra, seja ela engajada socialmente ou não, é claro que sua função enquanto objeto estético estará comprometida.

Dentro da literatura infantil é difícil nos aproximar da abordagem social, pois corremos o risco de nos envolver em todos os problemas e armadilhas aqui considerados. Como vimos é complexo tratar da diversidade étnico-racial junto ao gênero, pois ao mesmo tempo em que o consideramos um território fértil para o engajamento político-social (ROSEMBERG, 1985), devemos nos afastar da possibilidade de estarmos contribuindo para a criação e manutenção de estereótipos e para a ideologização da literatura.

Seja através da leitura, de debates ou realização de atividades, a tarefa da escola deve ser a de proporcionar aos alunos o acesso ao sentido do texto literário (TODOROV, 2009), se ele vai instruir, moralizar, educar, transformar, dependerá da relação que se estabelecerá entre texto e leitor, pois, conforme infere Todorov, "cabe ao leitor tirar de um livro a moralidade ali presente" (TODOROV, 2009, p. 85). O que poderia se aplicar a todos os conhecimentos difundidos pelas obras literárias.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

BELÉM, V. **O cabelo de Lelê**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

BUENO, L.T. **Chapeuzinho vermelho e Caperucita roja: uma investigação de reescritas com base na representação (visual) de atores sociais e na representação da ação social**. Tese de doutorado, Belo Horizonte, 2011.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J.-C. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

BRASIL. Ministério da Educação**. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.** Brasília/DF. Acesso em: julho, 2018. Disponível em:

http://diversidade.mec.gov.br/sdm/arquivos/diretrizes.pdf>.

BRAZ, Júlio Emílio. **Felicidade não tem cor**. São Paulo: Moderna, 2002.

BRITO, Daniela de. **Lápis cor de pele**. São Paulo: Cortez Editora, 2017.

CANDIDO, Antônio. **O Direito à Literatura**. In: _____. Vários escritos. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual**. São Paulo: Global, 2003.

ECO, Umberto. **O texto, o prazer, o consumo**. In: _____. Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 100 – 109.

MACHADO. Ana Maria. **Menina bonita do laço de fita**. 7ª edição. São Paulo: Ática, 2005.

MACHADO. Ana Maria. **Histórias Africanas**. 1ª edição. São Paulo: FTD, 2014.

ROSA, S**. O menino Nito: então, homem chora ou não?.** Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

ROSEMBERG, Fúlvia. **Literatura Infantil e ideologia**. São Paulo: Global, 1985.

SECCO, Patrícia Angel. **Um presente para Adeola: Origem: Nigéria**. São Paulo: Boa Companhia, 2008.

SILVEIRA, R. H.; KIRCHOF, E. R. et al. **A diferença na literatura infantil: narrativas e leituras.** 1ª edição. São Paulo: Moderna, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **O que pode a literatura?; Uma comunicação inesgotável**. In: _____. A literatura em perigo. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

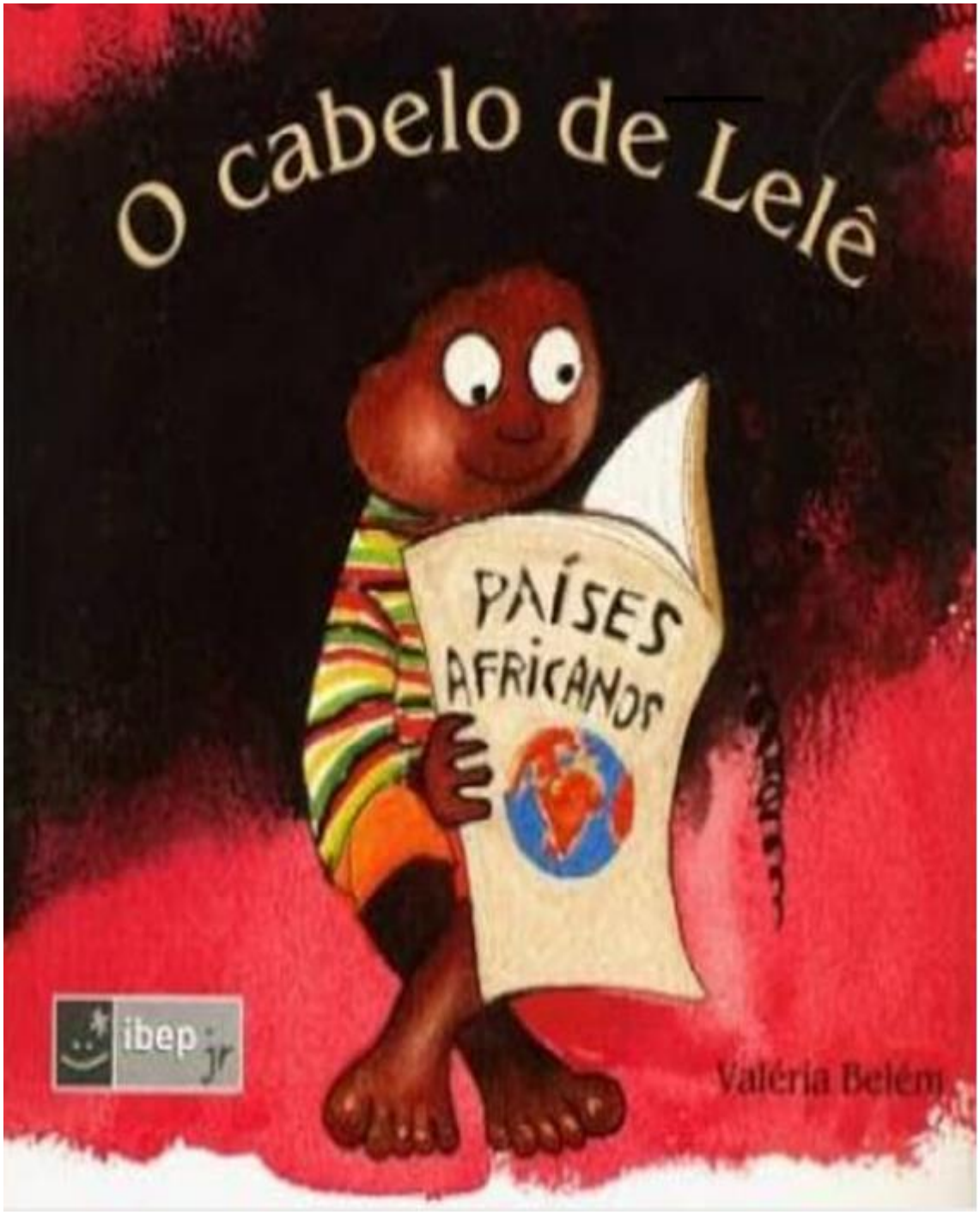
VASQUES, M. Rufina. 3 ª edição. Juiz de Fora: Franco Editora, 2010.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura infantil na escola**. 1ª edição digital. São Paulo: global, 2012.

_____. E MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1984.

ISBN 978-85-64124-60-8

ANEXOS



ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 17 – ITALIANIDADE REENCONTRADA: DESVELANDO LÍNGUAS, MEMÓRIAS E IDENTIDADES

ISBN 978-85-64124-60-8

O ITALIANO EM PEDRINHAS PAULISTA: A PRODUÇÃO DE MATERIAL DIDÁTICO PARA O ENSINO DE LÍNGUA DE HERANÇA

Rosangela FORNASIER (USP)
E-mail: rosangelamaria_romaria@yahoo.com.br
Tatiana MATTOS (USP)
E-mail: tatiana.mattos@usp.br

RESUMO

Iniciado no segundo semestre de 2016, na cidade de Pedrinhas Paulista, uma ex-colônia italiana localizada no interior paulista, o curso de Italiano como Herança conta com um material didático elaborado de forma a torná-lo sensível ao contexto em que é utilizado. Para isso, foram realizadas algumas entrevistas com membros da comunidade, principalmente seus fundadores que ainda se encontram vivos, graças ao fato da imigração ter sido recente, ocorrida na década de 50. Também foram utilizados documentos, fotografias e cartas dessas famílias, além de músicas por eles apreciadas e diversos materiais encontrados na internet, que serviam para complementar e aprofundar as temáticas desenvolvidas em sala. Esse material foi elaborado pela professora do curso e suas colaboradoras, ambas membros da comunidade, e também contou com o apoio de pesquisadores da Universidade de São Paulo. Como base teórica foram consultados textos de Vilson Leffa (2016) e Daniela Vieira (2012) e optou-se pela pedagogia do pós-método, de Kumaravadivelu (2006; 2012), como pilar de todo o curso. Para exemplificar melhor como funciona esse material, serão apresentadas algumas atividades da unidade sobre os dialetos. Também serão apresentadas algumas reflexões e sugestões acerca desse material, já utilizado em sala de aula. Com isso, espera-se que o público possa entrar em contato com pelo menos uma parte do projeto que vem sendo realizado na comunidade de Pedrinhas Paulista, cujo objetivo é resgatar as origens e, principalmente, a língua dos imigrantes, a fim de que este patrimônio cultural não se perca.

***PALAVRAS-CHAVE**: LÍNGUA DE HERANÇA; PEDRINHAS PAULISTA; CULTURA; IDENTIDADE; MATERIAL DIDÁTICO.*

INTRODUÇÃO

Pedrinhas Paulista é uma ex-colônia italiana, situada no interior paulista, quase na divisa com o Estado do Paraná. A cidade está localizada na Alta Sorocabana, à margem do rio Paranapanema, a 550 km da cidade de São Paulo. Foi fundada em 1952, período pós-guerra em que a Itália encontrava-se arrasada. A cidade é fruto de um dos últimos movimentos subsidiados de imigração para o Brasil, sendo resultado de um acordo de paz entre os governos brasileiro e italiano.

Até 1980 Pedrinhas Paulista ainda era um núcleo colonial, sendo, então, elevada a Distrito. A emancipação político-administrativa foi alcançada somente em 1991. No último censo realizado no Brasil, em 2010, a cidade contava com 2936 habitantes, muitos deles descendentes de italianos. Também é possível encontrar, ainda hoje, alguns dos imigrantes italianos que fundaram a cidade.

Com o passar do tempo tem-se notado a perda da língua e da cultura italiana nessa ex-colônia. Quando os filhos dos imigrantes passaram a frequentar as escolas brasileiras, as professoras pediram aos pais que não conversassem em italiano com seus filhos, pois isto

ISBN 978-85-64124-60-8

prejudicava o desempenho deles em sala de aula. Além disso, foi por volta desse período que começaram a ocorrer os primeiros casamentos entre italianos e brasileiros, reduzindo o número de famílias que conversavam em italiano dentro de casa.

De uns anos para cá começou a surgir uma preocupação com relação ao desaparecimento da língua e da cultura italiana em Pedrinhas Paulista, uma vez que isso poderia acarretar uma grande perda para o município em termos históricos, culturais e turísticos. Medidas como a implementação da língua italiana na rede municipal de ensino e a criação do curso de Italiano como Herança foram tomadas para tentar reverter a situação.

O curso de Italiano como Herança teve início em agosto de 2016, com cerca de 30 alunos matriculados, e foi planejado para ter quatro módulos, com duração de um semestre cada. Os alunos do curso são, em sua maioria, membros da primeira geração nascida no Brasil – que era, inicialmente o público alvo do curso – alguns membros da segunda geração nascida no Brasil e dois membros da comunidade que não são descendentes de italiano, mas que consideram esta sua língua de herança (LH).

Os objetivos do curso são a revitalização da língua italiana em Pedrinhas Paulista, a efetivação das reflexões sobre a identidade ítalo-brasileira na comunidade e o incentivo às políticas linguísticas familiares de uso da língua ou do dialeto de herança. Para isso, espera-se que os alunos desenvolvam uma competência comunicativa na língua.

Em sala de aula atuam uma professora e duas colaboradoras. Todas elas moram na cidade e as colaboradoras são, inclusive, membros da primeira geração nascida no Brasil. A professora, por outro lado, é casada com um membro dessa mesma geração.

Neste trabalho falaremos sobre o material didático utilizado no curso de Italiano como Herança e alguns exemplos práticos do que vem sendo desenvolvido em sala de aula. Também traremos algumas reflexões sobre os aspectos positivos e negativos do que foi observado até o momento, pensando no que pode ser mudado e quais são as dificuldades em se trabalhar com LH, um campo que ainda está em plena expansão pelo mundo.

O MATERIAL DIDÁTICO

Para o ensino de italiano como LH, em Pedrinhas Paulista, optou-se pela elaboração de um material didático próprio tendo em vista o que estudiosos da área, como Ortale, Fornasier e Corrias (2017) evidenciam, como o fato de que não é adequado transpor características do ensino de uma língua estrangeira para um cenário de língua de herança, uma vez que o contexto de LH exige especificidades quanto aos materiais, ferramentas de avaliação e formação de professores.

Para quem mora em Pedrinhas Paulista o italiano não é exatamente uma língua estrangeira, pois muitos cresceram ouvindo seus pais e avós conversando entre si em tal idioma ou no dialeto de sua região de origem. Os que não são descendentes de italiano também ouvem essa língua pelas ruas e praças da cidade ou então nas tradicionais festas italianas que ocorrem ali. Para tornar o curso de Italiano como Herança interessante para esse público, portanto, era preciso que todo esse cenário fosse levado em consideração.

Em sala de aula, portanto, são utilizadas as histórias de vida dos membros da comunidade – sendo apresentados trechos das entrevistas em vídeo ou partes transcritas das mesmas –, cartas, poemas, crônicas, textos de memórias, notícias e vídeos da internet. Para a sistematização de conteúdos gramaticais, quando necessário, são utilizadas videoaulas disponíveis na internet, que também podem ser consultadas pelos alunos em casa.

ISBN 978-85-64124-60-8

Quando o curso começou a ser ministrado, em agosto de 2016, apenas a primeira unidade didática estava pronta. Isso porque era preciso sentir o que os alunos estavam dispostos a compartilhar em sala de aula e quais eram os temas que lhes chamaria mais atenção. O tema central de cada unidade didática é, portanto, escolhido de acordo com os assuntos que vão surgindo em sala de aula.

As unidades elaboradas para compor o material didático do curso de Italiano como Herança seguem uma certa estrutura: começam com imagens, que servem para introduzir o tema; trazem um texto, seguido de atividades que são desenvolvidas oralmente ou de forma escrita e, quando é necessário, há as explicações gramaticais. Por fim, apresenta-se uma música, que também está relacionada ao tema da unidade.

O curso foi pensado para ter duração de quatro módulos semestrais. Em cada módulo há quatro unidades didáticas, estruturadas em tópicos de conteúdo relacionados à comunidade e não com base em uma progressão gramatical. Os temas trabalhados com a primeira turma do curso de Italiano como Herança foram:

- 1º módulo: imigração italiana no mundo; imigração italiana atual; culinária italiana; história da língua italiana e dos dialetos.
- 2º módulo: história e importância dos dialetos; Segunda Guerra Mundial; o pároco Ernesto Montagner; choque cultural.
- 3º módulo: música italiana; história da Companhia Brasileira de Colonização; a Cooperativa Agropecuária de Pedrinhas Paulista; o jardim de infância fundado por D. Ernesto Montagner.
- 4º módulo: Asilo San Domenico Savio (escola de ensino infantil fundada por D. Ernesto Montagner); i nonni: genitori con zucchero; cosa dobbiamo insegnare ai nostri bambini; per concludere (uma unidade didática elaborada para relembrar os melhores momentos do curso e compreender o papel de todos dentro do projeto de revitalização da língua e da cultura italiana em Pedrinhas Paulista).

As apostilas não foram elaboradas por apenas uma pessoa. Estiveram envolvidos neste trabalho: a professora do curso e suas colaboradoras, um doutorando da Universidade de São Paulo, uma graduanda da Universidade de São Paulo e a professora-coordenadora do projeto, também da Universidade de São Paulo.

Para que o trabalho fosse coerente, cada um desses colaboradores procurou seguir a estrutura básica das unidades, apresentadas anteriormente. Também buscou-se obedecer as fases de desenvolvimento de materiais didáticos propostas por Vilson Leffa (2007), que são: análise, desenvolvimento, implementação e avaliação.

A etapa de *análise* consiste, basicamente, em conhecer os alunos, seus gostos e suas necessidades. Para isso, no ato da inscrição no curso de Italiano como Herança os alunos preencheram um formulário, em que deveriam explicitar se eram descendentes de italianos ou não, a região de origem da família, se possuíam algum conhecimento da língua italiana e qual era a relação com o dialeto familiar.

O *desenvolvimento* é o momento em que são definidos os objetivos, a abordagem, o conteúdo, as atividades e os recursos que fazem parte do curso. Como mencionado, o objetivo do curso é a revitalização da língua e da cultura dos imigrantes que fundaram a cidade. Os conteúdos estavam sempre relacionados à história local e de cada um e as atividades buscavam

ISBN 978-85-64124-60-8

desenvolver, principalmente, a competência oral, sem deixar de lado a leitura, a escuta e a escrita. Todos os alunos receberam uma cópia impressa de cada apostila, mas em sala de aula eram mais utilizados os recursos de projeção de imagens e o acesso à internet.

Com relação à abordagem, para que o objetivo do curso pudesse ser alcançado, optou-se pela abordagem baseada em conteúdo (LEFFA, 2007, p.26), em que se busca priorizar insumos autênticos nas atividades. Para compreender o que significa didatizar um material autêntico recorremos à definição de didatização proposta por Vieira (2012):

> didatização designa o complexo processo de exploração do texto autêntico por meio de técnicas didáticas que visam torná-lo acessível e compreensível aos alunos, fazendo com que este seja realmente um instrumento de ensino-aprendizagem da língua-alvo (VIEIRA, 2012, p. 68).

O material autêntico utilizado em sala de aula foi aquele disponibilizado pela comunidade, como cartas, relatos pessoais, poesias. Também foram utilizadas as entrevistas, gravadas em italiano, com os primeiros imigrantes. Estes elementos despertaram a atenção dos alunos e fizeram com que eles se interessassem pelo curso.

A fase de implementação pode variar conforme o maior ou menor grau de atuação de quem preparou o material na sua efetiva utilização. No caso do material utilizado em Pedrinhas Paulista, como mencionado, há vários colaboradores. No entanto, a maioria das unidades foi elaborada pela professora e suas duas colaboradoras e aquelas que partiram dos outros pesquisadores passaram pela análise delas.

Este material também está em constante avaliação, que é a última etapa proposta por Leffa (2007). A professora e suas colaboradoras avaliam aula a aula as atividades realizadas e discutem o que poderia ser modificado. Nos casos em que as unidades são produzidas por alguém que não estará presente na aplicação da mesma, podem ser aplicados questionários respondidos por alunos e professores para saber a opinião de todos os envolvidos na utilização do material.

As reflexões da professora e suas colaboradoras sobre o andamento das aulas e a eficácia do material didático foram constantes no decorrer do curso e essa é uma das características da Pedagogia Pós-Método, de Kumaravadivelu (2001), que propõe um professor, além de estudioso de teorias, também criador de suas próprias teorias, com base em suas experiências em sala de aula, por meio de uma postura investigativa/reflexiva.

Ao discorrer sobre a Pedagogia Pós-Método, de Kumaravadivelu, Fornasier (2018, p.99) reflete:

> Em outras palavras, o professor, à medida que ganha conhecimento e experiência, vai tornando-se capaz de desenvolver a própria abordagem de ensino.

Com base nas considerações feitas por Ortale (2016), a Pedagogia Pós-Método, de Kumaravadivelu (1994, 2003, 2006) constitui um sistema tridimensional, formado por três parâmetros: o da particularidade, o da praticidade e o da possibilidade.

O primeiro parâmetro, e também o mais importante, refere-se à importância de o ensino de língua ser sensível ao contexto em que está inserido. Este parâmetro está presente no curso de LH, pois o material foi produzido levando-se em conta o cenário em que os alunos

ISBN 978-85-64124-60-8

vivem e, por essa razão, nele está contida a história da fundação do município, cartas, fotografias, relatos, entrevistas dadas pelos colonos, entre outros.

O segundo parâmetro implica a relação dialógica entre teoria e prática, ou seja, a observação da prática pedagógica, por meio de uma postura investigativa/reflexiva do professor, lhe permitindo criar sua própria abordagem de ensino. A presença deste parâmetro concentra-se na fase de avaliação tanto do material quanto do desenvolvimento das aulas e progresso dos alunos, como já mencionado.

O terceiro e último parâmetro refere-se à necessidade de ações que possibilitem transformações sociais, sem deixar de lado as experiências trazidas pelos alunos e sua identidade. O parâmetro da possibilidade esteve presente em todo o curso, pois, além das aulas, foram feitas reuniões mensais com alunos e comunidade, de modo que a ideia de revitalização da língua e da cultura não estivesse limitada apenas à sala de aula. Além disso, houve um interesse maior do município em apoiar a iniciativa do projeto Italiano como Herança.

O material didático desenvolvido em Pedrinhas Paulista, portanto, é fruto de um trabalho embasado em importantes autores, além de pesquisas voltadas exclusivamente para esse contexto. Por esses motivos, os autores decidiram registrar esse material junto à Biblioteca Nacional, como forma de manter e reconhecer o trabalho desenvolvido. Para isso, no entanto, algumas alterações estão sendo feitas, principalmente com relação às imagens utilizadas, por conta dos direitos autorais destas, que muitas vezes foram retiradas da internet. Como solução, optamos por utilizar imagens feitas pelos colaboradores do próprio material.

PARA COMPREENDER O MATERIAL NA PRÁTICA: EXEMPLOS DE ATIVIDADES DESENVOLVIDAS

O material elaborado para o curso de Língua de Herança em Pedrinhas Paulista, conforme informado nas seções anteriores, foi estruturado em unidades temáticas, com base no ensino por conteúdos (LEFA, 2007) e não através da estrutura linguística. Dentre os temas abordados no primeiro módulo do curso, um dos que mais chamou a atenção dos alunos foi o dos dialetos. Por essa razão, tal tema foi ainda mais explorado no segundo módulo, como foi possível observar na apresentação dos conteúdos, na segunda seção deste trabalho. A primeira unidade do segundo módulo iniciou-se com os seguintes textos informativos sobre a origem e a importância dos dialetos:

La lingua del cuore

Di sicuro avete sentito parlare e magari parlate voi stessi un dialetto. Il fatto non è così eccezionale, se si pensa che l'Italia è la nazione europea più ricca di dialetti. Anzi, fino a pochi decenni fa, la maggior parte della popolazione italiana sapeva parlare solo il dialetto e non conosceva l'italiano; perfino l'italiano stesso, all'inizio, non era che uno dei tanti dialetti parlati in Italia.

Quando sono nati i dialetti e perché si chiamano così?

La storia dei dialetti italiani è, per molti versi, la storia stessa dell'italiano. Infatti, l'italiano deriva dal latino, così come dal latino discendono i dialetti che si parlano in Italia. Inizialmente tutte le lingue derivate dal latino venivano chiamate lingue volgari o semplicemente volgari. La parola volgare vuol dire appunto parlato dal volgo (dal latino vulgus), cioè dal popolo, che ormai non conosceva più il latino. Così il siciliano, il bolognese, il piemontese, il veneziano, il lombardo, che oggi chiamiamo dialetti, all'inizio erano lingue volgari.

Il toscano all'inizio era solo uno dei tanti volgari. L'italiano si chiama così, infatti, solo dal 16° secolo; e con il termine italiano si indica il volgare toscano riconosciuto ormai come lingua di tutta la nazione. Il

ISBN 978-85-64124-60-8

termine dialetto nasce in questo periodo per distinguere tutti i volgari parlati nelle varie parti del paese dal toscano divenuto nel frattempo l'italiano.
Che differenza c'è tra una lingua e un dialetto?
Nemmeno gli studiosi trovano una risposta unica e condivisa sulle differenze tra una lingua e un dialetto. A ogni modo, si può dire che il dialetto potrebbe essere definito come una lingua utilizzata da un gruppo ristretto di persone, in un luogo specifico e che non ha usi ufficiali: si dice che una lingua ha usi ufficiali se è utilizzata nella scuola e nell'amministrazione, per esempio negli uffici pubblici e nei tribunali.

Un patrimonio rivalutato
I dialetti sono un patrimonio culturale di straordinario valore. E tuttavia durante i secoli hanno spesso avuto una reputazione negativa, poiché considerati lingue inferiori che impedivano l'apprendimento dell'italiano. Oggi è difficile crederci, ma al momento dell'unificazione (17 marzo 1861) solo 2 o 3 italiani su 100 parlavano l'italiano, il resto della popolazione parlava solo dialetto. Inoltre i dialetti erano lingue molto distanti dall'italiano, quasi come lo sono attualmente l'italiano e lo spagnolo. Era necessario dunque che tutti conoscessero la lingua nazionale.
Tuttavia, molti pensarono di insegnare l'italiano senza tenere conto che il dialetto era la lingua materna, cioè la prima lingua: la lingua parlata prima di andare a scuola e fuori della scuola. Il dialetto era proibito a scuola, dove si doveva usare solo l'italiano, anche se per molti era una vera e propria lingua straniera. Fu un errore, che non consentì a molti né di imparare l'italiano né di acquisire un titolo di studio. Questo atteggiamento negativo durò per oltre un secolo, fino a pochi decenni fa, facendo nascere anche in molti quasi un senso di vergogna per il dialetto.

Dalla seconda metà del secolo scorso a oggi la situazione è radicalmente cambiata. Grazie a una notevole crescita economica e sociale, a un impegno più incisivo nell'istruzione e alla diffusione della radio e della televisione, oggi quasi tutti (oltre il 95% della popolazione) conoscono e usano l'italiano. Tuttavia questo non vuol dire che il dialetto è scomparso, poiché circa il 50% continua a usarlo. In altre parole circa trenta milioni di Italiani conoscono e usano sia l'italiano sia il dialetto: in relazione alle circostanze o a chi ci si rivolge molti scelgono se usare l'uno o l'altro. Anzi, perfino nella stessa frase spesso ci sono parole o espressioni sia italiane sia dialettali.
http://www.treccani.it/enciclopedia/dialetto_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/

Il dialetto fa parte del bagaglio culturale che ognuno di noi porta sulle spalle ed è l'inevitabile segno che ci fa dire che apparteniamo ad un certo luogo, ad un certo tempo e che ci identifica e ci colloca nel posto preciso della nostra storia personale.
Amare il dialetto, usarlo nel nostro quotidiano, insegnarlo ai nostri figli, significa amare noi stessi, significa essere possessori di una grande eredità: l'eredità della nostra storia.
http://fiscen.altervista.org/joomla/dialetto

Rispondi alle seguenti domande:
1. Come sono nati i dialetti in Italia?

_____
_____
_____

2. In quale situazione si usano i dialetti in Italia? E l´italiano?

_____
_____
_____

3. Quando è successo l'unificazione della lingua italiana? Perché è stata necessaria?

_____
_____
_____

ISBN 978-85-64124-60-8

Outro insumo linguístico utilizado nesta unidade foram os relatos de imigrantes italianos que moram em Pedrinhas Paulista. Eles contavam sobre os problemas que enfrentaram para se comunicar nos primeiros tempos da colônia, uma vez que havia italianos de diversas regiões e muitos falavam apenas o dialeto, sabendo pouco ou nada da língua italiana. São histórias de vida como essa que, como mencionado, tornaram-se um valioso material para as aulas. Vejamos um trecho do depoimento utilizado no material, para melhor exemplificar o que foi apenas exposto:

"Per non aver problemi dentro, nella parte di lavoro, si parlava solo in italiano nella Compania di Immigrazione. I dialetti erano quasi messi da parte perché alle volte se tu prendeva il calabrese col veneto non si capiva niente. Quando ho cominciato a lavorare nella cooperativa, molti dei vecchi che venivano far la spesa non sapevano l'italiano, parlavano solo in dialetto. Col tempo se imparava. Se avessi dovuto il bisogno di andare all'ufficio della Compania, doveva parlare in italiano o doveva portare insieme un figlio che parlassi in italiano". Guglielmo Mondin

Questo brano è di un'intervista data dal signor Guglielmo Mondin alla professoressa Fernanda Ortale su l'uso dei dialetti italiani a Pedrinhas Paulista.
Pensando a queste parole di Mondin ed alle informazioni date nel testo precedente, rispondi alle seguenti domande:

4. Quale sarebbe il motivo per cui alcune persone, specialmente i vecchi, non sanno parlare l'italiano e parlano soltanto i loro dialetti?

_____
_____
_____

5. Quale sarebbe il motivo per cui i dialetti, ai nostri giorni, stanno per sparire tanto in Italia quanto a Pedrinhas Paulista?

_____
_____
_____

6. Tu sai parlare il dialetto della tua famiglia? Chi lo sa ancora parlare a casa tua? Perché?

_____
_____
_____

Era partir de atividades como essa que se iniciava uma discussão e muitas histórias sobre esse mesmo tema eram lembradas pelos alunos.

Além das histórias de vida tanto dos imigrantes quanto dos alunos, outros recursos didáticos foram utilizados, como vídeos do Youtube e textos de blogs que abordavam o tema dos dialetos na Itália e também o *talian* falado no Sul do Brasil:

- Il cerchio della vita - Il Re Leone - con i dialetti italiani[364];

- I dialetti: curiosità[365];

364 DISPONÍVEL EM: HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=I_FEZWUUZZA.
365 DISPONÍVEL EM: HTTPS://SEICAPPELLI.WORDPRESS.COM/2015/02/13/I-DIALETTI-CURIOSITA/.

ISBN 978-85-64124-60-8

- Le favole Disney al Sud[366];

- Talian - oficial - língua nacional[367].

Os alunos do curso, em sua maioria, são filhos de imigrantes italianos e tiveram o dialeto da região da família como sua primeira língua. Conforme mencionado, quando começaram a frequentar a escola, tiveram de deixar a língua materna de lado e passaram a utilizar o português a maior parte do tempo, falando o dialeto somente em casa com os avós e os pais. Foi por essa razão que o tema dos dialetos chamou tanto a atenção deles: além de ser sua língua afetiva, os alunos se divertem ao usá-la, achando engraçado.

Em sala de aula também foram trabalhados provérbios e receitas típicas de cada região italiana, em dialeto, e ao final da unidade temática os alunos produziram cartazes publicitários com produtos típicos da cidade usando seu dialeto familiar, além de produzir um vídeo ensinando, também em dialeto, como fazer uma receita culinária característica de sua região de origem.

Essa unidade temática proporcionou aos alunos tomarem conhecimento da importância e da beleza que há na diversidade dos dialetos falados na Itália. Muitos tinham vergonha de falar o dialeto fora de casa e observou-se que a partir dessa unidade eles passaram a se arriscar mais em língua italiana.

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O MATERIAL

Como já mencionado, o curso teve início com apenas uma unidade temática pronta, pois era necessária a observação do grupo diante dessas primeiras atividades para aos poucos ir compondo o material e, a partir da Pedagogia Pós-Método, de Kumaravadivelu (2001), fazer reflexões sobre as aulas e a participação dos alunos, os assuntos e atividades que mais interessavam a eles, de acordo com o parâmetro da praticidade.

Essa maleabilidade foi muito importante, por exemplo, para a gestão do tempo em sala de aula. Na maioria das unidades temáticas, eram dadas tarefas de casa que envolviam entrevistas a familiares ou amigos. A partilha dessa tarefa ocorria no início da aula seguinte, a qual deveria ser feita oralmente. Como o grupo no início contava com 31 alunos, fazer essa partilha foi um problema enfrentado. Embora as histórias trazidas pelos alunos fossem muito ricas e interessantes, muitos alunos se dispersavam por causa do tempo grande despendido em uma única atividade. Foi necessária uma mudança na exposição das tarefas e para solucionar o problema, decidiu-se fazer a partilha entre grupos menores e assim a atividade passou a ser realizada em tempo menor. Isso, porém, só foi possível, pois a professora, como já mencionado, trabalhava em conjunto com duas colaboradoras e cada uma cuidava de um grupo para garantir o cumprimento da atividade por todos.

Para saber melhor a opinião dos alunos sobre as atividades também foram utilizados questionários anônimos. Além disso, a professora e suas colaboradoras sempre analisavam o material empregado e os resultados obtidos, refletindo sobre as mudanças e adaptações necessárias.

Outro problema enfrentado com alguns alunos foi o fato de não se priorizar o ensino da gramática e muitos, acostumados a essa forma de ensino, resistiram um pouco à proposta de

366 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IVwNHWuTJLw.
367 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_HBpRG2PQ9o.

ISBN 978-85-64124-60-8

ensino comunicativo e por conteúdos, uma vez que esperava-se deles uma grande participação oral em sala, e eles não sentiam-se seguros para falar italiano ou dialeto. A professora e as colaboradoras optaram por explicar que os erros fazem parte do processo de aprendizagem de uma língua, que são importantes e que todos deveriam se arriscar a falar, mesmo conhecendo pouco da estrutura da língua que estavam estudando.

Por outro lado, o ensino da cultura foi muito apreciado pelos alunos: a culinária, com trocas de receitas; a música, desde as folclóricas até as atuais; o estudo da história do município e dos colonos, por meio das histórias de vida. Além do uso de músicas ao final das unidades temáticas, foi elaborada uma unidade totalmente voltada para este tema, assim como as receitas estiveram presentes não apenas na unidade dos dialetos, mas também nos encontros mensais que ocorriam com os alunos. No último módulo do curso, também foram utilizados filmes sobre os temas já estudados, o que teve grande aceitação por parte dos alunos, pois assim como a música, o cinema desperta a emoção deles.

O ensino da cultura em um curso de LH é fundamental, uma vez que ao falarmos uma língua estamos nos expressando por meio de uma cultura, tendo em vista o parâmetro da particularidade da Pedagogia Pós- Método, de Kumaravadivelu, que propõe um ensino de língua 2 sensível ao contexto em que está inserido. Neste ponto pode-se abordar a questão da identidade proposta por Bauman:

> Tornarmo-nos conscientes de que o "pertencimento" e a "identidade" não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos por toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age - e a determinação de se manter firme a tudo isso - são fatores cruciais tanto para o "pertencimento" quanto para a "identidade". (BAUMAN, 2005, p. 17).

Para os alunos de LH, a questão identitária e o sentimento de pertencimento estão sempre presentes e com o curso de LH esse sentimento cresceu, através do aprendizado da cultura e das histórias de vida dos colonos, ao relatarem a história da imigração e da formação do município. Aí consiste a diferença entre um curso de língua estrangeira e um curso de LH.

O sucesso do curso Italiano como Herança se deve, em grande parte, ao material sensível ao contexto de Pedrinhas Paulista, mas também às atividades extraclasse propostas, como os encontros mensais com a comunidade. O curso saiu das fronteiras de uma sala de aula e atingiu as famílias e a comunidade. Segundo relatos dos próprios alunos, atualmente o italiano está sendo mais usado dentro das famílias, tanto na forma oral quanto na escrita (através de grupos familiares no WhatsApp). As histórias de vida reacenderam nas famílias as lembranças de histórias familiares e da comunidade, despertando em todos um saudosismo e fortalecendo o sentimento de italianidade, o que tem contribuído para uma maior valorização da língua e da cultura por parte da comunidade. Neste ponto notamos a presença do parâmetro da possibilidade da Pedagogia Pós-Método, de Kumaravadivelu, pois ações propostas pelo curso trouxeram uma mudança no comportamento da comunidade, inclusive por parte do município, que hoje apoia não só o curso de LH, como também está oferecendo uma nova disciplina, por meio do projeto Riquezas da Nossa Terra, com aulas de cultura italiana para alunos do Ensino Fundamental I e também aulas de italiano para alunos da Escola Estadual, entre 14 e 18 anos. O curso para adolescentes contará com duas novas colaboradoras,

ISBN 978-85-64124-60-8

alunas que fizeram parte do primeiro grupo de LH. O projeto Italiano como Herança está crescendo e ganhando incentivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da mesma maneira que Pedrinhas Paulista é uma cidade com suas peculiaridades, assim ocorre com o ensino de LH, que requer algumas práticas diferentes daquelas aplicadas no ensino de uma língua estrangeira.

O material didático a ser utilizado em sala de aula, por exemplo, demanda certo cuidado: enquanto aqueles empregados no ensino de línguas estrangeiras costumam ser genéricos, os de LH precisam ser sensíveis ao contexto em que são empregados, além de despertar nos alunos a vontade de compartilhar suas histórias e prosseguir os estudos. Por esse motivo que, no curso de Italiano como Herança, optou-se pela elaboração de um material didático próprio.

Uma ferramenta muito importante para a composição de tal material foram as entrevistas com histórias de vida dos primeiros habitantes da cidade. Os alunos se reconheciam em tais entrevistas e sentiam-se confortáveis para contar sua própria história e a história de suas famílias. Também haviam textos, poemas, cartas, imagens e músicas, que ajudavam a fomentar as discussões em sala de aula.

Além disso, através das aulas e do material didático utilizado como guia, vem ocorrendo em Pedrinhas Paulista um importante resgate da história local. As lições de casa incentivaram a troca de experiências entre os alunos e seus familiares e a participação cada vez mais ativa, por parte da comunidade, também é outro ponto a ser destacado com relação aos frutos do curso de Italiano como Herança, que atende, dessa maneira, ao parâmetro da possibilidade, proposto por Kumaravadivelu.

Existem poucos trabalhos sobre ensino de italiano como LH, por isso a necessidade de divulgar de forma mais detalhada o processo de elaboração de um material didático pensado para esse contexto. Também não poderíamos deixar de destacar algumas peculiaridades e dificuldades de se trabalhar com esse tipo de ensino, além de exemplificar o que apresentamos, primeiro, em teoria. Antes de tudo, porém, apresentamos a pouco conhecida cidade de Pedrinhas Paulista, além de mencionar os primeiros passos do curso de Italiano como Herança, para que todo o trabalho estivesse contextualizado.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/Zigmunt Bauman**; tradução Carlos Alberto Medeiros. - Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005.

FORNASIER, R. M. L. **A produção de material didático para o ensino de italiano como língua de herança na perspectiva pós-método**. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018.

KUMARAVADIVELU, B. **Toward a postmethod pedagogy**. TESOL Quarterly, vol. 35, p. 537-560, 2001.

LEFFA, V. J. **Como produzir materiais para o ensino de línguas**. In: LEFFA, V. J. (org.) Produção de materiais de ensino: Teoria e prática. Pelotas: Educat, 2007, p. 15-41.

ISBN 978-85-64124-60-8

ORTALE, Fernanda Landucci. **A formação de uma professora de italiano como Língua de Herança: O Pós-Método como caminho para uma prática docente de autoria**. Tese (Livre-docência). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ORTALE, F.L.; CORRIAS, V.; FORNASIER, R.M.L**. Desafios no ensino da língua de herança: o italiano em Pedrinhas Paulista**. Revista Letras Raras, Campina Grande: v.6, (n.2): 72-86, 2017.

VIEIRA, D. A**. A didatização de materiais autênticos para o ensino do italiano como língua estrangeira**. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

ISBN 978-85-64124-60-8

FRONTEIRAS DA ITALIANIDADE: MEMÓRIA E IDENTIDADE EM ZÉLIA GATTAI

Rafael SCABIN (Universidade de São Paulo)
E-mail: rafael.scabin@usp.br

RESUMO

A comunicação é uma reflexão teórico-metodológica sobre o estudo das identidades e línguas italianas na cidade de São Paulo. A partir de dois livros de memórias da escritora Zélia Gattai, *Anarquistas, graças a Deus* e *Città di Roma*, procuramos desenvolver ferramentas conceituais que permitam abordar o caráter discursivo e plural das identidades italianas em São Paulo. Os questionamentos referem-se à própria conceituação de *identidade*, à relação entre a narrativa memorialística e o período retratado e, sobretudo, às diversas delimitações identitárias existentes entre a população ítalo-paulistana da primeira metade do século XX. Entendendo a identidade em seu aspecto discursivo, é possível encontrar, para além da própria marginalização social dos colonos italianos em relação à população já estabelecida, outros processos de silenciamento e exclusão, no interior da própria colônia italiana. A identidade afirma-se, no dialogismo do discurso (*interdiscursividade*), em relação a uma alteridade, que pode ser étnica, social, regional etc. Como uma problemática peculiar ao relato memorialístico, interessa-nos questionar o que essas narrativas dos anos 1970 e 2000, período em que a identidade italiana é relativamente mais valorizada e menos fragmentária, podem nos revelar sobre o período retratado e qual seria o caminho metodológico mais proveitoso para tal finalidade.

***PALAVRAS-CHAVE**: IDENTIDADE, DISCURSO, MEMÓRIA, ITALIANIDADE, ZÉLIA GATTAI.*

INTRODUÇÃO

O tema deste congresso é o diálogo entre culturas e o silenciamento de identidades. O presente simpósio, especificamente, aborda a *Italianidade reencontrada: desvelando línguas, memórias e identidades.* O entrecruzamento dessas questões sugere prontamente o tema das dificuldades que a população de origem italiana enfrentou para vivenciar e manifestar sua identidade; da resistência aos diversos episódios de perseguição e do reencontro com uma dada italianidade. Temas fundamentais que, creio, serão abordados em outras comunicações.

A reflexão que esta comunicação propõe, no entanto, vai em uma direção um pouco diferente, embora não divergente. Em vez de focalizar a relação entre a identidade italiana e a identidade brasileira, propõe-se aqui multiplicar as relações e as identidades. Destacar a multiplicidade dos processos de silenciamento, tanto entre identidades nacionais, quanto no interior de uma pretensa italianidade. Essa orientação decorre de uma perspectiva teórica a respeito da identidade que não a considera como algo essencial ou acabado. Mais importante do que caracterizar uma dada identidade, é acompanhar os processos dinâmicos de *identificação*. Como eu construo uma imagem de mim ou de meu grupo social em relação a uma alteridade. Dito de outra forma, a perspectiva desta reflexão é a identidade enquanto construção discursiva. E, portanto, não podemos abstrair a(s) italianidade(s) dos contextos comunicativos em que ela se realiza ou atualiza.

ISBN 978-85-64124-60-8

Outra problemática sobre a qual eu gostaria de levantar alguns questionamentos diz respeito ao uso de textos memorialísticos como fonte documental. Trata-se de uma problemática metodológica e pode ser resumida da seguinte forma: quais são as dificuldades e potencialidades envolvidas no uso de um relato memorialístico para se entender o contexto nele narrado? Sobre esse aspecto, mais que indicar caminhos a seguir, procura-se aqui levantar questionamentos pertinentes. Por ser ainda uma reflexão em fase inicial, o mais importante nesse momento é levantar as perguntas corretas. Espero que o debate que essas perguntas possam suscitar nesse encontro indiquem algumas possíveis direções a tomar.

Atravessando e interligando o problema teórico da identidade e o problema metodológico do uso documental dos relatos memorialísticos, está o problema da língua. Mais precisamente, da representação literária de linguagens sociais. A forma como Zélia Gattai representa o falar dos imigrantes italianos e seus descendentes foi interpretada de diversas maneiras. O entrecuzamento das problemáticas aqui propostas permite estabelecer um diálogo com essas interpretações e identificar aspectos até o momento não considerados.

É a partir da relação entre os conceitos de *memória*, *identidade* e *representação linguística* que esta comunicação se detém sobre dois livros memorialísticos de Zélia Gattai, *Anarquistas, graças a Deus* e *Città di Roma*. No primeiro, a autora conta episódios de sua infância e vida familiar na cidade de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. *Città di Roma* retorna às memórias desse período com um enfoque maior nos membros da família, para além do próprio núcleo caseiro. Retoma ou desenvolve temas e episódios já presentes em *Anarquistas, graças a Deus*, estabelecendo em alguns momentos um diálogo explícito entre os dois livros. Devido ao enfoque na história familiar, o tema da italianidade ocupa um espaço maior no segundo livro.

Em nossa corrente pesquisa de doutorado, temos procurado analisar as articulações entre língua e identidade em periódicos humorísticos ítalo-paulistanos da mesma época retratada por Zélia Gattai. Os textos memorialísticos da autora, ainda que escritos em um período muito posterior ao que retrata, 1979 e 2000, estão muito presentes nos estudos sobre esse período. Como a presente reflexão sugere, tal uso compreende muitas dificuldades metodológicas, mas também muitas potencialidades. São essas potencialidades que explicam o uso documental que se tem feito dos escritos da autora. Passemos a examinar algumas dessas dificuldades e potencialidades.

TEXTOS MEMORIALÍSTICOS COMO FONTE DOCUMENTAL

Como poderíamos definir o que é um relato memorialístico? Para quem se debruça sobre um texto desse tipo a partir da perspectiva da historiografia ou da análise do discurso, uma definição muito restritiva, unicamente voltada a questões formais, talvez não seja o caminho mais proveitoso, levando-se também em conta que um determinado texto pode mesclar elementos de gêneros literários distintos ou ser difícil de classificar. Todavia, tais questões não podem ser abstraídas, o que nos levaria a ignorar justamente os problemas metodológicos decorrentes desse gênero discursivo. Busquemos, então, identificar as características fundamentais desse tipo de escrita, suficientemente precisas para diferenciá-lo de outras escritas biográficas, como, por exemplo, a autobiografia, e flexíveis o suficiente para levantar as problemáticas que nos interessam.

Podemos partir de uma definição bastante ampla e, com base nela, identificar sucintamente alguns traços característicos desse gênero discursivo. Um texto literário memorialístico é uma evocação de episódios ou situações do passado vivenciados pelo autor ou que, de alguma forma, impactaram-no (GEDOZ e COSTA-HUBES, 2010; SILVA, 2017). Há uma

ISBN 978-85-64124-60-8

proximidade evidente com a autobiografia, podendo ser considerado um subgênero deste gênero maior, mas, à diferença dela, ou como traço distintivo, nas memórias a maneira como o passado é subjetivamente recordado pelo autor sobrepõe-se ao critério factual da narração de uma vida. Pelo mesmo motivo, o texto memorialístico apresenta um recorte mais flexível, podendo concentrar-se em um período ou episódio específico da vida do autor, ou pretender-se mais amplo que o próprio indivíduo, como memória de um grupo (família, classe, nacionalidade etc.), sem perder seu caráter subjetivo ligado à recordação. Reforço mais uma vez que essa distinção não é fixa e intransponível.

Tratando-se de um discurso literário, seu caráter estético não pode ser abstraído. Entendo aqui o conceito de estética no sentido adotado por Bakhtin em Teoria do Romance (2015), que procura evitar a separação no discurso literário entre forma e conteúdo e, sobretudo, entendê-lo enquanto fenômeno social. Veremos na última parte da comunicação, sobre a representação linguística do falar ítalo-paulistano em Zélia Gattai, o quanto os critérios estéticos são fundamentais na representação da linguagem do imigrante italiano de São Paulo.

Como aponta o historiador François Dosse (apud BRAGA, 2016), as escritas biográficas, dentre as quais podemos situar a memorialística, constituem-se a partir de uma tensão entre o imaginado e o vivido real. Essa tensão não é específica da escrita biográfica ou da memorialística, mas nelas encontra o paroxismo. Desse compromisso com um vivido real, assumido na comunicação com o leitor (interlocutor), e, por outro lado, da impossibilidade de contar uma vida sem filtros subjetivos, decorrem diversos traços composicionais do gênero memorialístico. Dentre os traços composicionais mais recorrentes, podemos apontar: 1) a identificação entre enunciador (ou autor real) e narrador, que cria, como efeito de sentido, a ancoragem no real vivido e seu caráter testemunhal; 2) flexibilidade na seleção dos temas, justificada pelo caráter subjetivo da memória; 3) diálogo ou comparação entre passado e presente (da enunciação), que pode se dar explícita ou implicitamente.

A partir dessa caracterização bastante sucinta, quais seriam as dificuldades envolvidas na análise discursiva e/ou histórica dos textos memorialísticos?

Em primeiro lugar, precisamos levar em conta que a memória individual, ao mesmo tempo em que é falha e passível de erros e diversos tipos de distorção, também nos dá acesso a aspectos de um dado contexto que, muitas vezes, não encontramos em outros tipos de documentos. Uma vez que todo tipo de fonte documental é, em diferentes graus, subjetiva, essa dificuldade, por mais complexa que seja no caso dos textos memorialísticos, não deveria nos afastar das potencialidades neles presentes. Evidentemente, o peso dessa dificuldade varia de acordo com o problema de que nos ocupamos. Se estamos, por exemplo, buscando descobrir o antigo nome de uma rua, as profissões exercidas por certa pessoa ou o ano em que ocorreu determinado episódio, essa dificuldade é bastante mitigada e o cotejamento com outras fontes é mais simples. Se, por outro lado, buscamos compreender como um filho de italianos construía sua identidade em relação às identidades nacionais e regionais com as quais se relacionava ou sobre as relações de poder no interior de um dado grupo, a dificuldade decorrente da subjetividade do relato mostra-se em toda a sua dimensão. Embora não haja um único caminho para enfrentar essa dificuldade, o cotejamento com outras fontes documentais constitui um passo incontornável. Não vejo qualquer tipo de crítica interna capaz de, por si só, liberar-nos dessa etapa.

Cito, como um exemplo referente às obras de Zélia Gattai sobre as quais nos ocupamos, um estudo da historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro (2002) a respeito dos imigrantes italianos de São Paulo que foram perseguidos por sua ideologia política, anarquista ou comunista. A autora propõe um cruzamento do "testemunho" de Zélia Gattai com os documentos da polícia política do DOPS/DEOPS. A partir desse cruzamento, a pesquisadora ilumina aspectos cotidianos e experiências vividas por imigrantes italianos fichados pelo braço repressor do Estado.

ISBN 978-85-64124-60-8

Se passamos a outro tema, como a identidade do imigrante italiano, a situação complica-se ainda mais. Um caminho metodológico mais seguro seria analisar, nas obras de Zélia Gattai, a identidade italiana do período em que os livros foram escritos, final do século XX. Porém, como apontado anteriormente, há um grande interesse pelo que as obras da autora podem nos dizer a respeito do período narrado, a virada entre os séculos XIX e XX e, sobretudo, as décadas de 1910 e 1920. Isso porque esses textos iluminam aspectos da vida cotidiana difíceis de serem encontrados em outras tipologias documentais da própria época.

A identidade italiana construída por Zélia Gattai ao narrar a saga de sua família materna e paterna, ambas vindas da Itália ao Brasil em finais do século XIX, pode nos dizer algo sobre a identidade do período narrado, compartilhada por seus pais e avós? Em termos históricos, pode parecer um período de tempo muito curto para nos preocuparmos, principalmente se levarmos em conta que a própria autora vivenciou a maior parte dos fatos narrados. Entretanto, quando tratamos da inserção dos imigrantes italianos na sociedade brasileira, e das problemáticas identitárias decorrentes, as mudanças aconteceram de forma muito acelerada e profunda. Para citar um exemplo, o processo de atenuação das diferenças regionais, que eram profundas entre os primeiros imigrantes, em favor de uma italianidade relativamente mais uniforme, sucedeu-se no decurso de poucas décadas.

Para um problema dessa amplitude, o cruzamento com fontes das décadas de 1910 e 1920, embora indispensável, não parece ser suficiente. Como apontei no início desta comunicação, não tenho muitas respostas prontas para apresentar, apenas pistas de alguns caminhos a seguir. Para ilustrar a tentativa de enfrentar essa problemática metodológica, podemos nos deter sobre a questão da identidade nessas obras de Zélia Gattai e, mais especificamente, sobre a articulação entre identidade e representação linguística.

A IDENTIDADE COMO CONSTRUÇÃO DISCURSIVA

Alguns trabalhos no campo da sociologia e dos estudos culturais têm crescentemente destacado a importância em se considerar a identidade como uma construção contingente e relacional, realizada sobretudo por meio da linguagem (HALL, 2005; 2016). Em vez de falar em identidades essenciais e imutáveis, esses autores chamam nossa atenção aos processos de identificação, realizados sempre em relação a alguma alteridade no próprio ato comunicativo. Como afirma Claude Dubar:

> As questões de identidade são fundamentalmente questões de linguagem [...] identificar-se ou ser identificado não é somente “projetar-se sobre” ou “identificar-se com”: é, antes de tudo, colocar-se em palavras. Identificar é colocar nomes em classes de objetos, categorias de fenômenos, tipos de processo etc. A linguagem não é uma “superestrutura”, é uma componente maior da subjetividade (DUBAR, 2009, p. 237).

Essa perspectiva teórica permite redirecionar nossa atenção, das características de uma italianidade essencial para as situações concretas em que a italianidade é enunciada. Por quem, em relação a quem e em qual direção. Trocamos a italianidade, no singular, por italianidades, no plural. Quando pensamos a italianidade como uma construção discursiva, trazemos à tona muitos processos de silenciamento não visíveis na contraposição italianidade/brasilidade.

Em *Anarquistas, graças a Deus* e *Città di Roma*, Zélia Gattai constrói uma italianidade marcada por alguns valores como o sacrifício, o trabalho e a solidariedade e na qual as diferenças

ISBN 978-85-64124-60-8

de origem regional são secundárias em relação à nacionalidade. Essas diferenças regionais são expressas, de modo geral, em passagens pitorescas ou como uma caracterização que dá certo colorido, sem indicar uma tensão que abalaria o pertencimento a uma totalidade. Vejamos alguns exemplos:

> Tia Joana, sua mulher, era também do Cadore, nos Alpes Vênetos, como a família do marido (1984, p. 56).
> Esses "Bersaglieri" eram contratados para tocar em frente às casas – quase sempre italianos do Sul –, o concerto executado do lado de fora, na calçada. (1984, p. 87).
> Não fazia cerimônia com os anfitriões, repreendendo as crianças aos berros, quando elas, sem poderem se conter, riam das suas expressões cômicas, das coisas divertidas que dizia – e só as dizia em italiano, no seu dialeto genovês (1984, p. 95).
> Bandolins, violões e canções napolitanas rompiam o silêncio com sua melodia. Ficamos ouvindo calados. Cantavam junto a nossa janela, no terraço. Só podiam ser os Sansone, o repertório deles era inconfundível: "Torna Sorrento", "Mare Chiaro" e outras canções napolitanas, famosas. (1984, p. 204).
> Nonno Eugênio disse uma vez que as histórias de nossas famílias, a Gattai e a Da Col, eram parecidas, mas completamente diferentes. Todo mundo riu, caiu em cima dele: *Como pode ser uma coisa dessas, nonno? Parecidas mas completamente diferente? E ele explicou muito bem:*
> *Somos, nós e eles, italianos, não somos? Só que eles são toscanos e nós, vênetos. Muito diferentes, não é? Eles eram anarquistas e nós católicos. Mais diferentes, impossível(...) Embarcamos no porto de Gênova, para o Brasil, no mesmo navio que eles* [grifos da autora] (2000, p. 22).

Há uma contraposição construída pela autora entre "italianos do norte" e "italianos do sul", que não chega a romper a unidade de seu conceito de italianidade. Em certa medida, os "italianos do sul" são apresentados como uma alteridade em relação à sua família de vênetos e toscanos. Trata-se, entretanto, de uma contraposição fundamentada em alguns traços culturais, que não representam um conflito ou fragmentação da identidade nacional. A representação dos italianos meridionais cruza-se com outras conceituações, mais ligadas à realidade da cidade de São Paulo, mais especificamente, à caracterização de alguns espaços urbanos. Essa contraposição assume um caráter determinante na representação linguística que Zélia Gattai faz desses ítalo-paulistanos, como veremos mais adiante.

> A teoria de conservar as filhas no analfabetismo para evitar que tivessem correspondência com namorados não era exclusividade dos Andretta. Muitos outros moradores do bairro, principalmente famílias do Sul da Itália – os meridionais, como eram chamados pelos do Norte – também a utilizavam a fim de justificar a ausência das filhas à escola. (1984:45)
> Até dona Angelina, sempre tão liberal, tinha preconceitos contra a Caetano Pinto e o Bexiga!
> Devido a seus cortiços famosos, a Rua Caetano Pinto, no Brás, afastava de suas calçadas moradores de outras ruas. Mal-afamada pelas brigas e bafafás diários, tornara-se tabu, habitada sobretudo por italianos do Sul da Itália – calabreses principalmente – vindos à procura de fortuna no Brasil.
> (...)
> População extremamente religiosa, profundamente patriota, de sangue quente. Comprava barulho por um dá cá aquela palha mas, ao mesmo tempo, era terna e alegre.

ISBN 978-85-64124-60-8

> (...)
> Devotos de Nossa Senhora da Achiropita e de Nossa Senhora da Ripalta, padroeiras do Sul e Norte da Calábria, freqüentavam a Igreja da Achiropita, que os próprios imigrantes, os "capomastri" – mestres-pedreiros, arquitetos improvisados -, construíram no Bexiga, bairro habitado também por italianos do Sul.
> O Bexiga, amplo e populoso, era igualmente pitoresco. Seus habitantes, como os da Caetano Pinto, conservavam seus costumes e faziam suas leis. Moradores de outros bairros dificilmente freqüentavam o Bexiga, considerado um reduto de gente atrasada, perigosa, de sangue esquentado. Provavelmente havia um certo exagero no julgamento.
> (...)
> Napolitanos e calabreses nossos vizinhos na Alameda Santos freqüentavam essas igrejas, acompanhavam as procissões que eram o ponto alto dos folguedos das moças que delas participavam em companhia dos pais. (1984: 85-87, grifos meus)

Peço desculpas pelo longo conjunto de citações, mas elas contêm numerosos elementos importantes em relação aos sentidos atribuídos pela autora à contraposição norte/sul. Em primeiro lugar, ao descrever a "pitoresca" alteridade dos italianos meridionais, a autora oferece ao leitor uma imagem de si como tolerante, já que considera que havia "um certo exagero no julgamento" desses italianos do norte sobre seus compatriotas do sul. Zélia distancia-se da atitude julgadora por meio de expressões como "considerado" e "mal afamado", à diferença do que lemos na primeira citação, construída em modo objetivo. Ainda assim, ambas as citações evidenciam que os meridionais, em relação a aspectos culturais, representavam o outro, uma alteridade em relação à sua própria realidade familiar.

Mesmo que a contraposição norte/sul esteja presente em toda a descrição, a linha que ela utiliza para demarcar essa alteridade é do espaço geográfico de São Paulo, a rua Caetano Pinto e o Bairro do Bexiga. Mesmo ressaltando que seus vizinhos calabreses e napolitanos da Alameda Santos, ou seja, de uma região diferente das descritas, também frequentassem esses locais, ela privilegia o critério geográfico-paulistano em relação ao regional-italiano para nomear e estruturar o capítulo.

A partir dessas diferentes italianidades presentes nas duas obras de Zélia Gattai, podemos retomar alguns dos problemas metodológicos ligados aos relatos memorialísticos. Em primeiro lugar, seria metodologicamente impraticável determinar se a prevalência da unidade da italianidade em relação a essas ocorrências pontuais de fragmentações regionais, espaciais e sociais correspondia aos reais processos de identificação dessa população nas décadas de 1910 e 1920. O que podemos afirmar a partir da análise dessas obras é que um discurso acerca da italianidade como unidade está presente no momento da escrita e que, a partir do cotejamento com outras fontes das décadas de 1910 e 1920, verificamos que esse discurso também estava presente naquela época, mas que não era o único e sequer podemos verificar se era o mais influente.

Um caminho possível para analisar o que os textos memorialísticos de Zélia Gattai podem nos mostrar em relação aos discursos sobre a italianidade de inícios do século XX é focalizarmos alguns indícios que parecem escapar às grandes linhas de sentido estruturadoras dessas obras e cruzá-los com outras fontes do mesmo período. Seria necessário, portanto, reconhecer que os principais marcadores semânticos do discurso presente nessas obras e, portanto, ligados ao momento de sua enunciação, não poderiam ser estendidos ao período narrado sem recair em concepções do senso comum.

ISBN 978-85-64124-60-8

Nas leituras iniciais do corpus de nossa pesquisa de doutorado, constituído por periódicos humorísticos ítalo-paulistanos como Il Pasquino Coloniale e Il Moscone, temos verificado a afirmação de uma identidade italiana que tem como alteridade constitutiva uma outra italianidade, identificada com os bairros populares da cidade de São Paulo. Uma hipótese preliminar, a ser verificada, é a de que essa delimitação geográfica compreende uma fragmentação social que não se expressa como tal. Um discurso sobre a italianidade recorrente nessas publicações diz respeito a uma narrativa de pobreza e de sua superação por meio do sacrifício e trabalho duro. Portanto, o distanciamento que se procura afirmar em relação a esses italianos dos bairros pobres não se expressa como distanciamento em relação a uma condição social, mas como distanciamento em relação aos costumes de uma dada localidade negativamente qualificada.

Essa hipótese pode ser aprofundada quando examinamos as formas de representação literária das linguagens sociais dos imigrantes italianos presentes nos dois livros de Zélia Gattai.

REPRESENTAÇÃO LINGUÍSTICA DO FALAR IMIGRANTE

A perspectiva da estética sociológica desenvolvida por Bakhtin (2015) abre a possibilidade de analisarmos um texto literário evitando a contraposição entre forma e conteúdo. Quando nos ocupamos do problema da incorporação da voz do outro a partir dessa perspectiva, escapamos ao dilema artificial sobre se a voz expressa é da personagem e, por consequência, de seu grupo social, ou do autor (enunciador). A incorporação de linguagens sociais nos textos literários ocorre a partir do princípio de reflexo e refração. Dito de outra forma, a linguagem social faz-se presente no texto, mas como uma representação realizada a partir dos critérios estilísticos de um determinado gênero discursivo, tal como operacionalizado pelo autor.

Se analisamos como Zélia Gattai representa o falar do imigrante italiano, fica claro como seus critérios estilísticos relacionam-se às conformações do gênero memorialístico e às tensões identitárias a respeito da italianidade que examinamos até aqui.

A autora utiliza a língua italiana em ambos os livros para acrescentar um colorido pitoresco ou emotividade aos diálogos. Com exceção de algumas passagens em que ela descreve explicitamente em que situação se usava o italiano, fica claro a partir de alguns exemplos, como seu critério não era refletir documentalmente o uso linguístico das personagens, o que tornaria o livro incompreensível para o público leitor:

> Em casa nossos pais falavam italiano; nós entendíamos tudo, porém respondíamos sempre em português. Às vezes, por brincadeira, arremedávamos uns e outros em italiano. (1984: 61)

Esse único trecho é suficiente para revelar que o uso do italiano nesses dois livros não corresponde ao que de fato se verificava na casa da autora, já que não há um único diálogo entre Angelina e Ernesto Gattai representado totalmente em italiano. Por outro lado, os livros estão repletos de diálogos em que a língua italiana restringe-se a algumas interjeições ou palavras soltas que emprestam emotividade e certo colorido ao texto. Vejamos alguns dentre os muitos exemplos:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Fai la finita! Dio cane, non si può [p]iù vívere in questa casa! Eu aqui não mando mais nada... Porca miséria! Tudo tem seu limite! Bichos por toda a parte, dentro e fora... (1984: 79)
> - Madona mia Santíssima! Maria Vérgine! Dio Santo! Dio Sacrossanto! Quem foi que quebrou meu disco? Ma guarda! Um disco comprado hoje, com tanto sacrifício! Não é possível! (...)
> Os desabafos de mamãe, em italiano, indicavam que estava verdadeiramente zangada, revoltada, desesperada. (1984: 119)
> Nonno Eugênio balançou a cabeça e riu:
> - *Ma che!* Ernesto tinha quatro anos e Angelina era ainda mais nova que ele, duas crianças.
> (...)
> Puxou o relógio da algibeira, deu uma olhada, monologou: *Está na minha hora.* Despediu-se, *buona note*, foi dormir. (2000: 23, grifos da autora)

Não estou afirmando que não houvesse o uso dessas interjeições em italiano ou a mistura de expressões em italiano com a língua portuguesa. Apenas considero fundamental destacar que as linguagens presentes nos livros não reflete documentalmente os usos linguísticos daquele contexto, já que os critérios estilísticos de representação não podem ser abstraídos. Nesse sentido, basta reconhecermos como os trechos em português apresentam alguns elementos de oralidade no que diz respeito à pontuação e à sintaxe, mas não apresentam nenhum traço de oralidade na transcrição fonética. Não parece razoável crer que isso corresponda ao uso linguístico real e, ainda assim, não se verifica nas expressões em italiano, que recebem acentos e modificações que presumivelmente auxiliam o leitor a reproduzir mentalmente sua pronúncia. O uso da língua portuguesa nos diálogos expressam o modo como a autora compreende a estilística desse gênero de texto literário. Podemos verificar em outras estilísticas critérios bastante distintos e, mais revelador, a própria autora usa um critério distinto com certo tipo de personagem, como veremos ao final.

Em um estudo comparativo, Maria Eugenia Verdaguer (2006), propõe que os diferentes enfoques linguísticos presentes nas obras “La divina Increnca” de Juó Bananére (1915), “Brás, Bexiga e Barra Funda” de Alcântara Machado (1927) e “Anarquistas, graças a Deus” de Zélia Gattai (1979) correspondem a diferentes fases da integração dos italianos e descendentes na sociedade brasileira, ligada à ascensão e diferenciação social de parte dessa população. Sem adentrar a questão da integração, é importante destacar que grande parte das diferenças que a autora atribui às distintas fases de integração dizem respeito a critérios estilísticos, como a diferença entre textos literários (crônicas e memórias) e textos humorísticos produzidos para a imprensa periódica. A interpretação de Verdaguer leva à afirmação um tanto questionável de que a linguagem macarrônica de Bananére refletia com exatidão o falar dos ítalo-paulistanos[368].

Os dialetos italianos nos textos de Zélia Gattai ocupam um espaço marginal. Eles aparecem pontualmente em poucas passagens, como quando Zélia afirma que “em casa pilheriávamos dizendo, em dialeto vêneto, que aquela era marca ‘dei chuquetoni’, ou seja, dos bêbados” (1984: 130). Mais importante é o fato de que, mesmo pontualmente citados, não haja uma distinção muito clara para a autora entre dialetos e língua italiana e de que raramente aparecesse o problema do pouco domínio do italiano por parte dos italianos. Exatamente por isso, é bastante revelador que as poucas personagens que não se exprimem bem em italiano, usando algumas expressões dialetais, sejam justamente aqueles poucos que autora também representa graficamente como pouco hábeis no português.

368 Em relação à peculiar estilística macarrônica de Juó Bananére, publicaremos em breve um artigo que discutirá especificamente essa questão.

ISBN 978-85-64124-60-8

Esse critério composicional, permite ligar o problema da representação linguística à construção discursiva da identidade. As personagens que se expressam em um tipo de macarrônico dialetal-português com traços de oralidade nos dois registros são justamente os identificados como meridionais ou ligados a algum elemento popular, seja aos bairros populares ou a algum tipo ambulante. Vejamos:

> - Como que mal? – respondeu Rocco bufando. – E as paisagem? Questa árvore aí esconde o meu vurcão... daqui a póco ninguém vai vê mais nada da rua! Arranco logo questa porcaria! (...) a língua cada vez mais enrolada, misturando napolitano com português (1984: 16)
> - Ádgio pérso a grapa mia! Ádgio pérso a grapa mia! (Perdi minha cabra!)
> Linguajar mais atrapalhado aquele! Era preciso muita prática para entendê-la. Dona Caropita esquecera sua língua natal, não aprendera o português.
> (...)
> -Agora vamo espiá no galinheiro!
> (...)
> - É. Às veis, quem sabe? (1984: 83-84)

São personagens bem distintos. Rocco é o proprietário da casa alugada pelos Gattai e Dona Caropita é uma "cabreira" pobre. Carregam em comum apenas a vaga e estilizada caracterização meridional de Zélia Gattai. A aproximação de seu falar com o que podemos encontrar nos periódicos daquela época como representativos de elementos populares como o caipira são bastante reveladores do cruzamento de critérios regionais e sociais que fundamentam o outro da italianidade construída por Zélia Gattai.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como conclusão provisória, eu gostaria de destacar muito rapidamente que as identidades silenciadas não são apenas aquelas abstratamente essencializadas como identidades nacionais. Não há uma italianidade, mas muitas, como procuramos indicar. Muitas dessas italianidades, ligadas a determinados grupos regionais, a determinadas localidades urbanas, a certos grupos sociais ou ideologias políticas foram silenciadas não somente pelas pressões do país para o qual emigraram, mas pela própria afirmação de uma italianidade unívoca em detrimento de outras. Podem também ser silenciadas pela leitura retrospectiva que nosso olhar dirige ao passado, quando ignora essa realidade social e ideológica complexa. Porém, assim como nosso olhar pode silenciar, também é capaz de desvelar.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra**; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

BRAGA, Kassiana. **A Senhora dona da memória: Autobiografia e memorialismo em obras de Zélia Gattai.** 2016. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Asssis. Universidade Estadual Paulista. UNESP, Assis, 2016. 208 f.

ISBN 978-85-64124-60-8

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **"Memórias de uma jovem anarquista"**. In: Seminário Zélia Gatai. Gênero e Memória. Apresentação Myriam Fraga. Salvador, FCJA; Museu Carlos Costa Pinto, 2002, pp. 39-54.

DUBAR, Claude. **A crise das identidades: a interpretação de uma mutação**. São Paulo: Edusp, 2009.

GATTAI, Zélia**. Anarquistas, graças a Deus.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. **Città di Roma**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GEDOZ, Sueli; COSTA-HUBES, Terezinha da Conceição. **A leitura do gênero discursivo memórias literárias a partir de um olhar bakhtiniano**. Signum: estudos da linguagem, Londrina, v. 13, n. 2, p. 253-273, 2010. Disponível em:

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/6528/6978>. Acesso em: 10 jul. 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

_____. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed-PUC-Rio: Apicuri, 2016.

SILVA, Sheila dos Santos. **"Città di Roma: 'livro de memórias'?".** Entrelances, Ceará, v. 1, n. 10, p. 72-86, 2017. Disponível em:

<http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/11660 >. Acesso em: 5 jul. 2018.

VERDAGUER, Maria Eugenia**. "Língua e integração entre desenraizamento e ascendência social".** Revista de Italianística, São Paulo, n. 12, p. 29-46, 2006.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 18 – A LITERATURA QUE DÁ VOZ: PERSEGUIDOS, RETORNADOS E MIGRANTES EM PORTUGAL

ISBN 978-85-64124-60-8

A CRISE DE IDENTIDADE EM *O RETORNO*

Lucas Esperança da COSTA (UFJF)
E-mail: l.esperanca@yahoo.com.br

RESUMO

O objetivo deste artigo visa analisar a crise de identidade gerada com o "retorno" da população portuguesa que ainda ocupava África, na segunda metade do século XX. O "retorno" de cerca de meio milhão de cidadãos às terras lusitanas proporcionou problemas identitários, hostilidades e estigmas que ainda perduram no contexto histórico. Tema pouco explorado pela História portuguesa, essa população viu-se confinada em hotéis, casas de pensão e alojamentos e viveram durante um conturbado período de suas vidas sob o estigma de "Retornado". Através desta perspectiva, o romance *O retorno*, da escritora Dulce Maria Cardoso, apresenta os conflitos gerados pela chegada dessas pessoas em Portugal. Com a perda dos territórios em África, esses "retornados" desembarcam e se deparam com um país que lhe recebeu agressivamente. Estigmatizados, hostilizados, longe do país ao qual mantinham laços afetuosos, sofreram com a perda de seus referenciais afetivos e culturais e buscaram, como muito sofrimento, encontrar ou construir uma nova identidade dentro dessa realidade.

***PALAVRAS-CHAVE**: RETORNADOS; IDENTIDADE; FIM DO PERÍODO COLONIAL; PORTUGAL.*

INTRODUÇÃO

Mesmo passado mais de quarenta anos do "retorno" de portugueses e africanos à Portugal, algumas questões, alguns problemas ainda permanecem silenciadas no interior da comunidade lusíada. Embora possa parecer bastante tempo, desde a Revolução de 1974 que colocou um ponto final na proposta colonial portuguesa, muito precisa ser revisto ou mesmo discutido pela história oficial. O "retorno" de mais de meio milhão de portugueses continua sendo um tema bastante delicado dentro dessa historiografia, uma vez que representa o sepultamento do colonialismo português, bem como proporcionou uma crise de identidade tanto para portugueses quanto para aqueles que (re)aportaram naquela estreita faixa de terra do continente europeu. A fala do Velho de Restelo, em *Os Lusíadas*, sobre a vã cobiça portuguesa por riquezas e territórios, antevia a preocupação por um futuro sombrio para a Pátria.

Entretanto, a partir da primeira década do século XXI, observa-se na Literatura e na História, mesmo que de maneira tímida, o surgimento de obras de e sobre os "retornados", estigma dado pelos jornais portugueses para denominar essa população que chegava das ex-províncias ultramarinas. Ao "retornado", afirma Elsa Peralta, "coube-lhe um lugar indesejado. Um lugar nomeado através de uma categoria normativa torpe, deformada, em princípio, da possibilidade de abstração inclusiva do direito e da universalidade da moral" (PERALTA, 2017, p. 34). Nuno Domingos, acerca da produção desses textos sobre o "retorno", afirma que essa memória, essa história permanecerá viva nos relatos e testemunhos produzidos pelas personagens que protagonizaram esses fatos, desse modo, ressalta que "todos os dias o movimento de retorno é representado em blogues e sites por iniciativa daqueles que o personificaram e que constroem assim um arquivo informal onde se relata as circunstancias da partida e oferece um testemunho da presença colona em África" (DOMINGOS, 2017, p. 143).

ISBN 978-85-64124-60-8

Tais alterações no horizonte não foram apenas para aqueles que "retornaram" a Portugal ou aos pretos que ficaram em seus territórios independentes, os portugueses tiveram que se abrir as novas perspectivas que surgiam dentro de sua cultura. Os "retornados" ao aportarem em terras europeias se depararam com um país cinza, arraigado em suas tradições e costumes, assim como numa memória de um passado glorioso que insistia em perdurar no imaginário das pessoas. Para muitos, custava crer no fim do período colonial. A chegada desses novos habitantes possibilitou a abertura da mentalidade portuguesa, trazendo mais cor e hábitos diferentes. Fernado Dacosta, em *Os retornados mudaram Portugal*, conclui que se estabelecia o caminho inverso, "África foi portugalizada, Portugal africanizado – para sempre" (DACOSTA, 2013, p. 17).

Através dessa perspectiva, este artigo tem como objetivo analisar no romance *O retorno*, da escritora Dulce Maria Cardoso, os conflitos gerados pela chegada dessas pessoas em Portugal. Com a perda dos territórios em África, esses "retornados" desembarcam, principalmente, em Lisboa e de deparam com um país que lhe recebeu agressivamente. Estigmatizados, hostilizados, longe do país ao qual mantinham laço sentimentais, sofreram com a perda de seus referenciais afetivos e culturais e buscaram, como muito sofrimento, encontrar ou construir uma nova identidade dentro dessa realidade.

"ESTA VAI TER DE SER A MINHA TERRA": A PERDA DO TERRITÓRIO E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Na obra *Modernidade Líquida*, Zygmunt Bauman esclarece que a modernidade foi marcada pela conquista territorial que representava a riqueza e o poder de reinos e impérios que se espalhavam ao redor do globo. Apenas outros impérios possuidores de força superior ou igual se propunham a expandir suas fronteiras de terra. Bauman destaca que "o território estava entre as mais agudas obsessões modernas e sua aquisição, entre suas urgências mais prementes – enquanto a manutenção das fronteiras se tornava um de seus vícios mais ubíquos, resistentes e inexoráveis" (BAUMAN, 2001, p. 132)

Do outro lado dessa questão, Rogério Haesbaert apresenta *O mito da desterritorialização*, questionando-nos, logo no início de sua obra, se realmente o mundo estaria se desterritorializando. Segundo o geógrafo as mudanças geradas pela globalização, especificamente a "compressão" do espaço e do tempo estaria erradicando as distâncias de comunicação e de acesso entre os países que estariam distantes, logo ampliando o poder de influência de uns territórios sobre outros. De tal maneira, ele questiona qual seria a implicação nas sociedades atuais com "a fragilização de todo tipo de fronteira e a crise da territorialidade dominante" (HAESBAERT, 2007, pp. 19-20)[369].

Apesar de toda essa compressão no espaço e tempo e uma flexibilização das fronteiras, especialmente, culturais, Haesbaert adverte que o "fim das distâncias", não representa uma desterritorialização absoluta com o desaparecimento de todas as fronteiras. Para ele, esse tipo de pensamento revela um paradoxo:

> A começar pelo simples fato de que o próprio conceito de sociedade implica, de qualquer modo, sua espacialização ou, num sentido mais restrito, sua territorialização. Sociedade e espaço social são dimensões gêmeas. Não há

369 STUART HALL EXPLICA, EM A IDENTIDADE CULTURAL NA PÓS-MODERNIDADE, QUE "ESSAS NOVAS CARACTERÍSTICAS TEMPORAIS E ESPACIAIS, QUE RESULTAM NA COMPRESSÃO DE DISTÂNCIAS E DE ESCALAS TEMPORAIS, ESTÃO ENTRE OS ASPECTOS MAIS IMPORTANTES DA GLOBALIZAÇÃO A TEREM EFEITO SOBRE AS IDENTIDADES CULTURAIS" (HALL, 2015, P. 39).

ISBN 978-85-64124-60-8

> como definir o indivíduo, o grupo, a comunidade, a sociedade sem ao mesmo tempo inseri-los num determinado contexto geográfico, "territorial". (HAESBEART, 2007, p.20)

Para filósofos, geógrafos e sociólogos, o termo território possui uma variedade de concepções que dificultam, muitas vezes, a compreensão ou restringem a acepção do termo. Através dos dicionários da língua portuguesa, entende-se a palavra território por uma faixa de terra sobre a qual vive um grupo humano e que esse espaço é regido sob um sistema de poder. No entanto, a partir dos anos 1950-1960, há uma releitura e uma revisão dessa concepção. As alterações no pensamento filosófico e social, permitiram uma ampliação do conceito de território e nos seus componentes. Segundo Marcos Aurélio Saquet, em *Abordagens e concepções de território,* essas transformações são "produto[s] de mudanças que ocorrem na filosofia, em ciências sociais e no *real*, simultânea e reciprocamente" (SAQUET, 2013, p. 13). Ele completa afirmando que o território deve ser analisado entre o ser e o pensar, que apesar de distintos, apresentam "uma unidade entre ambos, que é historicamente determinada" (SAQUET, 2013, p. 13) e que a separação entre os as dimensões sociais (econômicas, políticas, etc.) e as dimensões culturais para compreender os territórios são meramente didáticas.

Mais do que compreender o território como elemento da construção da identidade do indivíduo ou de um grupo, Haesbaert argumenta que nos tempos atuais a desterritorialização está no cerne das preocupações de diversas áreas do conhecimento. Apesar do termo desterritorialização não constar, em grande parte, nos dicionários, cabe lembrar que o termo surge a partir dos anos de 1970 com o pensamento dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guatarri no âmbito das discussões das Ciências Sociais, embora o conceito já tenha aparecido em *O Capital* e no *Manifesto Comunista*, de Marx. No entanto, o termo territorialização é reconhecido como uma expressão antiga, cujo conceito refere-se à construção de bases territoriais, "ou ainda associar a um território ou distrito particular" (HAESBAERT, 2007, p. 21). Segundo o geógrafo, as acepções a partir do século XIX, ligam-se a "processos políticos-institucionais de construção de territórios, viabilizando, pelo território, interesses de ordem político-cultural, político-militar e político-econômica" (HAESBAERT, 2007, p. 21).

Para uma compreensão da desterritorialização, Haesbaert defende um entendimento sobre qual concepção de território estamos falando. Ele argumenta que desterritorialização é um conceito polissêmico variando conforme suas aplicações nas linhas teórico-conceituais e os autores que a empregam. Entretanto, sintetiza essa problemática em duas linhas gerais:

> Para uns, por exemplo, desterritorialização está ligada à fragilidade crescente das fronteiras, especialmente das fronteiras estatais – o território, aí, é sobretudo um território político. Para outros, desterritorialização está ligada à hibridização cultural que impede o reconhecimento de identidades claramente definidas – o território aqui é, antes de tudo, um território simbólico, ou um espaço de referência para a construção da identidade. (HAESBAERT, 2007, p. 35)

Tanto o conceito de desterritorialização quanto o de território apresentam diferentes noções e essas variam conforme as linhas teóricos-filosóficas adotadas. Haesbaert classifica essas perspectivas em quatro: a primeira materialista, tendo o território determinado pelas relações de produção e econômica, destacando-se o envolvimento natural do homem com a terra, as relações de poder jurídico-políticas e as econômicas de produção; a segunda perspectiva ideal-simbólica, a qual o território é analisado, além das relações de usufruto dos recursos naturais, a criação e da apropriação dos símbolos e significados produzidos pelo

ISBN 978-85-64124-60-8

indivíduos; a perspectiva integradora do território na qual o "território só poderia ser concebido através [...] das diferentes dimensões sociais (e da sociedade com a próprio natureza)" (HAESBAERT, 2007, p. 74); e por último, a visão relacional de território em Sack e Raffestin[370], a qual analisa o território inserido dentro das relações social-históricas.

Desse modo, observa-se que há vários pontos a serem analisados para a compreensão da territorialização e desterritorialização. Como Haesbaert destaca, não há como investigar apenas um lado da questão, principalmente quanto as relações de poder. O geógrafo afirma que "uma noção de território que despreza sua dimensão simbólica, mesmo entre aquelas que enfatizam seu carácter eminentemente político, está fadada a compreender apenas uma parte dos complexos meandros dos laços entre espaço e poder" (HAESBAERT, 2007, pp. 92-93). Defende uma leitura relacional do território a qual mantém uma estreita relação entre poderes simbólicos e políticos e explica o território:

> Enquanto mediação espacial do poder, resulta da interação diferenciada entre as múltiplas dimensões desse poder desde sua natureza mais estritamente política até seu caráter mais propriamente simbólico, passando pelas relações dentro do chamado poder econômico, indissociáveis da esfera jurídico-política. (HAESBAERT, 2007, p. 93)

Haesbaert ao defender uma visão relacional do território, baseado nos pensamentos de Robert Sack e Claude Raffestin, argumenta por uma leitura não simplista do espaço enquanto as percepções de "enraizamento, estabilidade, delimitação e/ou 'fronteira'" (HAESBAERT, 2007, p. 82). Mas percebe esse território em movimento, ele é fluído e estabelece interconexões com outros territórios também. Segundo ele, "o território é relacional não apenas no sentido de ser definido sempre dentro de um conjunto de relações histórico-sociais, mas também no sentido, [...] de incluir uma relação complexa entre processos sociais e espaço material" (HAESBAERT, 2007, p. 82). Desse modo, a partir do pensamento de Sack a respeito dessa ótica relacional, Saquet conclui que:

> O território, dessa maneira, é compreendido como área controlada e delimitada por alguma autoridade, como resultado das estratégias de influência que ocorrem individualmente ou através de grupos sociais [...]. Moldam-se comportamentos, constituindo-se o território. Ao mesmo tempo, Robert Sack afirma que os limites de um território podem mudar, isto é, não são inalteráveis. Modificam-se conforme as estratégias de controle e delimitação do espaço. [...]
> Os territórios são socialmente construídos e seus efeitos dependem de quem está controlando quem e para quais propostas. A territorialidade como um componente do poder, não significa somente criação e manutenção da ordem, mas é um esquema para criar e manter o contexto geográfico através do qual experimentamos o mundo e lhe damos significados (SAQUET, 2013, p. 84).

Ao trabalhar com o conceito de territorialidade, pode-se observar a mobilidade que está presente nos territórios, assim como uma flexibilidade nas delimitações do espaço. Haesbaert ressalta, dessa maneira, que "cai por terra a concepção tradicionalmente difundida de território como algo estático, ou dotado de uma grande

370 GEOGRAFO INGLÊS ROBERT DAVID SACK, AUTOR DE TERRITORIALIDADE HUMANA: SUA TEORIA E HISTÓRIA; GEÓGRAFO FRANCÊS CLAUDE RAFFESTIN, AUTOR DE POR UMA GEOGRAFIA DO PODER.

ISBN 978-85-64124-60-8

estabilidade no tempo" (HAESBAERT, 2007, p. 87). Diferentemente, daquela territorialidade apregoada pelos biólogos como algo vinculado ao instinto animal, na visão de Sack, a territorialidade é "eminentemente humana" (HAESBAERT, 2007, p. 86). A territorialidade humana é "melhor entendida como uma estratégia espacial para atingir, influenciar ou controlar recursos e pessoas, pelo controle de uma área e, como estratégia, a territorialidade pode ser ativada e desativada" (SACK apud HAESBAERT, 2007, p. 86). De tal maneira, que Haesbaert sintetiza que:

> A territorialidade é definida por Sack como "a tentativa, por um indivíduo ou grupo, de atingir/afetar, influenciar ou controlar pessoas, fenômenos e relacionamentos, pela delimitação e afirmação do controle sobre uma área geográfica. Esta área será chamada território". Enquanto isso Raffestin, numa visão bem mais ampla, considera territorialidade "o conjunto de relações estabelecidas pelo homem enquanto pertencente a uma sociedade, com a exterioridade e a alteridade através do auxílio de mediadores ou instrumentos". (HAESBAERT, 2007, pp. 86-87)

Assim, a territorialização e o território são componentes no estabelecimento de uma ordem social. Haesbaert destaca que "a territorialidade deve proporcionar uma classificação por área, uma forma de comunicação por fronteira e uma forma de coação ou controle" (HAESBAERT, 2007, p. 89). Sendo assim, o território de alguma forma visa uma padronização internamente e uma classificação em relação aos outros territórios. Todos os indivíduos que habitam os mesmos limites territoriais são vistos como "iguais", sendo subordinados ao mesmo tipo de ordem estabelecida de controle, assim como aqueles que estejam fora dos limites do seu território subordinam-se a outras formas de controle. Haesbaert explica, desse modo, que:

> Toda relação de poder espacialmente mediada é também produtora de identidade, pois controla, distingue, separa e, ao separar, de alguma forma nomeia e classifica os indivíduos e os grupos sociais. E vice-versa: todo processo de identificação social é também uma relação política, acionada como estratégia em momentos de conflito e/ou negociação. (HAESBAERT, 2007, p. 89)

Mesmo enfatizando-se as relações de poder e controle a partir do território, não se pode desconsiderar os aspectos simbólicos. A cultura é uma ferramenta fundamental na construção dos territórios, principalmente nos contextos sociais atuais. Novamente, citando Sack, Haesbaert ressalta que cultura e história que estabelecem as bases das tradições dos territórios, são também responsáveis por alterações de ordem política e econômica e menciona que "elas também mediam como as pessoas e os lugares estão ligados, o modo como as pessoas usam a territorialidade e o modo como elas valorizam a terra" (SACK apud HAESBAERT, 2007, p. 90). Além disso, o poder não pode ser visto apenas como forma de controle dentro e fora dos territórios, mas como estratégia para que os indivíduos possam experienciar aquele contexto geográfico de modo a dotá-lo de significado. Dessa maneira, Haesbaert explica que:

> O território envolve sempre, ao mesmo tempo (...), uma dimensão simbólica, cultural, através de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais,

ISBN 978-85-64124-60-8

> como forma de "controle simbólico" sobre o espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação), e uma dimensão mais concreta, de caráter político-disciplinar [e político-econômica, deveríamos acrescentar]: a apropriação e ordenação do espaço como forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos (HAESBAERT apud HAESBAERT, 2007, p. 94).

A partir dessa noção, nota-se que o território pode assumir diferenciados aspectos diante do grupo social ou indivíduo o qual ele se relaciona, como a função de "abrigo, recurso, controle e/ou referência simbólica" (HAESBAERT, 2007, p. 96). Além disso, Haesbaert defende que embora analisando o território em "sentido amplo, multidimensional e multiescalar, jamais restringindo-o a um espaço uniescalar como o de Estado Nação, não implica menosprezar suas especificidades geo-históricas" (HAESBAERT, 2007, p. 96). Desse modo, ele conclui que "territorializar-se (...) significa criar mediações espaciais que nos proporcionem efetivo 'poder' sobre nossa reprodução enquanto grupos sociais (para alguns também enquanto indivíduos)" (HAESBAERT, 2007, p. 97). Torna-se claro, diante dessa visão, que além de analisarmos as questões históricas da territorialização, os pontos de vista geográficos não podem ser excluídos.

Sendo assim, entendendo o território como parte integrante na formação da identidade do espaço geográfico, assim como do indivíduo, o processo de perda do território gera uma crise na identidade do sujeito que tem com o deslocamento, voluntário ou obrigatório, a necessidade de se reterritorializar. Em tempos contemporâneos, os quais o homem está cada vez mais está em movimento, essa mobilidade exige do indivíduo desterritorializado a revisão de sua identidade, assim como os territórios, devido ao grande número de pessoas que se reterritorializam nele. Hall argumenta que:

> As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise da identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2015, p. 9).

Essa fragmentação da identidade pode ser vista tanto quando falamos do indivíduo quanto do território. Sociedades tradicionais, há muito fechadas em suas tradições e cultura se deparam hoje, como o fenômeno da globalização, da difusão cultural e da mobilidade de indivíduos e se defrontam com a necessidade de reverem suas estruturas identitárias. Na introdução feita à obra Identidade, Benedetto Vecchi comenta o pensamento de Bauman acerca da relevância que a política de identidade vem tomando nos últimos anos e destaca que em uma sociedade que "tornou incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais, qualquer tentativa de 'solidificar' o que tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída" (VECCHI, 2005, p. 12). Hall, por sua vez, argumenta que as mudanças estruturais nas sociedades transformam as identidades modernas. O crítico ressalta que a "descentração dos indivíduos tanto do seu lugar social e cultural quanto de si mesmo" (HALL, 2015, p. 10) contribuem para essa crise da identidade e aquilo que era considerado "como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza" (HALL, 2015, p. 10).

Hall elenca que a identidade do sujeito, vista como unificada como era proposta pela visão iluminista ou pela visão sociológica, tornara-se fragmentada, não sendo composta por uma única identidade, mas por várias e que, em alguns casos contraditórias entre si. Para o crítico,

ISBN 978-85-64124-60-8

"o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático" (HALL, 2015, p.11). Acrescenta ainda que nossas identidades estão em processos constantes de formação e transformação conforme os meios culturais aos quais estamos inseridos, de tal modo, que as definições biológicas, que regiam a identidade do sujeito até então, passam a ser determinadas pelos momentos históricos. "O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidade que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente" (HALL, 2015, p.12), afirma Hall. Além disso, argumenta que a ideia de uma "identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia" (HALL, 2015, p. 12). Conforme se multiplicam os processos de representação e significação cultural, nos deparamos, também, com uma multiplicidade de identidades com as quais poderíamos nos identificar, não de forma permanente, mas pelo menos temporariamente.

Além desse sujeito fragmentado observado na modernidade tardia, Hall argumenta que as identidades culturais também apresentam os mesmos efeitos dos tempos em que vivemos. Essas identidades culturais são as bases de nossas identidades nacionais, embora como afirma "essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial" (HALL, 2015, p. 29). Hall defende o ponto de vista que as identidades nacionais são resultados das representações culturais. Além disso, afirma que "as pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica" (HALL, 2015, p. 30).

Desse modo, percebe-se que as culturais nacionais são produtos discursivos produzidos de forma a construir um sentimento de identidade nacional que resulta no processo identificação dos sujeitos. Hall retoma o pensamento de Benedict Anderson a respeito dessa construção discursiva que resulta em "comunidades imaginadas". O crítico afirma que esses discursos se apresentam "nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que delas são construídas" (HALL, 2015, p. 31). E por esse discurso que se busca a tentativa de uma unificação da identidade nacional. Como afirma, sob o teto dessa unidade observa-se que:

> Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-lo numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. [...]
> Uma cultura nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural. (HALL, 2015, p. 35)

Bauman, por sua vez, também ressalta os processos de identificação como ferramentas para a imposição de um poder cultural e afirma que existe uma força opressora nesse processo:

> ... a identificação é também um fator poderoso na estratificação, uma das suas dimensões mais divisivas e fortemente diferenciadoras. Num dos polos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo, de abrangência planetária. No outro polo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferencias e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – identidades de

ISBN 978-85-64124-60-8

> que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam ... (BAUMAN, 2005, p. 44)

Embora tenha sido colocada de modo global a questão de identificação por Bauman, pode-se observar que essas proposições aparecem dentro das políticas de poder dos Estados-Nação. Além disso, nota-se que todo Estado-Nação é composto de diferentes grupos étnicos, de diferentes gêneros e classes sociais, no entanto, a tendência homogeneizadora das identidades nacionais tem forte poder generalizador, dessa forma produz a fantasia de que uma nação é uma construída a partir de um corpo unificado. Hall exemplifica que não se pode pensar que as nações da Europa Ocidental sejam concebidas de apenas "um único povo, uma única cultura ou etnia. As nações modernas são, todas, híbridos culturais" (HALL, 2015, p. 36). Logo,

> Em vez de pensar as culturais nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo "unificadas" apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto – como nas fantasias do "eu inteiro" de que fala a psicanálise lacaniana – as identidades nacionais continuam a ser representadas como unificadas. (HALL, 2015, p. 36)

Desconstruída a ideia de uma identidade individual e cultural unificada, Hall esclarece que não as diferenças culturais propostas não escapam dos jogos de poder dentro das relações estabelecidas no interior das políticas dos Estados-Nação e conclui que "quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturais nacionais contribuem para 'costurar' as diferenças numa única identidade" (HALL, 2015, p. 38). Tendo em vista essa tentativa de costurar as diferenças culturais apresentadas pelos "retornados" dentro da sociedade portuguesa, que passamos para a análise da obra *O Retorno*, investigando como se representa a crise de identidade no romance e algumas possibilidades de reafirmação da diferença cultural no contexto da perda do território em África no pós-25 de abril em Portugal.

"NUNCA MAIS PODEREMOS VOLTAR, A NOSSA CASA JÁ NÃO EXISTE": UMA LEITURA *D'O RETORNO*

Romance dividido entre dois territórios Angola e Portugal, *O retorno*, da escritora Dulce Maria Cardoso, narra a história de Rui e sua família, que são obrigados a abandonar Angola no ano de 1975 devido ao fim do regime colonial, aportando em Portugal. Dentre a saudade além-mar e a difícil adaptação no velho continente que as personagens vivenciam, surgem os questionamentos sobre o pertencimento, sobre qual é a sua terra, o seu lugar. Desse modo, essa divisão entre dois países reflete na própria estrutura do romance que se situa em dois momentos distintos: primeiro em Angola, retrata a história do passado de trabalho para o desenvolvimento do país, os reflexos da guerra de independência e a evasão dos portugueses, a fuga pelo aeroporto e as imagens de Portugal que o narrador-menino Rui idealiza. Já o segundo momento traz a chegada e a adaptação a essa nova realidade, o apoio recebido pelos órgãos governamentais, a hostilidade na escola e as incertezas do futuro. A todo momento, as lembranças de outrora aparecem para amenizar e/ou intensificar as diferenças e a distância esses dois países.

ISBN 978-85-64124-60-8

O romance inicia pelas expectativas acerca das cerejas da metrópole, desse modo ressalta a diferença entre as pessoas, as comidas, o clima e sobre tudo aquilo que o narrador esperar encontrar em Portugal. As instabilidades políticas e a falta de segurança impelem ao "retorno" da família do narrador. Apesar do cenário instável, a mãe tenta manter a tranquilidade como se fosse mais um dia comum. No entanto, o pai apresenta a tensão do momento em que vivem como afirma o narrador: "O pai não era assim antes de isto ter começado. Isto são os tiros que se ouvem no bairro acima do nosso" (CARDOSO, 2012, p. 7). As conversas sobre o trabalho, a escola, as atividades cotidianas são substituídas pela falta de perspectiva de futuro, visto que as condições de vida começaram a sofrer alterações como bem destaca Rui: "o pai já não vai trabalhar, já não há escola e os vizinhos já se foram todos embora" (CARDOSO, 2012, p. 8), ressaltando a falta de estrutura que guerra proporcionou e justificando o motivo da saída.

Em meio a tanto silêncio, ecoa o mal, a doença de Dona Glória que julgam ser proveniente da terra vista como inferno. Dona Glória, portuguesa, saiu de uma aldeia rural em Portugal, para se juntar ao seu marido Mário em busca de uma Angola que lhes trouxessem prosperidade, que pudessem possuir uma casa como as das revistas, com torneiras para que nunca mais tivessem que buscar água na fonte. Angola era sinônimo de um futuro melhor, diferente de sua aldeia. No entanto, a difícil adaptação de Dona Glória, a nova realidade além-mar, suscitou seus males, dividindo-a entre dois lugares, como se observa nas palavras de Rui: "sempre houve duas terras para mãe, esta a que adoeceu e a metrópole, onde tudo é diferente e onde a mãe também era diferente" (CARDOSO, 2012, p. 11). Contudo, Mário possui uma visão divergente de sua esposa. Enquanto ela se fragmenta entre duas terras, entre o Aqui e o Lá, para ele só existe o Aqui, pois "um homem pertence ao sítio que lhe dá de comer a não ser que tenha um coração ingrato [...] Um homem tem de seguir o trabalho como o carro segue os bois" (CARDOSO, 2012, p. 11), esta era a resposta dada toda vez que Mário era questionado se sentia falta da metrópole.

Esse mal que aflige Dona Glória é "uma fratura incurável entre o ser humano e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar" (SAID, 2003, p. 46), explica Edward Said a partir de suas *Reflexões sobre o exílio*. Apesar de ter sido algo desejado por ela, a distância de seu lar natal liga-se as suas memórias afetivas, quanto para Mário, o homem mantém sua relação com a terra mediante ao trabalho. Yi-Fu Tuan, em *Topofilia*, destaca a dificuldade de se expressar os sentimentos sobre o lugar uma vez que ele se dicotomiza entre "o *locus* de reminiscência e o meio de se ganhar a vida" (TUAN, 2012, p. 136).

Apesar de todo sofrimento enfrentado por Dona Glória nos anos que esteve em solo africano e com pesar que toda família se despede de seu lar, revelando laços afetivos que mantém com a terra, tendo a consciência que não haverá possibilidade de retorno. O narrador destaca que Angola já não é mais o seu lugar, o seu lar:

> Mas a mãe regressou com a toalha das dálias e começou a chorar outra vez, nunca mais verei meu enxoval, nunca mais verei esta toalha. E a manhã voltou a ser a nossa última manhã aqui [...] Ainda que gostemos de nos enganar dizendo que voltamos em breve, sabemos que nunca mais estaremos aqui. Angola acabou. A nossa Angola acabou. (CARDOSO, 2012, p. 14)

Essa consciência da saída de Angola e a impossibilidade do retorno são marcadas em diversos trechos ao longo da narrativa com a repetição da expressão "nunca mais", que o narrador insiste em frisar: "**nunca mais** vamos dormir a sesta nas espreguiçadeiras, o pai **nunca mais** se vai sentar no banco de madeira" (CARDOSO, 2012, pp. 17-18). Entretanto, o narrador começa a idealizar a sua chegada à metrópole. Rui

ISBN 978-85-64124-60-8

vislumbra a metrópole como aquele sai do interior e chega a capital ou a uma cidade grande. Desse modo, a metrópole representa para o menino "um símbolo nacional de orgulho e aspiração" (TUAN, 2012, p. 221). Assim, Rui deseja "conhecer as raparigas da metrópole, raparigas lindas com brinco de cereja e sapatos de bailarina" (CARDOSO, 2012, pp. 18-19).

Rui nunca fora a metrópole, o que ele conhece de lá é alimentado pelos relatos de seus amigos Lee, que fala como "as raparigas são fáceis" (CARDOSO, 2012, p. 20) e Gegé que "diz que na metrópole não há cinema ao ar livre" (CARDOSO, 2012, p. 21). Contudo, isso não impede que o narrador possua um olhar crítico e que estabeleça comparações entre os dois países e afirma "não consigo perceber como é que a metrópole tem tudo melhor do que aqui e não tem cinemas ao ar livre" (CARDOSO, 2012, p. 21).

Esse sentimento de superioridade que as personagens nutrem em relação às coisas da metrópole, reflete em um sentimento inverso em relação às pessoas da colônia, aos pretos. Instaura-se um rancor, uma raiva pela saída do país, demonstrando um sentimento de inferioridade e desprezo por essa gente. Mário utiliza-se da expressão "os pretos" de modo a categorizar todas as pessoas da terra como iguais, sem fazer qualquer distinção, sendo merecedoras do desprezo que os portugueses alimentam por eles. Como Mário julga: "Eles são os pretos. Todos. Os que não conhecemos e não tem nome e os que conhecemos e têm nomes da metrópole que não sabem pronunciar" (CARDOSO, 2012, p. 21).

Enquanto o pai de Rui mantinha o seu rancor pelos pretos e criava estratégias para não lhes deixar os seus bens, o menino é marcado pelas lembranças que sua mãe lhe contava sobre sua história de como aportou além-mar atrás de um rapaz que havia fugido da miséria de sua aldeia e que tinha a pedido em casamento. Novamente, a consciência de que a saída de África era definitiva e sem a possibilidade de retorno, preocupava o menino, uma vez que percebe que parte da história de sua família desapareceria, além disso, ressalta que objetos deixados para trás durante a fuga não teriam significado para aqueles que os encontrassem.

> A mãe deve saber. Era outono quando veio para cá no Vera Cruz com laços nas pontas das tranças como no retrato que está pendurado na parede da sala. A mãe nunca mais poderá olhar o retrato e contar como tudo foi, chovia no dia em que saí da minha terra, os meus pais levaram-me até à estação de comboio num carro de aluguer. Aqui não se anda de comboio, quer dizer os pretos não à boleia pendurados nas portas dos vagões mais isso não é andar de comboio. [...] Se o pai não queimar tudo o que será do retrato sem a mãe para contar as histórias do dia em que se veio embora da metrópole, dos nove dias de viagem de barco, da chegada, estava tanto vento que o pó se levantava como se o diabo o soprasse, pó encarnado, nunca tinha visto nada parecido. (p.23)

Em meio as lembranças da chegada de Dona Glória ao país, nota-se que os nativos são representados como preguiçosos, burros, inaptos a administrar a terra e os bens que possuem. A estereotipação é uma estratégia discursiva utilizada pelo colonizador para ressaltar sua superioridade e justificar as suas práticas. Homi K. Bhabha, em *O local da cultura*, destaca que o "objetivo do discurso colonial é apresentar

ISBN 978-85-64124-60-8

o colonizado como uma população de degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução" (BHABHA, 2007, p. 111).

Os anos dos movimentos contra o colonialismo português só fez aumentar o abismo existente entre pretos e brancos. Entretanto, entre as inseguranças e medos gerados pelos conflitos em prol da independência, havia a esperança que o ano de 1975, ano da independência política, fosse o melhor ano da vida para a família de Rui, uma vez que sairiam da condição de portugueses de segunda e pertenceriam a nova nação, o futuro deles estava em Angola. Na metrópole, "não havia mais nada [...] do que fome e piolho, ou que as vizinhas eram todas mal casadas" (CARDOSO, 2012, p. 30). A mudança do regime político em Angola mudaria o status social da família de Rui, bem como a condição de pertencimento a terra. Eles seriam angolanos.

Mário acreditava na construção de um território onde "pretos, mulatos, brancos, todos juntos vamos construir a nação mais rica do mundo" (CARDOSO, 2012, pp. 32-33). O sentimento de pertencimento àquela terra que o patriarca alimentava era resultado da afeição que ele possuía pela terra que lhe deu tudo e de onde tirava o sustento de sua família. Tuan destaca que essa "afeição pela pátria é uma emoção humana comum [...] Quanto mais laços houver, mais forte será o vínculo emocional" (TUAN, 2013, p. 194). Sendo assim, Mário "calou-se sobre o futuro e podia ver-se na cara dele a vergonha que sentia por se ter enganado e a preocupação por ser tarde demais para remediar o mal" (CARDOSO, 2012, p. 33). Quando o projeto de uma nação acolhedora que almejava não se realizou e que eles, os brancos, já não eram bem-vindos naquela terra, não pertenciam aquele lugar, sendo mortos pelos pretos, restando como única opção o regresso a Portugal. Mário chegará à conclusão que "Angola já não é nossa" (CARDOSO, 2012, p. 53).

Se a primeira parte do romance se observa quão problemática é a questão do pertencimento para Mário e Dona Glória, principalmente; na segunda nota-se como foi difícil a adaptação da família de Rui e outras tantas que se encontravam na mesma situação e viviam agora com o estigma de "retornado".

"Então a metrópole afinal é isto" (CARDOSO, 2012, p.65) marca o início do segundo momento da narrativa. A família de Rui, junto com outras famílias, foi conduzida até um hotel na região de Estoril. Assim como outros locais disponibilizados pelo governo português para o acolhimento dos "retornados", o hotel seria uma espécie de local emergencial e transitório para as famílias começarem a tentar reconstruir suas vidas. Ainda muito assustada com toda a situação, Dona Glória preocupava-se com as malas e a ausência de seu marido nesse momento. Porém, eles não eram os únicos nessa situação, conforme afirma a gerente: "sei que não serve de conforto mas há muitas famílias separadas como a vossa, infelizmente não são os únicos" (CARDOSO, 2012, p. 68). Além de hotéis, lugares como áreas de acampamento ou pensões sem o mínimo de infraestrutura eram usados para alocar os "retornados". A gerente ressalta a Dona Glória que tivera sorte de se instalar em um lugar digno, enquanto muitos permaneciam no aeroporto. Ademais, acrescentou que "há pessoas a quem a família vira as costas, é bem verdade que quando se precisa é que se vê com quem se pode contar, tem havido tanta desilusão" (CARDOSO, 2012, p. 69).

ISBN 978-85-64124-60-8

Como eram tempos difíceis e logo chegaria o inverno, foi sugerido que Dona Glória buscasse ajuda no IARN (Instituto de Apoio ao Retorno dos Nacionais). Este instituto possuía estrutura e serviços para responder as solicitações dos regressados fornecendo alojamento, subsídios de família, roupas, alimentos e até bolsa de estudos. A criação do órgão só fez aumentar a hostilidade existente entre nacionais e "retornados", uma vez que os nacionais não concordavam com a ajuda específica dada a este grupo. A gerente explica que não era tempo para ter-se orgulho e dispensar a ajuda oferecida pelo governo.

A chegada a metrópole sem a presença do pai aumentava ainda mais a noção que estavam perdidos, que não sabiam qual caminho percorrer e como agir a partir daquele momento. Diante de tanta desorientação, Rui compara sua chegada com se estivesse entrando no mapa da sua sala de aula. Segundo Doreen Massey, em *Pelo espaço*, o mapa "fala de ordem das coisas. Com o mapa podemos nos localizar e encontrar nosso caminho. E sabermos, também, onde os outros estão" (MASSEY, 2013, p. 159), Contudo, o mapa que guiava seus caminhos não estava completo, impedindo que encontrasse um caminho em meio aquele turbilhão de acontecimentos como desabafa o narrador: "não sabíamos o que havíamos de fazer e era como se estivéssemos a entrar num mapa rasgado" (CARDOSO, 2012, p. 77).

Em busca desse caminho, Rui e sua família foram até o IARN e descobrem que pertencem um novo grupo, possuem uma nova identidade que lhe são impostas. São rotulados como "retornados", porém não compreendem sua nova condição social: "Agora somos retornados. Não sabemos bem o que é ser retornados, mas nós somos isso. Nós e todos os que estão a chegar de lá" (CARDOSO, 2012, p.77). Ao regressarem do IARN sem soluções e uma nova designação para sua condição, percebem que possuem apenas três malas e vinte contos para que pudessem recomeçar a vida, mas logo descobriram que não seria fácil sem a presença do pai, pois ele que saberia como ganhar dinheiro. Durante o percurso de volta ao hotel, Rui compreende que a metrópole que lhe foi ensinada na escola e que ele idealizava era diferente daquela que estava a sua frente. A ideia de um grande império se desmanchava entre os caminhos que percorria.

> Portugal não é um país pequeno, era o que estava escrito no mapa da escola, Portugal não é um país pequeno é um império do Minho ao Timor. A metrópole não pode ser como hoje a vimos no caminho que o táxi fez, ninguém nos ia obrigar a cantar hinos aos sábados de manhã se a metrópole fosse tão acanhada e suja, com ruas tão estreitas onde parece que nem cabemos. (CARDOSO, 2012, p. 83)

Nota-se que nas palavras de Rui, ele se depara com uma metrópole bem diferente daquela que era representada pelos livros e mapas e pelo relato daqueles que já a conheciam. Em *O labirinto da saudade*, Eduardo Lourenço afirma que Portugal viveu quase quinhentos anos sobre o signo de um país mítico, cujo povo "a sério nada conhecia do fabuloso e mágico império" (LOURENÇO, 2013, p. 63), tanto na metrópole quanto nas colônias Desse modo, a fala de Rui destaca-se como a tomada de consciência do povo português e reflete a cisão entre Portugal real e Portugal sonhado, como neste excerto:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Não, a metrópole não pode ser como hoje a vimos. A prova de que Portugal não é uma país pequeno está no mapa que mostrava quanto o império apanhava da Europa, um império tão grande como daqui até a Rússia não pode ter uma metrópole com ruas onde mal cabe um carro, não pode ter pessoas tristes e feias, nem velhos desdentados nas janelas tão sem serventia que nem para a morte têm interesse. (CARDOSO, 2012, p. 84)

Tuan afirma que "os grupos humanos tendem a considerar sua pátria como o centro do mundo. Um povo que acredita que está no centro reivindica, implicitamente, a inelutável verdade de sua localização" (TUAN, 2013, p. 183). Sendo assim, Rui se decepciona com Portugal decadente que se apresenta a sua frente.

Diante de tantas decepções, percebe-se o surgimento dos problemas de pertencimento de Rui. O menino demonstrava-se desconfortável naquele seu novo lugar e acreditava que seu próprio pai não gostaria de estar naquele hotel ou, nem mesmo, em Portugal, pois era "um sítio onde nunca sequer sonhamos estar" (CARDOSO, 2012, p. 85). Acreditava que a melhor forma de suportar aquela situação seria sonhar com outros lugares como sua mãe fizera quando estava em África: "Se calhar tem de se sonhar com os lugares como a mãe sonhava com a barragem de Cambambe para se poder gostar deles" (CARDOSO, 2012, p. 85). A revelia Rui tenta se adaptar a "um império derrotado e humilhado, um império de quem ninguém queria saber" (CARDOSO, 2012, p. 86). Além disso, ansiavam pelo retorno daquele que colocaria ordem àquele cenário: Mário.

A esperança no retorno daquele que haveria reestabelecer a ordem em meio ao caos é um fenômeno bastante recorrente no imaginário do povo português e que encontrou suas ramificações entre as (ex)colônias, com foi o caso no Brasil com a figura de Antônio Conselheiro, conhecido como Sebastianismo. Mantinham uma expectativa de mudança, de salvação, mesmo que para isso fosse necessário um verdadeiro milagre. Desse modo, a espera pelo pai redentor era o que sustentava a família de Rui, a volta do pai que reestabeleceria toda ordem para aquela família, como Dona Glória sempre repetia: "com certeza o meu marido não demora" (CARDOSO, 2012, p. 96).

Além dos problemas de adaptação as novas condições e ao lugar, os "retornados" enfrentavam a hostilidade praticada pela população residente que acreditavam que não mereciam que eles estivem ali. Ademais, a criação de políticas públicas específicas para os "retornados" agravava ainda mais a carga negativa, tornando-os seres indesejáveis. Essa hostilidade é explica por Jacques Derrida, em *Da hospitalidade*, quando considera o "estrangeiro indesejável, e virtualmente como inimigo, quem que pisoteie meu *chez-moi,* minha ipseidade, minha soberania de hospedeiro. O hóspede torna-se sujeito hostil de que me arrisco de ser refém" (DERRIDA, 2003, p. 49). O hotel se tornou um lugar hostil de convivência e, nas ruas observava-se a aversão aos "retornados". Entretanto, o comportamento praticado por muitos deles nutria cada vez mais essa rivalidade entre residentes e regressados, como destaca o narrador: "Gostamos de ir ver o comboio e de armar estrilho[371]. Os de cá ficam furiosos connosco mas não queremos saber, de qualquer maneira os de cá não gostam de nós" (CARDOSO, 2012, pp. 101-102).

Apesar de todo o clima de desconfiança e hostilidade, é com esperança que Rui aguardava o início do ano letivo, pois finalmente poderia conhecer as raparigas da metrópole e acreditava que tudo seria diferente a partir de então. Contudo, o que ele vivenciaria era mais hostilidade, marginalização e preconceito. No imaginário dos residentes, os "retornados" eram considerados selvagens, pois refletiam o comportamento do lugar que ocupavam: "ó menino

371 BAGUNÇA, CONFUSÃO.

ISBN 978-85-64124-60-8

isto aqui não é a selva, não é como lá onde vens, aqui há regras [...] lá podias andar montado nos leões mas aqui tens de ter modos" (CARDOSO, 2012, p.139). Somavam-se ao comportamento ofensivo do aluno, as agressões sofridas durante as aulas, como o não uso do nome. Clara Villaça Pimentel destaca em seu artigo "Crioulização, nominação e práticas sociais", que o nome é "aquilo que a pessoa carrega e que deveria expressar o que ela é" (PIMENTEL, 2014, p.5). Sendo assim, a não utilização do nome representa uma coletivização dos alunos "retornados", como se todos eles fossem apenas um único indivíduo. Além disso, esses alunos ocupavam lugares específicos na sala, segregados dos demais alunos, com observa o narrador:

> A puta da professora, um dos retornados que responda, como se não tivéssemos nome, como se já não bastasse ter-nos arrumado numa fila só para retornados. A puta a justificar-se, os retornados estão mais atrasados, sim, sim, devemos estar, devemos ter ficado estúpidos como os pretos, e os de cá devem ter aprendido muito depois da merda da revolução, se for como em tudo o resto devem ter tido umas lindas aulas. (CARDOSO, 2012, pp. 139-140)

Cada vez mais sem lugar, sem saber onde pertencia, Rui abandona a escola se que sua mãe soubesse, passando a vagar pela cidade com outros homens do hotel que não tinham expectativa nenhuma. Todavia, Rui e outras pessoas do hotel, buscavam a todo o momento forma de se manterem ligados a algum lugar, assim recriavam ritos e costumes africanos, além de buscarem na memória lembranças daqueles tempos. Porém, esses eram raros os momentos de alegria que experimentavam. Rui chegara à conclusão que deveriam ter ficado e lutado pelo lugar que pertenciam, independentemente de serem brancos ou não brancos e desabafa: "O pai tinha razão, aquilo era nossa terra, devíamos ter ficado lá, só um cobarde abandona sua terra sem dar luta. (CARDOSO, 2012, p. 125).

Enquanto Rui expressava seu desapontamento por aqueles, que como ele, não lutaram pelo seu lugar, sua irmã Milucha se envergonhava por ser retornada, não se aceitava como pertencente àquela situação e fingia que era uma residente valendo-se, até mesmo, de palavras locais, no lugar daquelas que praticavam na colônia. Ao mesmo tempo em que sua irmã tentava esconder sua origem, Rui, nesse turbilhão de experiência, começava a compreender como fariam para pertencer aquele lugar, uma vez que a possibilidade de regressarem a África se esvaia. É através das palavras de sua mãe que ele começa a enxergar um caminho a ser traçado: "essa terra não nos pertence enquanto não lhe conhecermos o coração, enquanto não lhe conhecermos o coração esta terra não guardará as nossas marcas nem reconhecerá os nossos passos" (CARDOSO, 2012, p. 151).

Com a tomada de consciência que Angola já não mais os pertenciam, que seu lar além-mar não mais existia, Rui começava a reescrever a sua relação de pertencimento com a terra, apesar de sua mãe resistir à ideia de criar um lar em terras lusitanas. Enquanto acreditava que aquele quarto era sua casa, Dona Glória e Milucha o veem apenas com um quarto de hotel. Elas não compreendiam que o seu lar em África desaparecera.

Rui compreende a casa, o lugar com aquele local onde as práticas cotidianas parecem reais, onde as dotamos de significado e onde encontramos carinho, proteção e nossas necessidades mais fundamentais são supridas. Theano Terkenli, no artigo "*Home as a Region*", corrobora com a noção de casa/lar que Rui possui, para a teórica o lar "conota não a condição física ou espacial [...] A essência do lar está situada no recorrente, na constante atribuição de significado em um contexto com a qual as pessoas individualizam e identificam-se" (TERKENLI, 1995, p. 325). Repetidamente, Rui declarava que aquele quarto, aquela varanda onde se via o mar era a casa deles, até que saíssem para construir outra casa em outro lugar, como bem dizia:

ISBN 978-85-64124-60-8

"um quarto pode ser uma casa e este quarto com varanda de onde não vamos para América" (CARDOSO, 2012, p. 173).

Após um longo período sem notícias de Mário, Rui acreditava que ele tinha morrido em terras africanas. Entretanto, um dia Mário os acha no hotel em Estoril, onde desde a chegada estavam morando. Em meio à euforia das boas-vindas, o pai questiona sobre o quarto que ocupavam naquele hotel e a mãe responde: "um quarto pode ser uma casa e este quarto e esta varanda de onde se vê o mar é a nossa casa" (CARDOSO, 2012, p. 225).

Como retorno do pai, eles se preparavam para deixar o hotel após uma longa estadia. Começavam a reconstruir suas vidas, assim como o país preparava-se para ser construído, conforme o pai insistia em dizer que "nesta terra está quase tudo por construir, há falta de tudo [...] escrevam o que vos estou a dizer, o futuro desta terra passa pelo cimento" (CARDOSO, 2012, p. 251).

Enquanto o pai preocupava-se em construir uma nova nação, onde brancos e pretos pertenceriam a ela. Dona Glória alegrava-se com a sua nova casa "de um quarto e uma sala sem varanda. As janelas são juntas ao tecto, uma nesga de luz que não ilumina nada, mas mãe está feliz com se estivéssemos a mudar-se para um palácio" (CARDOSO, 2012, p. 238). Por sua vez, Rui não acreditava que estavam dixando o hotel para viverem como uma família novamente. Porém, mantinha-se ansioso pelo futuro que os aguardava e a América tornara-se apenas um sonho, pois como dizia seu pai "nunca mais ninguém me tira da minha terra" (CARDOSO, 2012, p. 243). O menino empenhava-se em deixar sua marca e dizer "eu estive aqui" (CARDOSO, 2012, p. 267).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As perdas dos territórios em África associaram-se a uma crise identitária não só para os "retornados", mas para os próprios portugueses que depois de muitos séculos tiveram que se defrontar com a imagem real de seu próprio Império. O "retorno" foi um momento de repensar identidade cultural e política de Portugal, promovendo uma "africanização" cultural, como afirma Dacosta. Além disso, coube aos "retornados" o papel de dinamizar essas relações culturais e sociais. As próprias práticas econômicas, agrícolas e o empreendedorismo que trouxeram consigo permitiram uma ampliação dos horizontes econômicos.

As ocupações dos territórios coloniais portugueses geravam um processo de territorializar-se – desterritorializar-se – reterritorializar-se, também foi responsável pelas mudanças identitárias tanto para portugueses, assim como para os povos colonizados. Agora o mesmo procedimento era adotado inversamente e a experiência do identificar-se – desidentificar-se – reidentificar-se tornava-se uma estratégia para a sobrevivência ao novo cenário sócio-político-cultural em que os "retornados" se encontravam.

Após um período muito conturbado, a personagem Rui adota essa estratégia na busca de uma solução para sua situação. Sair de Angola, representou, para sua família, uma ruptura em um sistema sociocultural o qual acreditavam ser fixo e coerente. Chegar a Portugal marcava o momento da perda de sua terra, de seu país e de todas as referências afetivas. Conscientizar-se significava a concretização da perda e do não retorno ao território que acreditavam que os pertenciam. No entanto, a tomada dessa consciência marcava o início de uma nova etapa de vida, quando deixariam de ser vítimas do processo histórico e passariam a protagonizar a saída daquela situação. Assim, Mário afirmava que haveria muito o que se construir naquele país e que eles podem fazer parte da história.

ISBN 978-85-64124-60-8

Rever a história dos "retornados" é tocar na ferida ainda aberta do fim do colonialismo português, tal como admitir que aquela nação do Minho ao Timor representava uma construção fantasiosa de um grande Império. Após mais de quarenta anos sepultados, os "retornados" marcam ainda sua presença nessa história, por mais apagada ou tente-se apagar suas pegadas nessa trajetória histórica, eles ainda se fazem presente nas páginas da internet, em grupos organizados, em bairros e cidades, nas memórias e na Literatura que neste momento floresce. A presença desse grupo não poderá ser apagada e a inscrição "eu estive aqui", como Rui pensou é a marca dessa persistência na memória e na História.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad.Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BHABHA, Homi. **O local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CARDOSO, Dulce Maria. **O retorno**. Lisboa: Tinta-da-China, 2012.

DACOSTA, Fernando. **Os retornados mudaram Portugal**. Lisboa: Parsifal, 2013.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. **Da hospitalidade**. Anne Dufourmantelle convida Derrida a falar da hospitalidade. Trad.: Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DOMINGOS, Nuno. **O retorno em pespetiva e comparação**. In: PERALTA, Elsa; OLIVEIRA, Joana; GÓIS, Bruno. (coords.). Retornar. Traços de memória do fim do Império. Lisboa: Edições70, 2017.

HAESBEART, Rogério. **O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade**. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12.ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

LOURENÇO. Eduardo. **O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português.** 9.ed. Lisboa: Gradiva, 2013.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade.** Trad.: Hilda Pareto Maciel; Rogério Haesbaert. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

PERALTA, Elsa. **Retornar, ou traços de memória num tempo presente.** In: PERALTA, Elsa; OLIVEIRA, Joana; GÓIS, Bruno. (coords.). Retornar. Traços de memória do fim do Império. Lisboa: Edições70, 2017.

PIMENTEL, Clara Alencar Villaça. **Crioulização, nominação e práticas sociais**. Disponível em: http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Clara-Pimentel.pdf. Acesso em: 15 fev. 2014.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SAQUET, Marcos Aurélio. **Abordagens e concepções de território.** 3. ed. São Paulo: Outras Expressões, 2013.

TERKENLI, Theano S. **Home as a Region.** In: Geographical Review, vol. 85, nº 3, Julho de 1995.

ISBN 978-85-64124-60-8

TUAN, YI-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente.** Trad.: Lívia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2012.

_____. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. Trad.: Lívia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2013.

VECCHI, Benedetto. **Introdução**. In: BAUMAN, Zygmunt. Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ISBN 978-85-64124-60-8

LEITURAS DO ESPAÇO: OS LUGARES DA MULHER IMIGRANTE NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL

Mª Jesús FERNÁNDEZ (Universidad de Extremadura - Espanha)
E-mail: mjesusfg@unex.es

RESUMO

Propomos neste trabalho uma análise dos espaços habitados pelas personagens femininas em relatos sobre a imigração em Portugal como via para compreender como é criado um determinado imaginário sobre as mulheres migrantes a partir da interação semântica entre lugar e personagem. Ao focalizar o espaço pretendemos identificar a sua função como estratégia narrativa na produção de efeitos metonímicos e metafóricos. A representação do espaço da imigração tanto pode contribuir para fixar uma dada imagem da mulher imigrante, associada a determinados locais, como para representar a interação conflituosa da personagem com o meio.

***PALAVRAS-CHAVE**: REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA, MULHER IMIGRANTE, ESPAÇO, PORTUGAL, METÁFORA*

LITERATURA PORTUGUESA E IMIGRAÇÃO

Ao pôr em conexão literatura e migração, abre-se um leque de produções e linhas de estudo que a crítica literária tem tentado precisar e matizar em diversos estudos de referência.[372] As variadas designações pretendem responder a esta necessidade de perfilar como o discurso literário se tem envolvido na representação dos movimentos migratórios, focalizando tanto os textos como os seus produtores.[373] Neste sentido e partindo da realidade do sistema literário português, o mais apropriado será referir a existência de uma "literatura sobre a migração" considerando que é a temática o que, acima de tudo, particulariza e diferencia estes textos no conjunto das produções literárias de uma época.[374] Caberia, a seguir, concretizar o sentido genérico com que se convoca aqui o termo migração, que abrange, como duas faces da mesma moeda fluxos de emigração e imigração, para distinguir uma "literatura sobre a emigração" e uma "literatura sobre a imigração". A primeira tem na cultura portuguesa uma alargada tradição de textos literários e de estudos críticos a eles referidos. Em relação à segunda, trata-se de uma temática em lenta emergência, tão recente na cultura portuguesa como o fenómeno da imigração que o sustém e que transformou Portugal, durante a década de 90, de

372 Entre eles Søren Frank (2008) o Armando Gnisci (2003).

373 O debate sobre a chamada genericamente "literatura migrante" (migrant literature) levou a teóricos como Søren Frank a perguntar-se se a biografia do autor devia ser considerada um elemento relevante e mais determinante que outros, como a temática ou determinadas estratégias compositivas, para a incluir em uma determinada tipologia de textos. A proposta de "literatura da migração" conseguiu um maior consenso entre a crítica. (Seruya 2005: 19)

374 Ao falar de temática, não podemos esquecer que esta não se realiza sem um tipo de personagem e uns conflitos inter-relacionados, como já assinalaram especialistas neste campo de investigação (Frank, 2008:15).

ISBN 978-85-64124-60-8

país emissor de emigrantes em recetor de uma migração laboral nunca antes conhecida.[375] Assim foi ao menos durante três décadas (desde finais dos anos 90 até à crise financeira de 2008), em que novamente se inverteu a direção dos fluxos migratórios. Entre ambas as tipologias, é necessário considerar também o espaço que ocupa a literatura que tematiza o retorno a Portugal dos cidadãos procedentes dos territórios coloniais após o 25 de abril que, em princípio, representam uma forma de imigração com umas particularidades reconhecíveis.[376]

A literatura portuguesa sobre a imigração estrangeira ainda não recebeu muita atenção crítica[377], provavelmente por se tratar de uma temática ainda pouco desenvolvida. No entanto, o seu interesse liga-se à atualidade do tema e ao questionamento que este tipo de textos coloca à sociedade a que se referem e na qual se inscrevem chamando a atenção sobre as atitudes sociais e as soluções políticas. Trata-se também de uma temática que problematiza a questão da identidade, tanto em referência à comunidade de acolhimento, que se transforma no contacto com o "outro", quanto ao imigrante obrigado a estabelecer novas identificações (Frank, 2008). O interesse de abordar a temática da imigração a partir do discurso literário prende-se também com o facto da capacidade da literatura de construir e espalhar imagens sobre a figura do imigrante que alimentarão depois os imaginários coletivos.

ESPAÇO E IMAGEM DA MULHER IMIGRANTE EM PORTUGAL

Os estudos já realizados sobre a imagem do imigrante nos discursos sociais e artísticos (literatura, cinema…) concluem que esta imagem oscila entre dois polos (Iglesias 2010: 9-20): a imagem do imigrante como vítima e a imagem que o liga à violência e o identifica com a delinquência como modo de vida. Esta reiteração acaba por produzir um certo grau de estereotipação na representação literária do imigrante, que impede "cualquier posibilidad de representación igualitaria" (Iglesias 2010:13), o que se calhar reflete a existência de um imaginário rígido acerca dos imigrantes, que não acolhe a hipótese de uma visão normalizada onde tenham espaço outras problemáticas para além da sobrevivência.

A partir do início do século XXI, acompanhando o fenómeno real da chegada maciça de "imigração laboral" a Portugal, a figura do imigrante e os conflitos associados a esta experiência, habitualmente dramática, tornaram-se visíveis também através do discurso literário português e os textos que se vão publicando continuam alargando um corpus sobre o tema que à partida não se revela muito extenso.

Como já vimos noutros trabalhos (Fernández 2013a e 2013b), também na literatura portuguesa ou publicada em Portugal é frequente que os textos representem histórias de insucesso no percurso vital do imigrante, sublinhando assim os aspetos dramáticos da sua existência. Entre a vitimização e a delinquência, são raros os exemplos em que se representa alguma forma de mobilidade social. Estas conclusões apoiam uma espécie de comunhão ideológica entre os autores que se debruçam sobre esta temática, visto que se constata que

375 A INVESTIGAÇÃO SOCIOLÓGICA SOBRE A IMIGRAÇÃO EM PORTUGAL REÚNE HOJE UMA EXTENSA BIBLIOGRAFIA (MACHADO E MATIAS, 2006) QUE IDENTIFICOU VÁRIAS ETAPAS NA CHEGA DE IMIGRANTES AO PAÍS: NOS ANOS 60, PRIMEIRA VAGA DE MIGRAÇÃO DE ORIGEM MAIORITARIAMENTE CABO-VERDIANA; APÓS O 25 DE ABRIL, COMO CONSEQUÊNCIA DA DESCOLONIZAÇÃO, ONDA DE MIGRAÇÃO PROCEDENTE DE ÁFRICA; ANOS 80, IMIGRAÇÃO AFRICANA E ANOS 90, IMIGRAÇÃO PROCEDENTE DO BRASIL; POR ÚLTIMO, APÓS OS ACORDOS DE SCHENGEN, IMIGRANTES DOS PAÍSES DE LESTE.

376 OS ROMANCES QUE TEMATIZAM O REGRESSO DE CIDADÃOS PORTUGUESES À METRÓPOLE PROCEDENTES DOS ANTIGOS TERRITÓRIOS COLONIAIS CONSTITUEM HOJE UM CORPUS NUTRIDO DE TEXTOS. RELEMBRAMOS APENAS ALGUNS DOS PUBLICADOS RECENTEMENTE E QUE FOCARAM O TEMA DE UMA PERSPETIVA PÓS-COLONIAL COMO CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS (2009) DE ISABELA FIGUEIREDO OU O RETORNO (2012) DE DULCE CARDOSO.

377 TRABALHOS DE MIGUEL REAL (2010), ISABEL CABANAS (2010 E 2012) E FERNÁNDEZ (2013A Y 2013B).

ISBN 978-85-64124-60-8

todos eles partilham um propósito de denúncia (Iglesias 2010: 18) dirigido às sociedades de acolhimento que adverte do fracasso coletivo da integração. Haveria, pois, uma coincidência nos propósitos que impulsa esta literatura sobre a imigração em todas as latitudes[378].

No caso da literatura portuguesa e publicada em Portugal, esta vontade de dotar de visibilidade os imigrantes no discurso literário traduziu-se num conjunto de narrativas que permite pôr em destaque dois aspetos em que literatura e género se cruzam: por um lado, a destacável presença da autoria feminina[379] entre os escritores que tematizaram a imigração chegada a Portugal e, por outro, a frequente presença de mulheres imigrantes como personagens nos relatos. Estamos a considerar romances onde o tema da imigração ocupa o centro da diegese como *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002) de Lídia Jorge, *A Sopa* (2004) de Filomena Marona Beja, *Myra* (2008) de Maria Velho da Costa e *Esse Cabelo (2015) de Djaimilia Pereira de Almeida, que oferece a novidade de ser um relato autobiográfico da perspetiva de uma escritora de origem angolana*. A estas obras extensas temos de juntar alguns contos da escritora cabo-verdiana *Orlanda Amarílis da sua coletânea Cais do Sodré té Salamansa (1974), primeiros exemplos em que se tematiza a vida de imigrantes africanos em Lisboa, e o conto "Enredos" de Teolinda Gersão, incluído na coleção de relatos Prantos, amores e outros desvarios (2016). Encontramos também a figura da mulher imigrante em obras de autoria masculina que não pretendem uma reflexão sobre o fenómeno migratório e, portanto, a presença da personagem parece responder ao propósito de recriar um quadro social contemporâneo o mais amplo e completo possível. O desenvolvimento da personagem será diferente segundo os romances, muito mais profundo em Galveias (2015) de José Luís Peixoto em que encontramos a figura da prostituta brasileira Isabella, uma personagem relevante no micro-universo da aldeia alentejana, e em Os Náufragos do Mar da Palha* (2007) de João Medina, em que a imigrante ucraniana Ludmila completa o quadro humano ligado ao café lisboeta em que trabalha. Em outras obras pode ser apenas uma presença sem individualização como acontece em *O Sol da Meia-Noite* (2007) de Manuel da Silva Ramos, em que voltamos a encontrar a presença de prostitutas imigrantes (brasileiras, ucranianas e russas) fazendo parte do retrato da vida noturna lisboeta, ou aparece fugazmente, como a adolescente hindu de origem moçambicana Indira, habitante entre muitos outros do Bairro Amélia em *As Primeiras Coisas* (2013) de Bruno Vieira Amaral.

Com o intuito de explorar uma nova via de aproximação do tema da imigração no discurso literário, que já analisámos sob diversas perspetivas (Fernandez 2013a e 2013b),

378A TEMÁTICA TEM JÁ NOUTROS SISTEMAS LITERÁRIOS DO CONTEXTO EUROPEU UMA EXTENSA TRADIÇÃO, COMO NA LITERATURA FRANCESA OU NA ITALIANA. NO CASO ESPANHOL, A LITERATURA SOBRE A IMIGRAÇÃO É TAMBÉM UM FENÓMENO MUITO RECENTE, MAS QUE DEMOSTROU UM NOTÁVEL VIGOR, A JULGAR PELO NÚMERO DE OBRAS DE FICÇÃO SOBRE O TEMA, QUE FOCALIZAM MUITO ESPECIALMENTE O DRAMA DA PASSAGEM DO ESTREITO DOS IMIGRANTES PROCEDENTES DE ÁFRICA E OS ESTUDOS QUE SE DEBRUÇARAM SOBRE O SUBGÉNERO (SUÁREZ 2002; SÁNCHEZ-MESA 2002; IGLESIAS 2010)

379 ENTRE OS ESCRITORES HOMENS HÁ ROMANCES EM QUE A REPRESENTAÇÃO DOS IMIGRANTES É TAMBÉM CENTRAL. É A IMIGRAÇÃO DE ORIGEM AFRICANA, RESULTADO DE UMA DESCOLONIZAÇÃO MAL RESOLVIDA E QUE DEU ORIGEM A BAIRROS DE LATA, AUTÊNTICOS GUETOS NAS PERIFERIAS DE LISBOA COMO SE MOSTRA EM O MEU NOME É LEGIÃO (2007) DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES OU A BAIRROS EM QUE SE MISTURAM RETORNADOS PORTUGUESES E IMIGRANTES AFRICANOS DAS VÁRIAS "ONDAS" COMO ACONTECE EM AS PRIMEIRAS COISAS DE BRUNO VIEIRA AMARAL. SERÁ A IMIGRAÇÃO MAIS RECENTE, DE ORIGEM ESLAVA, EM O APOCALIPSE DOS TRABALHADORES (2008) DE VALTER HUGO MÃE, ASSIM COMO NALGUNS CONTOS DE PEDRO TEIXEIRA NEVES INCLUÍDOS NO LIVRO O SORRISO DE MONA LISA (2008). A FIGURA DO IMIGRANTE SURGE EM OUTRAS MUITAS OBRAS DE AUTORES QUE, POR EXEMPLO, QUEREM REPRESENTAR OS COLETIVOS MARGINALIZADOS NAS SOCIEDADES URBANAS GLOBALIZADAS, GRUPOS EM QUE SE MISTURAM NATIVOS PORTUGUESES COM ESTRANGEIROS, NUMA EXCLUSÃO POR CAUSAS SOCIOECONÓMICAS: O CULTIVO DAS FLORES DE PLÁSTICO (2013) DE AFONSO CRUZ OU MARIA DOS CANOS SERRADOS (2013) DE RICARDO AFONSO. EM TODOS OS TEXTOS CITADOS, OS IMIGRANTES SÃO PERSONAGENS MASCULINAS. TAMBÉM É UM HOMEM O IMIGRANTE BRASILEIRO QUE NARRA A SUA EXPERIÊNCIA MIGRATÓRIA EM LISBOA NO ROMANCE DE LUIZ RUFFATO ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI-ME DE VOCÊ (2009). NA REPRESENTAÇÃO DA VIDA DOS IMIGRANTES AFRICANOS EM LISBOA QUE LEVA A CABO O ESCRITOR ANGOLANO ONDJAKI NA PEÇA DE TEATRO OS VIVOS, O MORTO E O PEIXE FRITO (2014), AS PERSONAGENS FEMININAS MISTURAM-SE COM AS MASCULINAS NUMA LISBOA "AFRO-EUROPEIA" (ONDJAKI 2014: 18).

ISBN 978-85-64124-60-8

pretendemos uma análise das narrativas sobre a imigração em Portugal que, por um lado, foque as personagens femininas e, por outro, considere as estratégias de representação do espaço em que se desenvolve o dia a dia da mulher imigrante, a fim de testar como a construção discursiva destes lugares participa, como ingrediente significante, na imagem que delas fixou e espalhou o discurso literário até o momento presente.

O ponto de partida desta perspetiva surge de considerar que a experiência migratória é acima de tudo uma vivência de mudança de espaço[380], deslocamento geográfico que habitualmente acarreta um complexo processo de desterritorialização (Haesbaert 2013)[381]. É no tipo de relação com o espaço "outro" (ou de acolhimento) que o indivíduo se revela imigrante (e não turista, viajante ou convidado de honra), daí que o objetivo seja indagar nos "lugares donde sus demandas o su vida cotidiana entran en conflitos con los otros" (García 2004: 166).

A interação entre a representação do espaço e a construção da personagem da mulher migrante, para além de nos interrogar acerca da maneira como o lugar atualiza significados que contribuem para a caracterização da personagem, levanta a suspeita de se haverá um determinismo na escolha da localização dos lugares por onde se movimenta a mulher imigrante (ou seja, uma espécie de estereotipação que alcance também os espaços representados). Partimos da constatação já feita por outros investigadores segundo a qual

> (…) nuestra visión de la inmigración queda irremediablemente asociada a los lugares donde transcurre su vida, explicar sus connotaciones también contribuye a vislumbrar los andamiajes ideológicos que la sostienen. (Conte 2010: 56)

Se a noção de "lugar", que escolhemos para o título, pressupõe experimentação e relacionamento emotivo (Tuan 1979) 382, será importante ver se esta apropriação acontece nas narrativas sobre a imigração publicadas em Portugal, de maneira que a intervenção da personagem sobre o espaço em que se movimenta o transforma em lugar de vivência. Em consonância com a produção de lugares, evocaremos também os conceitos de territorialização e desterritorialização, tal e como são definidos pela geografia humana de Rogério Haesbaert (2013), para o qual é no controlo do espaço onde se dirime a construção do lugar ou, conforme a terminologia do geógrafo, do território.383 Interessa ainda acrescentar em relação à

380 Sem que possamos deixar de considerar também os movimentos temporais (Frank 2008: 8).

381 Evocamos o conceito com o significado que lhes atribui o geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert para quem a desterritorialização significa a perda do controlo do território que experimentam os grupos "subalterizados" por razões de precariedade económica obrigados habitualmente a uma mobilidade intensa e forçada por diversos territórios (2013: 33). Assim, "la movilidad creciente puede tener tanto un papel reterritorializador como desterritorializador. Se produce una reterritorialización cuando la movilidad está bajo control, lo que ocurre en las grandes empresas" (2013: 32)

382 A distinção entre "espaço" e "lugar" tem sido objeto de inúmeras precisões terminológicas (Tuan 1977). Para o nosso propósito basta com assumir o espaço como noção abstrata (Augé 2000: 87), enquanto o lugar é o espaço vivido, portanto, carregado de conotações: "Place incarnates the experiences and aspirations of a people" (Tuan 1979: 387). Também nalguns âmbitos dos estudos literários sobre o espaço, como a Géocritique, esta distinção é válida (Westphal 2000: 15).

383 O termo "território", mais usado no âmbito científico latino-americano (Haesbaert 2013: 37), tem para Haesbaert um sentido relacional que se concretiza no controlo do espaço, ou seja, no exercício, em graus variáveis, de um domínio funcional e de uma apropriação cultural (2013: 26): "El território debe ser concebido como produto del movimento combinado de desterritorialización y de reterritorialización, es decir, de las relaciones de poder construidas en y con el espacio, considerando el espacio como un constituyente, y no como algo que se puede separar de las relaciones sociales." (Haesbaert 2013: 27)

ISBN 978-85-64124-60-8

experiência humana dos espaços que a imigração mantém uma estreita relação com a ocupação dos "não lugares", conceito promovido pelo antropólogo francês Marc Augé.384

Por último, ao atender à construção narrativa do espaço na literatura, convém relembrar a dimensão metafórica e metonímica que o lugar alcança no discurso ficcional (Cabo e Cebreiro 2006: 241). Procedimentos retóricos como a sinédoque, a metonímia e a metaforização (Conte 2010: 36-37)385 estão na base do funcionamento significante do espaço no texto literário. Ao conectar este com a personagem, tentamos reconhecer efeitos de identificação entre ambos, de irradiação das conotações do espaço para a figura da imigrante ou de atualização de valores metafóricos do espaço. Tendo em conta estas estratégias na leitura, os cenários devem ser interpretados como espaços significantes em que se decide uma "auténtica interacción del individuo con su entorno, debatiéndose entre las posibilidades que ofrece y las fronteras que traza." (Conte 2010: 37). Podem-se considerar duas direções nesta interação entre o espaço representado e personagem da mulher imigrante: por um lado, a personagem poderá mostrar-se ativa em relação ao espaço que lhe é atribuído exercendo alguma forma de apropriação (material ou simbólica), eventualmente ultrapassando as dificuldades que o lugar lhe apresenta. Por outro lado, o espaço, ele próprio, é uma categoria ativa que influi na construção do sujeito migrante e possui "un valor decisivo para acuñar la imagen proyectada sobre el otro (…)" (Conte 2010: 36).

OS LUGARES DA MULHER IMIGRANTE

1. Gares, cais, comboios ou elétricos, lugares para o trânsito e meios de transporte são espaços que tornam ao indivíduo anónimo. São os não-lugares que produzem os núcleos urbanos na era da sobre modernidade (Augé 2000: 83). No conto de Orlanda Amarílis "Cais-de-Sodré", cujo título sublinha à partida a relevância da espacialidade no texto[386], a autora escolhe como protagonistas de dois dos relatos a mulheres cabo-verdianas para as situar nestes não lugares da cidade de Lisboa.[387] Andressa espera o comboio para Caxias na conhecida gare do Cais do Sodré e começa a conversar com Tanha em quem reconheceu a origem cabo-verdiana. Sentadas à espera do comboio, vão conversando e, do espaço da enunciação, "a gare vazia" (Amarílis 1974:14), deslocam-se para o espaço da memória, a sua aldeia em Cabo-Verde, enquanto vão relembrando pessoas conhecidas. O espaço da memória apaga o lugar real. Aquele cheio de gente, do barulho das conversas e magia nas histórias do povo; este, sem gente, ocupado apenas por comboios parados:

> Era a uma dessas horas mortas da tarde quando os comboios levam meio dúzia de passageiros. Espalham-se pelas carruagens e aguardam, pacientes, o momento da partida. (Amarílis 1974: 14)

384 Segundo o antropólogo "los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de turas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta." (2000: 41)

385 Seguimos para realizar esta análise a proposta de David Conte para quem "Estas tres figuras (sinécdoque, metonimia y metáfora) acotan los procedimientos mediante los cuales las connotaciones espaciales se proyectan sobre los protagonistas de la historia e impregnan su significado." (Conte 2010: 37)

386 De facto, a perspetiva espacial surge já no título de toda a obra com dois topónimos Cais-do-Sodré e Salamansa ligados por enlace que evoca a idea de percurso e mobilidade entre eles.

387 Muito antes de que o antropólogo francês Marc Augé falasse dos "não lugares" e os explicasse como espaços de anonimato, estes espaços tinham chamado a atenção da escritora cabo-verdiana, em 1974, que já os representou como locais em que a identidade do imigrante desaparece no grupo.

ISBN 978-85-64124-60-8

A gare vazia e o aspeto "tão apagado" (p. 13) de Tanha insinuam o efeito de contiguidade que vai do espaço à personagem e vice-versa, sob o olhar de Andresa. Embora tente resistir-se ao desejo de conversa, a estação é para ela um lugar de encontro com compatriotas e de partilha de memórias. Fugindo à solidão, os imigrantes estabelecem outros pontos da cidade como locais de reunião:

> Topa-os aqui e ali, no Rossio, na Estrela, espalhados por Lisboa, no Camões aos domingos de manhã, no Conde Barão, no Cais de Sodré. (Amarílis 1974, 15)

São estes espaços de passagem (jardins e praças), ocupados transitoriamente pelos imigrantes, que servem a Andresa para acalmar a nostalgia dos lugares do enraizamento. Por detrás dos topónimos lisboetas, encontra-se a massa anónima dos imigrantes. O que Andresa espera nestes encontros exprime-se também através de uma metáfora espacial: "estabelecer uma ponte para lhe recordar a sua gente, a sua terra" (Amarílis 1974:15), transpondo assim o lugar do presente para o lugar da memória.[388]

Na mesma obra, o relato "Desengano" acompanha a deslocação de uma imigrante cabo-verdiana numa viagem quotidiana que começa, todos os dias, nas escadas da casa onde mora e acaba no lugar de trabalho. Percurso marcado pela pressa, a repetição dos gestos e o encontro com as mesmas pessoas que cruza no caminho. O itinerário urbano é pautado pela mudança de meios de transporte (elétrico, comboio e barco) e decorre em simultaneidade com o desenrolar dos pensamentos da mulher, que reflete sobre as muitas mudanças que já viveu desde a chegada a Lisboa: "corrida de empregos de sujeições tem sido o seu rosário através destes anos todos" (Amarílis 1974: 43). Os não lugares definem-se como espaços que não criam "ni identidade singular ni relación, sino soledad y similitud" (Augé 2000: 107)[389]. E é assim que acontece neste relato. A mudança de meios de transporte e de paisagens durante a viagem cíclica contagiam metonimicamente as reflexões da protagonista que, no fechamento do relato, reconhece o nomadismo que preside à sua vida:

> Oh céus! É uma cigana errante, sem amigos, sem afeições, desgarrada entre tanta cara conhecida. (Amarílis 1974: 45)

Para esta imigrante, que frequenta todos os dias estes "não lugares", o regresso ao país de origem representaria o retorno a um "lugar", com o sentido de apropriação que o termo comporta. Mas esta mudança de local implicaria um novo exercício de territorialização ("ter de se adaptar de novo começar tudo de princípio". Amarílis 1974: 42) num país que se tornou estranho para ela:

> Voltar para quê? Para vegetar atrás das persianas da cidade parada e espreitar as mulheres trazendo a água do Madeiral em latas à cabeça ou os homens puxando as zorras com os sacos para a casa Morais? (Amarílis 1974: 42)

388 O ESPAÇO EVOCADO CONSTITUI O QUE CECILY RAYNOR CONSIDERA UM "ENTRE-ESPAÇO": "OS IMIGRANTES SÃO EMPURRADOS FISICAMENTE PARA AS MARGENS DA CIDADE E, POR ISSO, OBRIGADOS A VIVER NO ENTRE-ESPAÇO DA MEMÓRIA." (RAYNOR 2015: 169)

389 NA DIFERENÇA ENTRE O «LUGAR» E «NÃO LUGAR» SURGE COMO TRAÇO DISTINTIVO O CARÁTER RELACIONAL E IDENTITÁRIO DO PRIMEIRO EM RELAÇÃO AO SEGUNDO "QUE NO PUEDE DEFINIRSE NI COMO ESPACIO DE IDENTIDADE NI COMO RELACIONAL NI COMO HISTÓRICO" (AUGÉ 2000: 83).

ISBN 978-85-64124-60-8

A impossibilidade do regresso[390] junta-se a outras impossibilidades como a de ter uma relação estável com um homem branco ou escapar à repetição do percurso diário que a transforma num "autómato de passos certos":

> Não será ela também uma heroína de todos os dias neste ciclo de etapas cronometradas de onde não pode fugir? (Amarílis 1974: 43)

Mais uma vez o espaço em que surge a figura da mulher imigrante é constituído por estas áreas de passagem, metáforas da mobilidade e da desterritorialização, por oposição à estabilidade ou o enraizamento que representam lugares como a casa ou o local de trabalho.

2. A tensão centro/ periferia, conceitos ao mesmo tempo económicos, sociológicos e geográficos, tem sido assinalada repetidamente como eixo que articula os relatos sobre a migração, em quaisquer das direções possíveis.[391] É, pois, uma das suas linhas de força e permite a interpretação, também simbólica, dos conflitos que este tipo de narrativas focaliza.

No romance de Lídia Jorge *O Vento Assobiando nas Gruas*, esta tensão entre o centro e a periferia de uma cidade ficcional (Valmares) é representada pela existência, por um lado, do Bairro dos Espelhos e da Fábrica Velha, propriedade da família Leandro, mas transformada no lar dos Mata, uma família de imigrantes cabo-verdianos e, por outro, pelo casarão da matriarca dos Leandro, a avó Regina. Os terrenos da fábrica de conservas abandonada e em ruínas foram cedidos à família Mata em outro tempo por Regina Leandro e são no presente objeto de constantes ameaças de venda e desalojamento por parte dos descendentes. Em contraste com esta periferia degradada, mas habitada e transformada em lugar familiar, a vida dos Leandro desenvolve-se entre Villa Regina e os apartamentos de luxo do centro da cidade e da costa que possuem filhos e netos da matriarca. O espaço que medeia entre ambos os locais constitui uma fronteira entre territórios que não deveria ser transposta até que Milene Leandro e Antonino Mata se apaixonam. A leitura pós-colonial permite atualizar o simbolismo desta distribuição dos espaços em que a família portuguesa, antiga, rica e influente, tenta conservar o seu status de poder colonial (a propriedade dos espaços) e a família imigrante trata de se defender dos embates sob forma de tentativas de venda da fábrica e consequente desalojamento. O símbolo da mestiçagem que representaria a união entre a jovem Milene Leandro e o seu namorado de origem cabo-verdiana torna-se impossível pela oposição dos Leandro que irão aceitar a união só aparentemente. Milene, transpondo as fronteiras simbólicas entre o centro e a periferia, entre colonizadores e colonizados, entre ricos e pobres, entre o Norte e o Sul, representadas pelos respetivos lares, escolhe partilhar o dia a dia dos cabo-verdianos.[392] Esta localização de Milene Leandro, que simboliza a sua disponibilidade para a miscigenação, é interpretada do lado português de maneira depreciativa: "Cafrealizou-se, Senhora Dona Ângela Margarida. Come e

390 Impossibilidade do regresso, ao ser "atingido o ponto de não-retorno" (Leal 2013:122), representa "a maldição de permanecer estrangeiro" (Leal 2013: 121) que cai sobre o indivíduo migrante.

391 Surge esta oposição como instrumento para a análise das relações políticas e económicas no sistema capitalista mundial, mas esta oposição explica também relacionamentos em contextos espaciais como as cidades. O crescimento das grandes cidades acompanha a aparição de zonas periféricas onde situamos "todos los problemas de la ciudad: pobreza, paro, deterioro del entorno, delincuencia o violencia" (Augé 2007: 27). Assim a periferia torna-se um conceito político e social (Augé 2007: 29) e o centro será sempre "fantasmáticamente deseado" (Augé 2007: 28).

392 A jovem portuguesa, Milene Leandro, é a única personagem que traspõe os limites dos dois mundos, inconsciente dos perigos. Esta inconsciência, quase infantilidade, é central na caracterização de Milene, o que torna crível a falta de preconceitos com que se aproxima ao "outro", representado pela família Mata. Também ela é a principal vítima desta transgressão, "castigada" pelos seus familiares com a esterilização.

ISBN 978-85-64124-60-8

dorme com eles." (Jorge, 2002: 448) e será impedida com a esterilização da jovem, evitando assim a descendência mestiça.

> O romance denuncia justamente essa contradição entre um discurso fundado na emoção positiva do universo simbólico do "ser português", pautado pela tolerância e aproximação ao "outro", e as práticas discriminatórias que promovem a exclusão social, a clandestinidade no trabalho, a precariedade da habitação e até mesmo a violência física. (Oliveira 2011: 122)

Para além de esta tensão que leva para Lisboa conflitos coloniais não resolvidos, é possível encontrar neste romance um profundo trabalho com a significação metafórica dos espaços.[393] Assim, dentro da Fábrica Velha, a avó Ana Mata, único membro da família ainda apegada às tradições e à língua crioula, habita o pátio e desloca-se nele levando uma cadeira que coloca sobre as correntes de águas residuais que produz a família. Estes escorredouros evocam nela os rios da sua pátria. Confrontada com a hipótese de serem despossuídos da Fábrica Velha, Ana Mata quer que a família regresse a Cabo-Verde. Face à sua negativa, percebe que só ela é capaz de ver como todos estão presos num espaço (e numa cultura) que na verdade não lhes pertence, num lugar de passagem que todos acham definitivo sem ver que, na verdade, "eram escravos dos lugares" (Jorge 2002: 348). Ela própria nunca acreditou que fosse proprietária do solo e limitou-se a projetar no pátio um mapa que lhe permitisse relembrar o único lugar de pertença.

O pátio é um espaço aberto, sem uma função única. No território da fábrica em ruínas, o pátio, como os corredores, é fundamentalmente um lugar para o trânsito, um não lugar em que Ana Mata projetou a memória do seu país e em que se desloca como uma nómada:

> Ana Mata a levantar-se da sua poltrona de plástico, a movimentar-se pelo pátio, a voltar atrás [...] muito devagarinho, através do pátio, a poltrona a afastar-se do seu lugar cativo, da foz dos três rios, e ela mesma a afastar-se, a dizer adeus aos rios, já que nunca mais ali voltaria, irar para sempre sentar-se noutro lugar. [...] Por seus pés, haveria de ir ter a algum lugar do pátio. A algum lugar da Terra. (Jorge 2002: 350)

A dialética centro/periferia é ainda visível no romance *Myra* de Maria Velho da Costa, em que é traçado um mapa em que a imigrante, em contínua fuga, transita pela periferia da grande cidade, evitando caminhos e estradas (os habituais espaços de trânsito). Myra não encontra o espaço onde se fixar, de modo que a narrativa descreve uma deambulação errática, sem destino. Só transitoriamente a jovem imigrante russa encontrará um centro, a casa de Gabriel Rolando, um jovem mestiço, rico e culto, mas este espaço privado, onde é possível o convívio pacífico das raças e culturas e é possível a intercompreensão entre falantes de

393 Para além da Fábrica Velha, outro espaço com que se representa a tensão centro/periferia é o Bairro dos Espelhos, onde tinham morado em outro tempo os Mata: "O Bairro dos Espelhos não passava de um aglomerado raso, sem nome no mapa, e era assim chamado, porque, a partir das cinco da tarde as chapas de alumínio e os vidros incrustados nas janelas uniam-se em milhares de reflexos, como se fossem lamelas duma estação orbital construída à semelhança dum olho de mosca. (Jorge 2002: 45).

Para além do Bairro dos Espelhos, outros bairros de lata representados pela literatura são o Bairro 1º de Maio da obra O meu nome é Legião de Lobo Antunes ou o Bairro Amélia do romance As primeiras Coisas (2013) de Bruno Vieira Amaral, onde os retornados se misturam com vizinhos de todas as partes de África. Estes lugares funcionam como sinédoque do imigrante, trasladando à figura humana os seus traços de degradação material.

ISBN 978-85-64124-60-8

diferentes línguas (Fernández 2013b), tem todas as marcas da ilha utópica, de lugar feérico, portanto da impossibilidade de felicidade que preside ao retrato da mulher imigrante.

A apropriação funcional e simbólica do espaço é impossível para Myra, destinada a uma deslocação continua, de modo que na base do romance subjaz o questionamento de se as sociedades recetoras estão verdadeiramente disponíveis para admitir as identidades híbridas e deixar que elas partilhem o território dos nativos. A impossibilidade de manter o espaço da casa por falta de recursos económicos simboliza os impedimentos ao projeto multicultural. De regresso a Lisboa, na autoestrada, Myra e Gabriel são assaltados por uma gangue. O namorado de Myra morre dessangrado na berma da estrada e ela é levada para um apartamento na cidade que serve de prostíbulo. O mapa que desenha o percurso da jovem imigrante fecha-se num círculo que começou na periferia e regressa a ela. Os espaços extremos e periféricos, donde a imigrante sai e aonde regressa, marcados pela violência física, sublinham a inevitabilidade de um destino que identifica imigrante com exclusão. Assim "periferia" e "imigrante" determinam-se mutuamente.

Em outros relatos encontramos a mulher imigrante transpondo uma outra fronteira que representa uma variação da dicotomia centro /periferia. Sendo o centro o lugar do nativo, a casa é o espaço privado por excelência e o acesso do estrangeiro pressuporia uma oportunidade para o encontro íntimo com o "outro". No relato "Enredos" de Teolinda Gersão, um casal português, António e Natalino, contrata uma empregada doméstica brasileira. Segundo a narradora, vizinha do casal, o espaço do lar servirá à mulher brasileira como lugar para praticar artes de sedução e vodu a fim de se apropriar do marido. A vizinha coscuvilheira retratará a imigrante com todos os traços do estereótipo de mulher brasileira: bonita, feiticeira, alegre em excesso, sensual e enredadora. Esta voz nativa que descreve, narra e julga representa metonimicamente o olhar desconfiado daqueles que perspetivam a imigração como causa de perda e prejuízo para a sociedade que recebe os estrangeiros (Santos 2007: 25). O gesto de fechar a janela da casa para ignorar a presença da imigrante funciona como metáfora desta atitude social:

> Eu ficava a olhá-la da janela, porque a casa da Antónia é mesmo em frente. Chegava até aqui a música que ela cantava e, quanto mais alegre me soava, mais eu dizia com os meus botões: aquela mulher vai trazer desgraça.
> E fechava a janela, para deixar de a ver e de lhe ouvir as cantigas." (Gersão 2016: 109)

Assim, a narradora defende o espaço privado da casa (símbolo do país ou da cultura), esquecendo que às vezes, como acontece no conto de Teolinda Gersão, o que se protege se tornou antigo e desinteressante, como Antónia, também ela emigrante em Lisboa, vítima da involução[394] a que a votou o marido e, portanto, incapaz de rivalizar com a brasileira.

O trabalho é também o motivo pelo qual a ucraniana Ludmila se desloca, todos os dias, do seu bairro situado numa periferia de Lisboa para o café "Mar da Palha", onde é empregada de mesa. Mas no romance *Náufragos do Mar da Palha,* de João Medina este percurso significa uma certa apropriação do centro, aqui representado pela cafetaria. A história de Ludmila é apresentada e julgada como um exemplo de esforço que mereceu a aceitação no microuniverso

394 Enquanto que a narradora descreve como a brasileira era bonita e alegre, cuidadosa com o seu aspecto físico, a Antónia "nunca deixou de ser mulher da terra (...). Até lhe custou a deixar de usar lenço na cabeça e nunca a convenci a pôr bâton nem a pintar as unhas. (...) mulher séria não precisava de depilar as penar, muito menos de pintar a cara nem de usar perfume (...) pintar o cabelo ele não consentiria, gostava da mulher dele assim, já com muitas brancas na cabeça. Para loira chegava-lhe a cerveja bem gelada, que ela corria a servir-lhe com tremoços, mal ele chegava a casa." (Gersão 2016: 111)

ISBN 978-85-64124-60-8

que formam os clientes do Mar da Palha, inclusão metonimicamente ilustrada pelo seu domínio da língua portuguesa.

> Aquela planturosa e dinâmica criatura de cinquenta anos, capaz de utilizar o infinitivo pessoal e as subtilezas mais bizarras da língua sem tropeçar numa só sílaba ou num acento tónico, assim como o seu desembaraçado filho, mostravam bem como a necessidade é mãe da acção e a vontade doma todas as adversidades. E lá estavam (...) aclimatadas a Portugal, ao seu estilo de vida e aos seus costumes, usando o ditongo ão como se tivessem nascido com ele nas cordas vocais, (...) compreendendo os vícios, as tinetas, as birras e as fobias dos portugueses (...) (Medina 2006: 101)

Ao criar o café "Mar da Palha", João Medina quis ficcionar um espaço de encontro social horizontal, portanto, igualitário e igualador por pertencerem todos os que o frequentam à uma única e nova classe social, a dos náufragos da sociedade globalizada.

3. Ao aproximar-nos da imagem da mulher imigrante construída através dos espaços que ocupa, o prostíbulo surge de maneira recorrente.[395] No percurso circular da jovem russa Myra (Costa 2008), que no início do romance foge à violência e à prostituição do bairro de imigrantes em que mora e, no fim do relato, é raptada por um gangue de jovens portugueses e entregue a uma brasileira, "a madrinha Adalgisa", que gere um prostíbulo. Este espaço, paragem final da descida aos infernos para a jovem imigrante, representa o símbolo do grau máximo numa escala de exclusão e marginalização para uma mulher. No apartamento que funciona como prostíbulo, para além de madrinha Adalgisa, moram mais duas imigrantes: "a Nereide, que é brasileira, e a Nina, que é ucraniana" (Costa 2008: 211).[396] O apartamento-prostíbulo é um espaço fechado, um cárcere que, como metáfora, sublinha as dificuldades para a mobilidade social que sofre a figura da mulher imigrante, incapaz de contornar, como conclui Myra, "o seu destino rumo à atrocidade" (Costa 2008: 197). Esta representação da exploração sexual das mulheres imigrantes é, como dizíamos, um traço recorrente na imagem que propagam os discursos no meio social, tanto os artísticos como o mediático. No caso das escritoras, põe de

395 Como personagem secundária, a figura da mulher imigrante é, com frequência, apresentada como prostitua quando se trata, por exemplo, de retratar o ambiente noturno da capital lisboeta, como acontece no romance O Sol de Meia-Noite de Manuel da Silva Ramos, em que o narrador chega mesmo a inventar um neologismo a partir do topónimo Kiev para designar os seus encontros sexuais com mulheres ucranianas: "Beijei-a no escuro dum cinema onde tínhamos entrado para isso e saímos logo depois para minha casa. Podem imaginar facilmente a kievaginação que foi» (Ramos 2007: 103).
A reunião de prostituição e nacionalidade brasileira também ocorre noutros textos literários. No universo rural de Galveias, José Luís Peixoto recria a personagem de uma imigrante brasileira, Isabella, cuja vida se desenvolve entre o prostíbulo e a padaria contígua. Personagem muito mais complexa do que o simples retrato estereotipado da brasileira prostituta, Isabella "Com a cabeça limpa, sem pressa, Isabella reflectia na necessidade que todos os países têm de padeiros e de putas." (Peixoto 2014) A prostituta brasileira em Portugal é figura relevante no romance de Luiz Rufato, Estive em Lisboa e lembrei-me de você (2009), em que o protagonista, imigrante em Portugal, conhece em Lisboa a conterrânea Sheila, prostituta com quem se envolve sentimentalmente.

396 Neste ponto, é possível criar aqui uma ponte entre a representação literária e a que levam a cabo os media portugueses convocando algumas conclusões tiradas por estudos caso no âmbito da sociologia. Assim Clara Almeida Santos na sua análise da imagem da mulher imigrante na imprensa portuguesa afirma: "maioritariamente, a imagem que passa das imigrantes que escolhem Portugal como destino é a de mulheres brasileiras clandestinas e implicadas em redes de prostituição", de maneira que "a prostituição frequentemente tem uma nacionalidade: a brasileira" (Santos 2007: 122)

ISBN 978-85-64124-60-8

relevo o desejo de denúncia e de compromisso humanitário com as mulheres, mas ao mesmo tempo perpetua uma imagem estereotipada, como já concluíram alguns estudos. [397]

4. No romance de estreia de Djaimilia Pereira de Almeida, *Esse Cabelo*, obra de carácter autobiográfico, são numerosos e variados os espaços que evoca a voz narradora ao relembrar a sua infância e primeira juventude: criança mestiça, que cresce entre a família branca do pai, em Oeiras, e a família preta da mãe, no bairro de São Gens nos arredores de Lisboa; que percorre com os primos uma Lisboa "truncada" (Almeida 2015: 46), "amputada" (Almeida 2015: 47) por lhes estarem algumas partes vedadas como a seres invisíveis pela sua condição de imigrantes (Almeida 2015: 47). Ao relembrar a experiência parcial do espaço da cidade, a narradora atualiza a conhecida tensão centro/periferia.

Como sugere o título do romance, o cabelo "crespo", ingrediente angolano na sua fisionomia, é o elemento biográfico que serve à autora para trazer para o primeiro plano do relato o questionamento identitário que experimentou desde criança, promovido como particularidade pelos dois extremos da família, a portuguesa e a angolana, que olhavam para o cabelo com critérios diferentes:

> A minha avó branca (...) perguntava-me pelo cabelo: "Então Mila, quando é que tratas *esse cabelo*?" (...) A minha avó angolana, uma negra fula chamada Maria da Luz (...) orgulhava-se do meu cabelo. (Almeida 2015: 45-46)
> O modo de os outros tratarem o meu cabelo simbolizou sempre a confusão doméstica entre o afecto e o preconceito, o que vem desculpando a minha falta de jeito para cuidar dele. (Almeida 2015: 49)

Associado ao cabelo da protagonista, o espaço que este romance traz para a cena é o salão de cabeleireira, lugar conotado pela sua função transformadora ("casa assombrada", Almeida 2015: 14), onde as pessoas entram umas e saem outras, prontas para a assunção de uma nova identidade e para a aceitação social:

> Tudo aquilo com que posso contar é com um catálogo de salões, com a sua história de transformações étnicas no Portugal que me calhou – das retornadas cinquentonas às manicuras moldavas obrigadas, a contragosto, ao método brasileiro, passando pelos episódios do retraimento da minha exuberância natural numa menina que, nas palavras de todas as mulheres, «é muito clássica». A história da entrega da aprendizagem da feminilidade a um espaço público que partilho, talvez, com outras pessoas não é o conto de fadas da mestiçagem, mas é uma história de reparação. (Almeida 2015:15)

Percurso por "salões" que mostra um universo feminino em que a figura da imigrante tem uma presença evidente, como empregada e como cliente: cabeleireiras brasileiras, eslavas,

397 CABE, NO ENTANTO, ASSINALAR QUE, AO POTENCIAR A IMAGEN DE VÍTIMA SEXUAL, "NO SE LA RECONOCE COMO INDIVIDUO, NI SE INCORPORA A SU IMAGEN CONSTRUIDA LA REALIDAD VALIENTE DE MUCHAS MUJERES QUE HAN EMIGRADO SOLAS Y QUE SON EN OCASIONES EL ÚNICO SOSTÉN DE UNA FAMILIA DE LA QUE HAN TENIDO QUE SEPARARSE." (IGLESIAS 2010: 22). DA PARTE DOS ESTUDOS SOCIOLÓGICOS TAMBÉM FOI ASSINALADO ESTE PERIGO DE ESTEREOTIPAÇÃO QUE LIGA, ACIMA DE OUTRAS REPRESENTAÇÕES, CONDIÇÃO DE IMIGRANTE COM A INDÚSTRIA DO SEXO: "O ESTEREÓTIPO DA MULHER IMIGRANTE ENCAIXA PERFEITAMENTE NA IMAGEM QUE OS JORNAIS PORTUGUESES TRANSMITEM (...). DEPARAMO-NOS, POIS, COM A IMAGEM DA MULHER IMIGRANTE CONOTADA COM O EXOTISMO ASSOCIADO AO DESEJO SEXUAL. SIMULTANEAMENTE, A QUESTÃO DA CIDADANIA DEIXA DE ESTAR EM CAUSA, UMA VEZ QUE AS MULHERES RETRATADAS SÃO ABSOLUTAMENTE MARGINAIS, QUER PELA ACTIVIDADE QUE PRATICAM, QUER PELA SUA PRÓPRIA CONDIÇÃO PERANTE O SISTEMA JURÍDICO DO PAÍS. A MULHER IMIGRANTE É, ASSIM, REDUZIDA À MAIS ELEMENTAR CARICATURA DE SI MESMA. (SANTOS 2007: 122-123)

ISBN 978-85-64124-60-8

junto de portuguesas retornadas. Um universo feminino de base social operária, que representa um quotidiano "normalizado".

A relação com o cabelo irá pautando as etapas da vida da narradora: esquecido até aos 14 anos (Almeida 2015: 63), entrará noutras fases em que se torna angustioso domar, transformar ou, mesmo ocultar, o cabelo, que tem aqui o valor simbólico da identidade africana irrenunciável. Tratar dele no espaço dos salões de cabeleireiras terá, pois, um significado metafórico que alude realmente à necessidade de compreender, aceitar e resolver a identidade mestiça no Portugal dos anos 90. A mãe dela, nativa luandense, durante as conversas telefónicas com a filha, costuma perguntar pelo cabelo, mas a narradora intui o verdadeiro sentido de tais indagações:

> Era disso que ela me falava ao telefone nos anos decapitados em que pouco nos vimos, ao perguntar-me pelo cabelo, como se de uma forma indirecta me fosse dado a ouvir nessas perguntas que ela sondava se eu já me encontrara." (Almeida 2015: 80)

As conotações do lugar deslocam-se para caracterizar a personagem feminina. Se o cabelo visibiliza a sua mestiçagem e é convocado como metáfora da identidade híbrida, a peregrinação pelas cabeleireiras atualiza igualmente valores metafóricos de procura de uma metamorfose que lhe proporcione um ponto de ancoragem e estabilidade no meio social que olha para o seu cabelo "estrangeiro" e a "interpreta" a partir dele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dizíamos, a "literatura sobre a imigração" foi espalhando entre os leitores de todas as latitudes duas imagens recorrentes: o imigrante como vítima e como delinquente.[398] Os relatos coincidem, pois, na escolha de momentos e situações que ilustram as diferentes maneiras de exercer a injustiça e o menosprezo sobre o estrangeiro fragilizado, obrigado a suportar a desigualdade durante as relações sociais e laborais, arriscando em muitas ocasiões a própria vida em cenários perigosos.

No entanto, a narrativa portuguesa sobre imigração feminina parece não estar virada para a representação realista de formas extremas de exclusão.[399] Entre os romances que considerámos, Myra, a jovem russa do romance homónimo de Maria Velho da Costa, é a única personagem que coincide com a imagem da "vítima", dado que o seu percurso de vida inclui a fuga, o rapto, a tentativa de exploração sexual e, finalmente, a morte.[400] De resto, o mais frequente será encontrar a mulher imigrante traspondo no seu dia a dia fronteiras que são fundamentalmente simbólicas e que a obrigam a estar num permanente estado de negociação

398 O DISCURSO DOS MEDIA, MUITO MAIS INFLUENTE NA FORMAÇÃO DE IMAGINÁRIOS COLETIVOS, PARECE TER PROMOVIDO ESTA IMAGEM LIGANDO O TEMA DA CRIMINALIDADE COM A POPULAÇÃO ESTRANGEIRA (SANTOS 2007: 44)

399 NA TEMATIZAÇÃO DA IMIGRAÇÃO EM PORTUGAL FORAM AINDA POUCO REPRESENTADOS EXEMPLOS DE IMIGRANTES CLANDESTINOS OU "SEM PAPÉIS". PODEMOS ASSINALAR TÍTULOS COMO A SOPA DE FILOMENA MARONA BEJA OU O CULTIVO DAS FLORES DE PLÁSTICO DE AFONSO CRUZ.

400 MAS, NOUTRAS PARTES DESTE ROMANCE, A IMIGRANTE SAI DO CENÁRIO REALISTA, HOSTIL E PERIGOSO, PARA ENTRAR NUM ESPAÇO ONÍRICO E UTÓPICO. ESPAÇOS REALISTAS E ESPAÇOS FEÉRICOS ALTERNAM NO RELATO, SECUNDARIZANDO O EFEITO REALISTA EM FAVOR DE UMA LEITURA SIMBÓLICA QUE, PARA ALÉM DOS ACONTECIMENTOS DRAMÁTICOS, PÕE EM DESTAQUE O QUESTIONAMENTO IDENTITÁRIO QUE CARREGA A FIGURA DA IMIGRANTE.

ISBN 978-85-64124-60-8

com o meio social. Apesar de que se possam perspetivar estas fronteiras como uma oportunidade de reunião com o "outro", este encontro rara vez é bem sucedido.[401]

Em relação à representação dos espaços que habita a mulher imigrante, é possível concluir que não são construídos como lugares fortemente hostis. Mesmo interpretados como "não-lugares" da cidade (gares, cais, pátio), territórios que promovem um sentimento de solidão no indivíduo, funcionam nalguns casos como espaços para o encontro e a travessia ("ponte") numa deslocação da memória para os lugares de origem. Por sua vez, os lugares de trabalho, espaço doméstico no caso da empregada brasileira representada por Teolinda Gersão e o espaço da cafeteria no romance de João Medina, aparecem na literatura marcados como territórios sobre os quais a mulher imigrante tem algum controlo, mesmo que seja uma apropriação mais simbólica do que real.[402] Só o prostíbulo, que aparece no romance de Maria Velho da Costa, *Myra*, funciona como epítome do lugar hostil y cenário que traslada todas as conotações de marginalização e exploração para a personagem da imigrante, reforçando assim a imagem de vítima.[403]

Na imagem da personagem que é promovida, através dos espaços e em inter-relação com eles, contém alguns traços recorrentes: em primeiro lugar, a mulher imigrante é construída como sujeito em trânsito[404], cujo estado de permanente transitoriedade está em consonância com os espaços que percorre: os não lugares do centro da cidade (gares, cais) ou das periferias (bairros de lata, prostíbulos), a entrada e saída do lugar de trabalho, a visita aos vários salões de cabeleireira. Em segundo lugar, em relação à mobilidade inerente à personagem, a imigrante é um sujeito em permanente cruzamento de fronteiras simbólicas e invisíveis, habitualmente a que separa o centro da periferia, que pode ter a forma do espaço privado da casa portuguesa. Este transpor de fronteiras pode concluir-se com êxito (integração, aclimatação...), resultado que interessa pouco à literatura, ou ser um insucesso que marca a vida (nostalgia, desespero pela impossibilidade de regresso, morte...). O efeito de desterritorialização que experimentam as personagens exprime-se através da relação de posse com os lugares. O dia-a-dia das imigrantes representadas transcorre em micro-espaços públicos ou privados que em quaisquer dos casos não lhes pertencem: as gares, os cais, a casa ou o bar onde se trabalha, os salões de cabeleireiras, o prostíbulo. Inclusivamente a "casa feérica" (Costa 2007: 97) onde Myra vive feliz um tempo é propriedade do seu amante. O problema entre a família cabo-verdiana dos Mata e a portuguesa dos Leandro é um conflito pela posse do terreno da velha fábrica, lugar que evoca a exploração das matérias primas chegadas dos territórios coloniais. Se a territorialização exige controlo do território por meio de uma apropriação funcional e/ou simbólica (Haesbaert 2013: 26), a ausência nos relatos dos lugares privados e íntimos das mulheres, inexistentes ou apenas

401 Para Marc Augé, "Una frontera no es una barrera, sino un paso, ya que señala, al mismo tiempo, la presencia del otro y la posibilidad de reunirse con él." (2007: 21)

402 A mulher imigrante representada como empregada doméstica, ligada por tanto ao espaço doméstico, aparece como personagem secundária no romance Meu único, grande amor: casei-me (2007) de Manuela Gonzaga. Oleena Redensko "é uma médica ucraniana solitária", "esmagada pelo dever do trabalho como único modo de ser aceite pelas famílias portuguesas" (Real 2011)

403 Os estudos sociológicos relativos à mulher imigrante em Portugal concluem que esta ocupa a base da estrutura laboral desenvolvendo empregos temporários nos serviços domésticos e nas indústrias do sexo (Santos 2007: 41)

404 O imigrante, homem e mulher, é representado pelo discurso literário como um "sujeto móvil, híbrido y desarraigado" (Sánchez-Mesa 2008). Adjetivos a que pode juntar-se "desterritorializado" em relação ao seu nulo poder sobre o espaço: "La movilidad tiene un sentido desterritorializador especialmente cuando está asociada a la precarización de las condiciones materiales de la vida, lo que equivale a un menor control del territorio." (Haesbaert 2013: 33).

ISBN 978-85-64124-60-8

parcialmente evocados[405], ajuda à construção de uma figura despossuída de territórios e, em consequência, desenraizada.

Por último, o lugar intersticial ou terceiro espaço que postulou Homi Bhabha (1994) como espaço partilhado e híbrido, lugar de encontro cultural entre nativos e estrangeiros, é representado apenas pelo espaço utópico da Casa Branca em que Myra encontra o mestiço Rafael e os seus empregados de diferentes nacionalidades realizando o convívio harmônico das etnias e das culturas. Mas este espaço, que quer representar a possibilidade de um mundo multicultural pacífico, acaba destruído pelas dificuldades económicas. A hibridez, como resultado da inclusão e do multiculturalismo, só pode ler-se nas entrelinhas do romance *Esse Cabelo* de Djaimilia Almeida. No entanto, a protagonista, ela própria produto da mestiçagem, é uma criança obrigada a uma contínua deslocação entre a casa da família portuguesa e a da angolana, assim como entre Portugal e Angola, deslocação que pressupõe também uma mobilidade cultural que a obra reflete amplamente, por vezes com um olhar crítico sobre uma territorialização problemática.

Em todos os casos aqui apresentados, tentámos uma leitura do espaço que sublinhasse a produção de efeitos metonímicos e metafóricos na caracterização da mulher imigrante. A literatura cria, pois, espaços significantes, que na inter-relação entre lugar e personagem, reforçam elementos recorrentes como a mobilidade e, em consequência, a desterritorialização. São traços que igualmente encontraríamos na construção da personagem masculina na literatura sobre a imigração. No entanto, a diferença radica nos lugares que o discurso literário escolhe, como a casa e o prostíbulo, micro-espaços associados unicamente à imigração feminina e conotados fortemente com a marca da marginalidade. Nesta escolha a literatura parece acompanhar e coincidir com outros discursos sociais, como o da imprensa, visto que a representação laboral da mulher imigrante nos jornais portugueses é sustentada sobretudo na referência a ocupações "não qualificadas", entre as quais destaca "a prestação de serviços domésticos" e "a prostituição" (Santos 2007: 123)

Ao considerar estes romances, é obrigado concluir que a mulher imigrante tem o seu lugar entre as personagens recém acolhidas pela literatura contemporânea em Portugal[406] e alcançou uma posição central em romances como *Myra*.[407] Neste sentido, chama a atenção que, na maior parte das narrativas, a mulher imigrante não representa uma personagem coletiva[408], pelo contrário, trata-se de sujeitos individuais, singularizados com um nome (Andresa, Myra, Ana Mata...) que possuem um percurso de vida diferente e que estabelecem em cada caso

405 No romance autobiográfico de Djaimilia Pereira de Almeida, a personagem relembra as casas dos seus avós, lugares íntimos que, mesmo assim, não lhe pertencem completamente. Também neles ela é um sujeito em trânsito.

406 A aparição de novos temas e personagens literários vai acompanhando os acontecimentos históricos. É provável que com a descida do número de imigrantes em Portugal o interesse pela representação literária desta personagem diminua, mas já assistimos à chegada de outras nos últimos anos: o refugiado procedente de Oriente Próximo, migrante forçoso por causa da guerra, por exemplo, nalguns contos de Pedro Teixeira Neves do livro O Sorriso de Mona Lisa (2008) e noutros da coletânea A Terra Prometida. Contos de Refugiados (2016).

407 O que ainda não aconteceu com uma personagem imigrante masculina, embora Andrei, jovem ucraniano do romance O Apocalipse dos Trabalhadores de Valter Hugo Mae seja uma personagem desenvolvida, facto que a libera da estereotipação habitual.

408 A personagem perspetivada como fazendo parte de um grupo é frequente noutros romances sobre a imigração como os russos em A Sopa de Filomena Marona Beja. A imagem de grupo também é assumida na representação dos jovens delinquentes do Bairro 1º de Maio em O meu nome é Legião, de António Lobo Antunes, no retrato da vida noturna de Lisboa em O Sol de Meia Noite de Manuel Ramos ou dos habitantes do Bairro Amélia em As primeiras coisas de Bruno Vieira Amaral em que se misturam "elevado número de imigrantes dos Palop, vulgo pretos do caralho, elementos de etnia cigana, vulgo ciganos do caralho, e brancos com os dentes fodidos, vulgo pessoas de baixos rendimentos." (Amaral 2013: 141)

ISBN 978-85-64124-60-8

relações particulares com os lugares da sua cartografia pessoal. Esta individualização pode ser interpretada como preocupação por problemáticas concretas por parte dos autores contemporâneos, que conseguem assim particularizar um conflito abstrato transformando-o em histórias de vida fictícias, mas verosímeis. No entanto, a representação da imigrante que identificámos remete para uns espaços restritos e, dentro deles, para uns conflitos que não esgotam a realidade profissional da mulher imigrante e, em realidade, fixam apenas os mais sulcados pelos discursos mediáticos, como vimos. Falta, pois, explorar outros espaços e, portanto, outros conflitos ligados à condição feminina como, por exemplo, a substituição das mulheres autóctones pelas imigrantes "nos lares, junto das crianças e dos idosos" (Santos 2007: 124), o trabalho nas indústrias, a procura do acesso aos benefícios civis e à cultura, as formas existentes do associacionismo, etc., representações que ultrapassem os limites das imagens estereotipadas e redutoras e nos proponham novos mapas que tornem legível o mundo real.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de (2015), **Esse Cabelo**, Lisboa, Teorema.

ANDRÉS-SUÁREZ et alii (2002), **La inmigración en la literatura española contemporánea**. Madrid, Verbum.

AUGÉ, Marc (2000), Los no-lugares. **Espacios de anonimato: una antropologia de la sobremodernidad.** Barcelona, Gedisa. 1ª edição 1992.

AUGÉ, Marc (200/), **Por una antropología de la movilidad**. Barcelona, Gedisa.

BHABHA, Homi (1994), **The Location of Culture**. New York-London, Routlege.

CABO, Fernando y Rábade, María do Cebreiro (2006), **"El espacio narrativo"**, Manual de Teoría de la Literatura, Madrid, Castalia.

CONTE IMBERT, David (2010), **"Espacios discursivos de la inmigración"**, Monserrat Iglesias Santos (ed.), Imágenes del Otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 33-61.

COSTA, Maria **Velho da (2008)**, Myra. Lisboa, Assírio & Alvim.

FERNÁNDEZ García, Mª Jesús (2013a), **"Imigrantes na literatura portuguesa contemporânea"**, Hispanismes nº1. Revue de la Société de Hispanistes Français, pp.126-147.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Mª Jesús (2013b), **"En lengua extraña: la caracterización lingüística del inmigrante en la novela portuguesa del siglo XVI"**, L. Giuliani, L. Trapassi, J. Martos (eds.), Far Away is Here. Lejos es aquí. Writing and migrations, Berlín, Fank & Timme, pp. 225-244.

FRANK, Søren (2008), **Migration and Literature**. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad, New York, Palgrave.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990), **Estrategias híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Grijalbo. 1ª edición 1989.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2004), **Diferentes, desiguales y desconectados**. Barcelona, Gedisa.

GERSÃO, Teolinda (2016), **Prantos, amores e outros desvarios**. Porto, Porto Editora.

GNISCI, Armando (2003), **Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione**. Roma, Meltemi.

ISBN 978-85-64124-60-8

HAESBAERT, Rogério (2013), **"Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad"**, Cultura y representaciones sociales, año 8, nº 15, pp. 10-42.

IGLESIAS SANTOS, Monserrat (ed.) (2010), **Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literature y el cine**. Madrid, Biblioteca Nueva.

IGLESIAS SANTOS, Monserrat (2010), **"Mujer e inmigración: los retos de la identidad europea", Imágenes del otro**. Identidad e inmigración en la literature y el cine. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 21-32.

JORGE, Lídia (2002), **O Vento Assobiando nas Gruas**. Lisboa, Dom Quixote.

LEAL, Maria Luísa (2013), **"Ida e volta caducada: os não lugares dos emigrantes"**, Hispanismes, nº 1, Revue da Société de Hispanistes Français, pp. 116-125.

LOBO ANTUNES, António (2007), **O meu Nome é Legião**. Lisboa, Dom Quixote.

MACHADO, Fernando Luís e Matias, Ana Raquel (2006), **Bibliografia sobre Imigração e Minorias Étnicas em Portugal (2000-2006)**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

MEDINA, João (2007), **Os Náufragos do Mar da Palha**. Lisboa, Livros Horizonte.

MORÁN CABANAS, Isabel (2010), **"Abordagens da Imigração Eslava nas Literaturas Portuguesa e Espanhola do Século XXI: Uma Análise Comparativa"**, in Teresa Pinheiro, Beata Elzbieta Cieszynska (eds.), Europa de Leste e Portugal: Realidades, Relações e Representações, Esfera do Caos, Lisboa, 2010, pp. 93-115.

MORÁN CABANAS, Isabel (2012), "**Approaches to 21st Century Slavic Immigration in Portuguese and Spanish Literature: A Comparative Analysis**", in T. Pinheiro et ali (coords.) : Peripheral Identities: Iberia and Eastern Europe Between the Dictatorial Past and the European Present. PearlBooks: Lisboa /Chemnitz/ Varsovia/ Glasgow/ Madrid, pp. 225-240.

OLIVEIRA, Raquel Trentin (2011), «**O romance português contemporâneo e a representação de conflitos sociais: O Vento Assobiando nas Gruas, de Lídia Jorge**», Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, vol. 21, 2011, pp. 113-124.

PIÇONNAT, Crystel (2000), **"Littérature d'inmigration, une notion géocritique bien fondée?"**, Bernard Westphal, La Géocritique, mode d'emploi. Limoges, Presses Universitaires, pp. 75-92.

RAMOS, Manuel da Silva (2007), **O Sol de Meia-Noite**. Lisboa, Dom Quixote.

RAYNOR, Cecily (2015), **"Linguagem, espaço e nação: Um mapeamento das identidades multi-geográficas do protagonista imigrante"**, Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea vol. 45, pp. 159-182.

REAL, Miguel (2011), **"O Imigrante: da selva vegetal de Ferreira de Castro à selva urbana nos recentes romances portugueses",** Plural, Pluriel. Revue des cultures de langue portugaise, nº 9. Disponível em:

http://plural.coletivorepare.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=374:o-imigrante-da-selva-vegetal-de-ferreira-de-castro-a-selva-urbana-nos-recentes-romances-portugueses&catid=81:numero-9-amazonies-bresiliennes&Itemid=55

(Última consulta a 3 de maio 2018)

SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. (2008), **"Imágenes del inmigrante en la literatura española",** G. Ruiz y A. Ríos (eds.), Didáctica del español como segunda lengua para inmigrantes. Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Sevilla, pp. 158-190. Disponível em:

<https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/inmigracion/didactica_inmigrantes/sanchez02.htm>

ISBN 978-85-64124-60-8

SANTOS, Clara Almeida (2007), **Imagens de Mulheres Imigrantes na Imprensa Portuguesa**. Análise do ano 2003. Lisboa, Alto-Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.

SERUYA, Teresa (org.) (2005), **Literatura e Migração**. Lisboa, Edições Colibri.

TUAN, Yi-fu (1977 / 2013), **Espaço e Lugar: a perspetiva da experiência**. Eduel.

TUAN, Yi-fu (1979), **"Space and place: humanistic perspective"**, S. Gale and G. Olsson (eds.), Philosopy in Geography, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, pp. 387-427.

WESTPHAL, Bernard (2000), **La Géocritique, mode d'emploi**. Limoges, Presses Universitaires.

ISBN 978-85-64124-60-8

A FICÇÃO COMO VACINA CONTRA O RACISMO E A XENOFOBIA: *OS VIVOS, O MORTO E O PEIXE FRITO*, DE ONDJAKI

Ana Belén GARCÍA BENITO (Universidad de Extremadura)
E-mail: agbenito@unex.es

RESUMO

Utilizando como ponto de partida a afirmação de Fratichelli (2001), "Lisboa es esencialmente una ciudad literaria", refúgio dos personagens criados por numerosos escritores, com biografias da cidade realizadas por diversos autores ao longo dos tempos –a cidade metáfora, de Pessoa, o desenho histórico de Lisboa, de Saramago, a Lisboa de Tabucchi, etc.–, propomos uma análise da obra *Os vivos, o morto e o peixe frito* (2014), em que o angolano Ondjaki apresenta a capital portuguesa como a cidade mais africana da Europa, decerto uma "cidade afro-europeia". No edifício da Migração-Com-Fronteiras primeiro e na casa de Mário Rombo posteriormente, juntam-se moçambicanos, cabo-verdianos, angolanos, são-tomenses, guineenses e portugueses numa tentativa evidente de dar voz aos africanos que vivem em Lisboa, mostrando os muitos fatores da convivialidade africana em território europeu. A cidade surge na obra como um exemplo de multi e interculturalidade, um verdadeiro espaço de convívio em que o lado humano dos personagens sobrepõe-se às suas nacionalidades, utilizando a fição como ferramenta não apenas para mostrar a realidade, também como vacina contra o racismo e a xenofobia.

***PALAVRAS-CHAVE**: MIGRAÇÕES; LITERATURA ANGOLA; ONDJAKI; OS VIVOS, O MORTO E O PEIXE FRITO; LISBOA*

INTRODUÇÃO

Em Lisboa, no Edifício Migração-Com-Fronteiras primeiro e num minúsculo apartamento posteriormente, no dia em que a seleção angolana de futebol defronta a seleção portuguesa, juntam-se moçambicanos, caboverdianos, angolanos, são-tomenses, guineenses e portugueses. A eles devemos acrescentar o bebé na barriga da noiva, as cervejas, a pistola, os diamantes na barriga do padrinho e o vizinho morto que ainda faz questão de assistir ao jogo de futebol. É este o resumo da obra *Os vivos, o morto e o peixe frito*, publicada em 2014 pela Editorial Caminho S.A., em que o escritor angolano Ondjaki, sob o filtro do humor, mostra diversos fatores da convivialidade africana em território europeu, dando voz aos africanos que vivem em Portugal de um modo digno. Trata-se de um exercício literário sob a aparência de texto teatral, com treze personagens de origem lusófona: Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné Bissau, que se conhecem na fila do Edifício Migração-Com-Fronteiras –onde aparecem mais duas personagens portuguesas– e juntam-se posteriormente no apartamento de Dona Nadine para assistir ao jogo de futebol entre as seleções de Angola e Portugal. O autor trata temas quotidianos –a gravidez da Mina, a morte do vizinho, os problemas para conseguir a nacionalidade portuguesa, etc. – e de como a vida entrelaça as pessoas, funcionando como uma grande teia de relacionamentos, que nos faz constatar a cada dia que passa o quanto o mundo é pequeno. Os conflitos, as diversas culturas, as especificidades linguísticas, os problemas em comum e os afetos que se formam no mossaico de urgências que as personagens constroem, é aproveitado por Ondjaki para caracterizar a condição dos imigrantes africanos em terras portuguesas. O lado humano das personagens africanas sobrepõe-se às suas diversas nacionalidades, sendo elas próprias que falam e nos mostram as suas culturas. Esta pode ser a

ISBN 978-85-64124-60-8

explicação para, na nossa opinião, o autor apresentar uma peça de teatro que mais parece um romance, ou, um romance, se quisermos, sob a aparência de texto teatral. Ondjaki pretende mesmo dar voz às comunidades africanas que vivem em Portugal. *Os vivos, o morto e o peixe frito* são os diálogos, as conversas dessas pessoas no seu dia a dia, no que acaba por ser ao mesmo tempo uma maneira de incorporar a oralidade à escrita: "griotismo literário", termo acunhado por Salvato Trigo (1982, p. 12) para os textos de ficção que trazem no corpo da linguagem as marcas da oralidade. A escolha do género teatral sublinha a intencionalidade de ficção de enunciado oral. A oralidade é ainda o traço fundamental da sociedade africana, sobretudo a campesina, e esta tradição oral que muitos escritores africanos incorporam nas suas obras escritas utilizando estratégias diversas, é fingida nesta obra de maneira magistral através do texto teatral como relato escrito de uma situação de oralidade. A ficção da situação primordial de pessoas que conversam é assim perfeita, e desta maneira não é o autor, Ondjaki quem conta as vivências dos africanos em Portugal; são eles próprios, com as suas vozes, que nos contam.

FICCIONALIZAÇÃO DO PORTUGAL AFRICANO NA LITERATURA LUSÓFONA CONTEMPORÂNEA

Considerando a importância do aporte africano no contexto urbano da Grande Lisboa, já Rocha, Agualusa e Semedo (1993) falam da capital de Portugal como uma das maiores cidades africanas de língua portuguesa. Trata-se de uma presença que começa em 1444 com a chegada a Lisboa dos primeiros quatro negros provenientes da África Equatorial,[409] continua no século XVI como um fenómeno de dimensões consideráveis em termos demográficos –nos finais do século, segundo De Marchis (2009, p. 17) 15% dos cem mil habitantes de Lisboa eram cativos maioritariamente africanos–, vive uma verdadeira explosão no século XX –após o 25 de Abril e mais precisamente a partir da década de 80– com a presença africana na área metropolitana de Lisboa a dominar a realidade urbana e chega até à atualidade com os dados oferecidos pelo último recenseamento da população de 2011 que regista 203.565 estrangeiros residentes na região de Lisboa, isto é 51,6 % do total de estrangeiros que reside em Portugal, dos quais 79, 7 % são africanos (OLIVEIRA; GOMES 2014, p. 36-37). Fica provado portanto que, "como qualquer metrópole imperial, Lisboa sempre funcionou como pólo de atração para uma multidão de estrangeiros. Com a introdução da escravatura, decerto a população africana de Lisboa deve ter sido razoável ao longo de um extenso período que obviamente não termina com a abolição" (DE MEDEIROS 2009, p. 31). No entanto, da mesma maneira que esse passado africano da cidade é praticamente invissível, também surpreende o desinteresse manifestado pela literatura lusófona pós-25 de Abril em relação ao tema da presença e da imigração africana em Portugal. "Uma ausência do Portugal africano na literatura que faz um estridente contraste com a constante ficcionalização da África portuguesa no panorama editorial lusitano dos últimos anos" (DE MARCHIS 2009, p. 17). A ficção dos portugueses em África, sem ter em conta os romances da guerra colonial, que continuam a aparecer com regularidade, constitui hoje em dia quase uma subcategoria romanesca, contando com um excelente acolhimento dos críticos e grande sucesso entre os leitores.

A questão que se coloca, portanto, é a seguinte: será que existe uma literatura da diáspora em Portugal? Na verdade, na literatura portuguesa contemporânea não há muitos exemplos de africanos em Portugal, evidenciando assim a falta de interesse da literatura neste fenómeno social de grande relevância. A realidade é que a literatura portuguesa pouco ou nada se debruçou sobre a relação dos portugueses com os imigrantes africanos. Com excepção de

409 NA VERDADE, A PRESENÇA AFRICANA NA PENÍNSULA IBÉRICA REMONTA, COMO SABEMOS, À INVASÃO MUSULMANA.

ISBN 978-85-64124-60-8

alguns, poucos, romances recentes, como: *O vento assobiando nas gruas* (2002), de Lídia Jorge, com personagens de ascendência africana em espaços criados pelos imigrantes africanos na sociedade portuguesa; *A balada do subúrbio* (2007), de José Vegar, que mostra as identidades de jovens afro-descendentes nos bairros sociais da Grande Lisboa, ou *Mizé* (2006), de Ricardo Afolfo, cujos protagonistas vivem também num bairro habitado principalmente por africanos; *O meu nome é Legião* (2007), de Lobo Antunes, que oferece "uma descrição menos estereotipada das periferias africanas de Lisboa (DE MARCHIS 2009, p. 21). De facto, tirando estes romances e o volume de contos *Uma terra prometida: contos sobre refugiados* (2016), a presença dos africanos ou afro-descendentes na literatura portuguesa é bastante secundária.

Também são poucos os escritores africanos que se propõem mostrar nas suas obras a complexidade das comunidades africanas em Lisboa. Os contos de Orlanda Amarilis (1975, 1989), cujo universo literário é o dos imigrantes caboverdianos no feminino, representam a grande construção do cenário da primeira diáspora africana em Portugal. Antes dela, o escritor sãotomense Mário Domigues, no romance *Menino entre gigantes* (1960), revela o racismo da sociedade lisboeta através do mulato José Cândido Meneses a viver na Lisboa dos anos que vão desde o Ultimatum à Primeira República. Pepetela em *A geração da utopia* (1992), explora a sensação de exílio que um grupo de estudantes africanos experimenta em Lisboa na década de 60, confrontados com a diferença cultural no contexto europeu: a impossível conciliação entre o batuque da infância e o fado português. Posteriormente, Rocha, Agualusa e Semedo publicam em 1993 a reportagem fotográfico-literária *Lisboa africana*, referência incontornável na tentativa de mostrar essa Lisboa paralela –onde a música africana é rainha–, habitada por africanos, retornados portugueses e estrangeiros. Também em 2005 Jean-Ives Loude celebra esse espaço paralelo onde étnico indica "tudo o que é outro, diferente do nós, isto é, do quotidiano horizonte cultual da fortaleza Europa" (APA 2009, p. 43), no livro *Lisboa, na cidade negra*. Os escritores caboverdianos são, na verdade, os autores mais atentos às dinâmicas da emigração e à diáspora africana em Lisboa. Teixeira de Sousa em *Djunga* (1990) reivindica uma literatura que fale das comunidades caboverdianas espalhadas pelo mundo sem cair no folclorismo. Germano Almeida em *Os dois irmãos* (1995), descreve a integração parcial dos caboverdianos em Lisboa, que acaba por tornar incompreensível o mundo que, antes de emigar, era familiar, num claro exemplo da "desorientação doméstica" que Millán Kundera (1993) considera mais terrível que o próprio exílio. Joaquim Arena em *A verdade de Chindó Luz* (2006), mostra as "ilhas" criolas de Lisboa, bem como os problemas identitários dos seus habitantes, vistos como caboverdianos pelos portugueses, mas que, no entanto, nunca estiveram em Cabo Verde. É neste contexto que se inscreve a obra de Ondjaki *Os vivos, o morto e o peixe frito* (2014). No caso dos escritores africanos, em síntese, podemos afirmar que, apesar de que já a partir dos anos 30 com a criação da Casa dos Estudantes do Império, podemos falar de uma diáspora intelectual que reflete sobre a experiência do desterro,[410] na atualidade os escritores africanos –mesmo os que ainda continuam a viver em Portugal– escrevem obras que têm como universo os seus países de origem. Apa (2009, p. 44), ao explorar este quase vazio de produção literária sobre a diáspora, lembra a atividade, com frequência esquecida, de um grupo de estudantes e atores ligado ao grupo do Museu do Pau Preto, dirigido pelo antropólogo angolano António Tomás, que na década de 90 arrisca com peças como *O museu do Pau Preto*, uma leitura hiperbólica da zona do Rossio que fica ao lado do Teatro Nacional Dona Maria, um dos espaços urbanos tradicionalmente ocupado por africanos, nomeadamente guineenses.

Em contraste com a literatura, o panorama cinematográfico português mostra, já desde a década de 90, uma clara preocupação por acompanhar o debate sobre as transformações sociais derivadas do crescimento demográfico de população estrangeira na morfologia

410No contexto da Casa dos Estudantes do Império, na década de 50, quando começa a oposição aberta, política e cultural, ao regime colonial, há obras fortemente diaspóricas como a de Francisco José Tenreiro no poema "Coração de África", ou as obras de Tomás de Medeiros e os contos de João Dias (1952).

ISBN 978-85-64124-60-8

metropolitana de Lisboa. A imigração e a marginação a ela vinculada são exploradas pelo cinema documental, tornando visível esta realidade. "Afro Lisboa" (1997), de Ariel Bigault, "Otros bairros" (1999), de Vasco Pimentel e Inês Gonçalves, o conhecido "Lisboetas" (2004), de Serge Tréfault, dão voz às comunidades migrantes em Lisboa, colocadas numa posição de anonimato forçado e grande desumanização pelas circunstâncias materiais. À par deste cinema documental, Unkart (2009, 117) chama a atenção também para um cinema ficcional "de novas configurações, cujas características estéticas se aproximam ao *cinéma beur* ou *filme de baulieue*, sugbénero que valoriza a perspetiva do marginalizado". Em destaque, os filmes de Pedro Costa sobre os imigrantes caboverdianos do bairro lisboeta das Fontainhas, "Ossos" (1997), "No quarto de Vanda" (2000), "Juventude em marcha" (2006) e "Cavalo dinheiro" (2016), ou os trabalhos de Teresa Villaverde, "Os mutantes" (1998) ou "Transe" (2006), sem esquecer "Zona J" (1998), de Leonel Vieira –se bem que numa perspetiva mais comercial–,, que misturando práticas ficcionais e documentais tentam "dar visibilidade a seres que vivem no quotidiano uma vida assombrada, estarrecida ente o desamparo e o desespero" (FERREIRA 2004, p. 18). Na mesma linha, "Li Ké Terra" (2010), de Nuno Batista e João Miller Guerra, narra a história de Miguel e Rúben, descendentes de imigrantes caboverdianos que vivem em Portugal sem documentação, divididos emtre o desejo de ser portugueses de pleno direito e as barreiras que encontram no seu dia a dia.

Por outro lado, também a música está a contribuir para a construção do Portugal africano, nomeadamente o rap,[411] como manifestação popular da subcultura dos guetos periféricos. Märzhäuser (2009, p. 143) justifica a escolha do rap como um meio de expressão pela situação social em que os artistas se encontram inseridos e pelas origens desta música na comunidade afroamericana dos EEUU dos anos 80. Segundo esta autora "o rap serve como base sonora para um discurso de crítica sosical e reflexões pessoais sobre as realidades difíceis vividas por estes jovens". Trata-se de rap de intervenção que critica as injustiças sociais, o racismo, a violência policial juntamente com atitudes negativas também por parte dos jovens. A música, portanto, consegue assim ultrapassar a fase das estórias de imigração criando novos e originais produtos de miscigenação.

A literatura, porém, parece não estar tão interessada nesses espaços novos na cidade ou mesmo nos bairros tradicionais, exemplos atuais do multiculturalismo cosmopolita da capital, gerando paradoxos que definem a contemporaneidade. Faz falta uma literatura que torne visível este colectivo, oferecendo uma visão mais ou menos adequada da sua realidade. Faz falta "um escritor que, a cavalo do diabo, percorra e descreva as periferias setentrionais imediatas da cidade de Lisboa, atravessando Prior Velho, Sacavém, Quarto do Mocho, Cova da Moura, Buraka, Venda Nova e Massamá, ou simplesmente desça de olhos abertos toda a Almirante Reis até à Praça da Figueira" (DE MARCHIS 2009, p. 23).

A LISBOA AFRICANA COMO ESPAÇO LITERÁRIO EM *OS VIVOS, O MORTO E O PEIXE FRITO*.

A expressão "Lisboa africana", segundo Silva-Brummel (2009), manifesta duas vertentes. Designa, em primeiro lugar, os diversos guetos habitados por cidadãos vindos das excolónias portuguesas na periferia de Lisboa e de outras cidades portuguesas. Já na década de 60, existiam esses guetos, mas será a partir do 25 de Abril que se convertirão num apoio logístico fundamental para a imigração maciça de cidadãos dos PALOP. Verdadeiras "ilhas africanas" nas que cedo surgiu um submundo de atividades ilegais ou até criminosas, devido provavelmente à

411 FALA-SE DE "HIP-HOP TUGA" PARA AS PRODUÇÕES DE RAP EM PORTUGAL E MAIS ESPECIFICAMENTE DE "RAP KRIOLU" PARA AS INTERPRETADAS EM CRIOULO.

ISBN 978-85-64124-60-8

incapacidade do estado português para econtrar soluções de instalação dignas, de emprego e, portanto, de integração de mais de meio milhão de regugiados. Consistem em áreas de construção clandestina criadas pelos próprios habitantes, ou em edifícios ou projetos de construção social, com frequência resultantes do realojamento que se segue à destruição de antigos bairros clandestinos.[412] Dessa situação residencial decorre, como analiza Märzhäuser (2009, p. 136), "uma forte estratificação social e, em muitos casos, étnica, que produz vários problemas ao nível escolar, social e em relação à integração das comunidades africanas na sociedade portuguesa". Caracterizam-se pela falta de emprego fixo ou desemprego, abandono escolar, falta de perspetivas de futuro para os jovens, que se traduz num baixo nível económico e social e, em consequência, numa imagem pública associada à violência, à criminalidade, às drogas, etc. Porém, do ponto de vista cultural existe nesses bairros uma verdadeira "Lisboa africana" com uma importante infraestrutura de bares, lojas, cabeleireiros, etc., quase inteiramente africanos, com convívio entre os vizinhos, vida de rua, forte presença das músicas africanas e organizações culturais enraizadas nas comunidades.

Em segundo lugar, "Lisboa africana" designa "a subcultura que inevitavelmente surge nesses guetos" (SILVA-BRUMMEL 2009, p. 99), já que nesses bairros a população africana continua a cultivar as suas línguas, a sua música e danças, as suas festas e as suas tradições, como forma de sobrevivência e resistência. Subcultura africana que, em palavras desta estudiosa, desperta no cidadão médio português uma reação entre o receio frente ao estranho e a curiosidade pelo exótico.

Ora bem, como surge a "Lisboa africana" como espaço literario ficcionalizado em *Os vivos, o morto e o peixe frito*? Devemos sublinhar a este respeito que Lisboa não aparece na obra de Ondjaki de maneira explícita como o espaço geográfico em que se situa a ação; de facto, apenas se mencioa três vezes:

> J. J. MOURARIA
> ... já vindo ao mundo nesta capital lisboeta (2014, p. 17)
>
> J. J. MOURARIA
> ... Sabe, Lisboa nesse aspeto é muito homologada com Luanda. (2014, p. 35)
>
> J. J. MOURARIA
> (*nervoso*)
> ... Mas, senhor Rombo, eu já nasci aqui em Lisboa. (2014, p. 109)

Somos nós, leitores os que vamos reconstruindo o espaço da cidade através de diversas marcas, como os topónimos "Mouraria" (2014, p. 91), "Alfama" (2014, p. 91), expressões como "o outro lado do rio" (2014, p. 118), "o bairro de Chelas e a Universidade Católica" (2014, p. 46). No resto da obra, o espaço passa a ser designado por "aqui" (2014, p. 109), "esta capital europeia" (2014, p. 23), "Tudo para nós aqui é novo" (2014, p. 130), em contraposição a África. Desta maneira, concordamos com Silva-Brummel quando afirma que a designação de "Lisboa africana" "deve ser compreendida como metáfora de Portugal Africano" (2009, p. 98). O que se confirma na obra com exemplos como o seguinte:

412 Surgiram bairros em Chelas, no concelho da Amadora, como Bairro 6 de Maio, Estrela de África, Alto da Cova da Moura, Serra da Mina, Boba, Reboleira; outros no concelho de Sintra, como Cruz Vermelha, Área de Algueirão-Mem Martins; no concelho de Cascais, bairros como Marianas, Fim do Mundo; também na Margem Sul do Tejo, áreas como Pica-Pau, Amarelo, no Monte da Caparica; Arrentela e a Zona de Miratejo em Seixal; Vale da Amoreira, na Moita; Quinta da Mina, em Barreiro, para além de muitos outros.

ISBN 978-85-64124-60-8

> MÁRIO ROMBO
> Mas aqui em Portugal também tem Robin dos Postes? (2014, p. 205)
> Também não aparece identificado o espaço urbano de Lisboa em que vivem os protagonistas. Sabemos apenas que J. J. Mouraria recebeu este nome pela sua procedência deste bairro:
> J. J. MOURARIA
> (...) O Jota Jota é de raízes familiares, o Mouraria é de afinidades urbanas... (2014, p. 17)

De certo, nada nos permite identificar onde se localiza o bairro em que vivem os outros protagonistas. Sabemos, sim, através do comentário do Quim, que se localiza provavelmente "do lado de cá do rio" porque ele vem "do outro lado" resolver o assunto familiar da gravidez da Mina. Temos assim como espaço geográfico da obra a cidade de Lisboa como metáfora do país, de Portugal, e um bairro que poderia ser um qualquer dos bairros africanos da Grande Lisboa, reduzido ao prédio em que mora o casal composto pelo angolano Mário Rombo e a moçambicana Nadine. A realidade quotidiana do bairro é de facto pouco ou nada vissível como tal, surgindo uma "Lisboa africana" transdiscursiva, só revelada na sua composição híbrida pelos diálogos das personagens. O bairro como espaço exterior (*outdoor*) não interessa; pode ser um qualquer dos guetos africanos na região de Lisboa. O importante são os espaços interiores (*indoor*): o prédio, o apartamento de Dona Fatu, o apartamento de Mário Rombo, a cozinha, a sala, pois é neles que vive essa outra "Lisboa africana" que Ondjaki nos quer mostrar, a da subcultura associada aos bairros africanos. Uma cultura glocalizada e marginalizada duma diáspora que anseia conservar a sua identidade da "terra trazida" na periferia da grande cidade, mas sem hibridizar Lisboa "uma gigantesca *'ville créole'* no sentido do romance *Texaco*, de Patrick Chamoiseau" (GROSSEGESSE 2009, p. 62). Vemos isto claramente quando Quim diz:

> QUIM
> Então nós... Temos que falar à nossa maneira, e resolver isto como nós sabemos, mas é por ti, pela tua vida neste país...
> (...)
> QUIM
> É para que este jovem saiba como nós somos, que conheça a nossa cultura em vários momentos... (2014, p. 131)

O bairro é o território de uma cultura-identidade cujos ícones oscilam entre África e Lisboa. "Na cartografia suburbana o gueto alberga o contra-lugar, por ser recipiente de emblemas considerados valiosos, no entanto periféricos" (UNKART 2009, p. 125) na vida quotidiana da cidade. Emblemas, ícones como a língua, daí encontrarmos na obra persongens que fazem questão de falar na língua materna deles, como o caboverdiano Titonho, que utiliza quase sistematicamente o crioulo nas suas intervenções, acompanhado da tradução imediata para o português:

> TITONHO
> Nê pe falá ness cosa!
> Ou, como se diz por aqui...Nem me fale nisso. (2014, p. 38)
> Da mesma maneira, outras personages há que introduzem constantemente termos das suas línguas maternas africanas nas suas falas:
> MANA SÃO
> É so assim, malembe-malembe. Devagarinho. (2014, p. 12)

ISBN 978-85-64124-60-8

> MÁRIO ROMBO
> Gingongos? ... (2014, p. 156)
>
> QUIM
> ... vejo as coisas pouco claras, é sempre a malhar no bumbo... (2014, p. 182)
>
> MANGUIMBO
> Epá, pousa só o muadiê aqui no sofá... (2014, p. 216)
> Ao mesmo tempo que anglicismos como "naice" (2014, p. 184), "Ya" (2014, p. 207) surgem nas falas das personagens caracterizando o português falado no bairro, juntamente com neologismos resultantes da aplicação de determinadas regras gramaticais do português:
> MANGUIMBO
> Eu estou deverasmente fobado, afilhado. (2014, p. 77)
>
> MÁRIO ROMBO
> Antigamente é outra conversa; agora é hojemente. (2014, p. 85)
>
> QUIM
> Seja objetivo, jovem, seja objetivo sem resbalar para mais dicionarismos. (2014, p. 147)

A língua do bairro, a língua da minoria torna-se um capital subcultural importante, com o inglês afroamericano como fonte lexical para o código do grupo. As línguas africanas ou o crioulo nos bairros de Lisboa marcam a identificação com a origem cultural. Segundo Märchäuser (2009, p. 147) "os elementos ingleses ali inseridos referem a urbanidade, a luta de emancipação negra e a solidariedade entre os jovens".

A imagologia do bairro como espaço urbano assenta também nas tradições africanas que os seus moradores tentam preservar e que fazem parte do seu quotidiano. Por exemplo, o conceito de "família africana", com o tio como figura de grande importância. Na obra, vemos como Quim, irmão de Mário Rombo, é chamado para estar presente na conversa entre o namorado da sua sobrinha, Mina, e os pais dela, para tratar o assunto da gravidez, sendo ele, de facto, quem dirige a conversa. "Família africana" como "família alargada" que leva à consideração dos outros como parentes, desde que sejam também africanos:

> TITONHO
> (*Para o segurança, tentando entrar)*
> Meu amigo, dê-me só licença, que eu estou aqui junto com a minha prima Mana São.
> SEGURANÇA
> (*Espantado)*
> Sua prima?, mas você acacou de a conhecer...
> TITONHO
> Nós africanos, aqui na Europa, somos todos primos... (2014, p. 13)
> Ou a consideração otorgada aos "mais-velhos" nas cultutas africanas, que verificamos na obra no pedido de respeito de J. J. Mouraria:
> J. J. MOURARIA
> Ó segura, você não vê que está a falar com um mais-velho dikota propriamente dito...
> J. J. MOURARIA
> ... Este aqui é um nosso mais-velho considerado, para mais em outros assuntos que você desconhece. (2014, p. 14)

ISBN 978-85-64124-60-8

Ou as tradições relacionadas com a morte, refletidas no tratamento dado ao vizinho morto, com a preparação de comida para que amigos e parentes possam reunir-se para despedi-lo devidamente:

> MANGUIMBO
> A senhora desculpe, mas parece mal... Daqui a bocado vão chegar parentes e amigos e a senhora não tem nada para servir, nem dos sólidos nem dos líquidos. Não faça isso, pode parecer falta de respeito pelo defunto... (2014, p. 97)
> Com o esforço enorme realizado para que o morto possa assistir ao jofo de futebol na televisão:
> MANGIMBO
> Então nós queremos o rádio... O morto está com o rádio... Que venha o rádio, o morto e a esposa do morto!
> MÁRIO ROMBO
> Tem razão, é uma boa ideia e não ofende a tradição. Até que ele mesmo gostaria de ver o jogo. (2014, p. 170)

No entanto, se há um ícone em que as personagens da obra imaginam África, a "terra ausente" é o gastronómico. É neste âmbito que a tensão entre os dois continentes, África e Europa, se manifesta. As constantes referências a comidas e bebidas africanas, "catchupa", "grogue", "jindungo", "kizaka", etc., definem a distância entre cá e lá, dois universos imóveis entre a "cultura de pertença" e a "cultura da diferença", excluídos do mesmo eixo linear. De maneira palpável, o espaço africano é ativado no desejo das personagens de comer "peixe frito" enquanto assistem ao jogo:

> MÁRIO ROMBO
> Nem tava a pensar em tanto... Arranja só mesmo um bom prato de peixe frito que a malta ataca uma sandes de peixe frito com jindungo e limão.
>
> NADINE
> (*Com pena do marido*)
> Ai, filho, peixe frito é que não há. (2014, p. 93)
>
> MANGIMBO
> E se formos a penaltis é melhor preparar umas cervejas com um bocado de peixe frito. (2014, p. 143)
>
> NADINE
> Mas não tem mesmo?... hummm... não, nós queriamos mesmo era peixe frito... (2014, p. 183)
>
> MÁRIO ROMBO
> Pediste peixe frito amor? (2014, p. 187)
>
> MÁRIO ROMBO
> Não contes a ninguém, Nadine... (*Triste*) Mas tu não imaginas a vontade que eu tive hoje de me dar encontro com um bom peixe frito... (2014, p. 215)
> De facto, a vontade de comer frito, a tentativa de comprá-lo, prolonga-se durante toda a obra, chegando a ser obsessiva e evidenciando a distância cultural:
> MANGIMBO
> Mas que terra esquisita onde um gajo nem pode comer um bocado de peixe frito! (2014, p. 78)

ISBN 978-85-64124-60-8

> O lugar ausente é claramente mitificado pelas alusões constantes ao peixe frito:
> MÁRIO ROMBO
> Nada, tá fraco... Parece que cada vez é mais complicado encontrar as coisas mais simples... Na nossa casa não haver peixe frito de anteontem era já sinal de mau azar. (2014, p. 94)

Devemos ter em conta a este respeito que em boa parte dos países africanos, mas nomeadamente em Angola, o peixe seco frito pode ser considerado um verdadeiro marcador da identidade nacional, da angolanidade, comparável ao bacalhau em Portugal, a "paella" em Espanha ou a pizza em Itália. Daí que, na obra, no capítulo em que começa a narração do jogo na rádio, o peixe frito, acompanhado de cerveja gelada, surja em oposição clara às sardinhas regadas com vinho tinto. Assim, ao mesmo tempo que no denominado "derby da lusofonia", a "seleção das quinas" defronta as "palancas negras" (2014, p. 79), no Parque das Nações os portugueses reunidos para ver o jogo na televisão, tencionam festejar o resultado com sardinhas e vinho tinto, enquanto os africanos que também lá estão, vão comemorar com cerveja e peixe frito.

Portanto, "O bairro é o universo mais precioso de reprodução dos quotidianos" (ROCHA; AGUALUSA; SEMEDO 1993, p. 32), africanos, acrescentamos nós. Em *Os vivos, o morto e o peixe frito*, a descrição deste quotidiano é guiada pelo sentimento e a consciência da conservação de uma identidade cultural "como missão a ser transmitida à próxima geração, já nascida e crescida nestes bairros" (GROSSEGESSE 2009, p. 56).

> QUIM
> Nós não estamos em Angola, terra do teu pai... Nós não estamos em Moçambique, terra da tua mãe... Portanto tudo para nós aqui é novo, tu já nasceste cá... os teus documentos não são como os nossos... o teu sotaque não é como o nosso. E até o teu destino não é mais como o nosso... Mas nós somos a tua geração anterior, tás a perceber?
> MINA
> Sim, tio...
> QUIM
> Então nós, temos que falar à nossa maneira, e resolver isto como nós sabemos, mas é por ti, pela tua vida aqui neste país. E não é tanto pela situação, Mina... (2014, p. 130-131)

Desta maneira, a Lisboa que mostra a obra caminha entre o discurso de Lisboa como "cidade imperial, cidade romântica orientalizada e metrópole postcolonial que procura integrar ou desvalorizar o discurso da grande cidade moderna, convertendo o conceito negativo do atraso quase não-europeu em vocação pioneira para a postmodernidade" (GROSSEGESSE 2009, p. 55). É o discurso da identidade suburbana construído pelo sentimento de exílio na diáspora e a génese de uma nova identidade urbana transcultural

> que questiona por um lado a lógica entre centro e periferia, chegando até à deslocação e descomposição da grande cidade que perdeu a sua complexidade orgánica e, por outro, a lógica tradicional de culturas homogéneas e separadas, ao conceber as relações entre diferentes expressões culturais como base pragmática da transculturalidade (GROSSEGESSE 2009, p. 55).

ISBN 978-85-64124-60-8

Cidade transcultural e transdiscursiva, na esteira da noção da cidade como projecto transcultural de Heike Schmidt (2000), na que se dilui a distinção entre o factual e o imaginado.

OS VIVOS, O MORTO E O PEIXE FRITO COMO OBRA QUE DÁ VOZ A UMA DIÁSPORA MUDA

Do acima exposto em relação ao bairro como espaço de autodefinição identitária africana ou de ascendência africana, é fácil deduzir que o espaço urbano lisboeta assenta na construção dualista entre centro e periferia. Divisão que, como já explicamos, não é paradoxal ao facto de os dois pólos estabelecerem entre si um diálogo "atravessado por uma rede de discursos: o das estruturas do poder; o da hostilidade e da indiferença entre sociedade e indivíduo; o da identidade individual e colectiva" (UNKART 2009, p. 119). A fronteira bem definida entre os dois pólos só é transposta em Os vivos, o morto e o peixe frito por motivos administrativos e legais. De facto, os protagonistas conhecem-se enquanto esperam ser atendidos no Edifício da Migração-Com-Fronteira, designação irónica para um "não-lugar" (AUGÉ 1992, p. 100) onde, mais do que em qualquer outro sítio, as fronteiras são mais nítidas. Tal como o bairro, este edifício também não se concretiza; não se identifica uma repartição determinada; interessa o edifício ao completo, apelando à ideia de vazio e desorientação no que resulta um labirinto para os estrangeiros. É lá que vão tratar da autorização de residência, registar crianças nascidas já em Portugal, obter a nacionalidade portuguesa, etc.:

> MAKUVELA
> Ó kota, é só com calma mesmo... Aqui em Portugal essa é a fila mais conhecida pelos africanos; até tem pessoas que envelheceram aqui nessa fila. (2014, p. 36)

> TITONHO
> Foi hoje de manhã estivemos juntos lá na Migração-Com-Fronteiras.
> MÁRIO ROMBO
> Mas a vossa vida é encontrarem-se nesse edifício ou quê?
> TITONHO
> É que os assuntos ali demoram muito, senhor Rombo.
> MAKUVELA
> Tem que se ir lá muitas vezes, aquilo é praticamente a nossa segunda casa. (2014, p. 199)

No entanto, como se verifica na obra, é um lugar de desabrigo onde se medem forças de poder e se acentuam as fronteiras que fragilizam e vulnerabilizam a cultura dos atores descontextualizados. Na máquina burocrática, despersonalizante e repressiva do Edifício da Migração-Com-Fronteira, os migrantes estão sempre em falta, por não terem os documentos necessários, pela falta de uma ou outra fotocópia, de modo a que o seu atendimento é sempre deferido. Desta maneira, na obra que estamos a analisar, os migrantes são controlados no aceso ao edifício por um segurança que, de início, se mostra inflexível no exercício das suas funções:

> SEGURANÇA
> Desculpe, mas não pode ser, tem que aguardar aqui fora. Uma fila é uma fila, o senhor tem que ter paciência.
> TITONHO

ISBN 978-85-64124-60-8

> (*Forçando para ficar do lado de dentro)*
> Eu até tenho paciência, mas o problema é este vento desagradável. E mais uma pessoa não vai tirar a vez de ninguém. Você não tem frio?
> SEGURANÇA
> Tenho frio e tenho ordens. Vá lá, espere um bocadinho que já entra... (2014, p. 13)

E quando conseguem aceder ao interior, são atendidos por uma representante oficial do Estado de acolhimento, de nome Solene –o que já permite antecipar o tipo de tratamento que irá oferecer–, para quem os migrantes são apenas números:

> SOLENE
> Número 73, última chamad, número 73... *(E insiste)* Número 73. (2014, p. 18)

> SOLENE
> Número 117, senha amarela com riscas... Número 117 (2014, p. 30)

O que gera receio e desconfiança nos que lá chegam:

> MANA SÃO
> Fico sempre nervosa quando tenho que falar com estas autoridades migratórias.
> MAKUVELA
> Não tem receio, é apenas uma informação.
> MANA SÃO
> Mas às vezes eles complicam, e ainda nos descobrem algum problema. (2014, p. 43)

Receio que se acentua com o tratamento recebido pelos migrantes:

> SOLENE
> Bom dia.
> MANA SÃO
> Bom dia, minha senhora, desejava uma informação.
> SOLENE
> Desejava ou ainda deseja?
> MANA SÃO
> Ainda desejo, queria saber se o meu filho...
> SOLENE
> Um momento! A sua senha por favor...
> MANA SÃO
> Aqui tem.
> SOLENE
> Está um pouco amarrotada, não?
> MANA SÃO
> Ah, desculpe.
> SOLENE
> Tem a certeza de que esta senha é de hoje?
> MANA SÃO
> Tenho sim... Venho só tentar esclarecer uma coisa, é que o meu filho...

ISBN 978-85-64124-60-8

SOLENE
Um momento! Este senhor é seu familiar? (2014, p. 51)

Complicando tudo, tentando ver problemas e sem facilitar nada, no que acaba por ser um diálogo do absurdo:

MANA SÃO
Minha senhora, eu acabei de ter um filho e gostaria de saber se ele poderá ter a nacionalidade portuguesa.
SOLENE
Isso não é nada fácil.
MANA SÃO
Sim, compreendo. Mas é possível?
SOLENE
Depende
MANA SÃO
De quê?
SOLENE
De vários fatores. De múltiplas conjunturas.
MANA SÃO
Mas disseram-me que agora há uma lei que já prevê esta situação. A criança nasce cá, a mãe está legal, ela pode ser portuguesa.
SOLENE
A lei não prevê, a lei contempla. Mas, de qualquer modo, nem mesmo contemplar é fácil.
MANA SÃO
Mas a senhora não tem essas informações?
SOLENE
Quais?
MANA SÃO
Das condições para a criança ter a nacionalidade portuguesa.
SOLENE
Bom, vejamos. (*Pega na caneta, começa a fazer no papel um breve desenho*) A criança nasceu já?
MANA SÃO
Sim, há menos de um mês.
SOLENE
Então não é uma criança. É um recém-nascido. (2014, p. 52)

Que conclui sem esclarecer nada e despachando Mana São:

MANA SÃO
Mas...
SOLENE
Senha amarela às riscas número 445...
MANA SÃO
Mas não me pode dizer...
SOLENE
(*Ignorando-a*)
Senha amarela com risquinhas... Número quatro, quatro, cinco. (2014, p. 57)

ISBN 978-85-64124-60-8

O discurso entre o centro e a periferia chega assim a um ponto incontornável de falta de compreensão e desencontro:

> MANA SÃO
> Não entendo estes funcionários públicos...
> MAKUVELA
> Não se engane, estes não são funcionários públicos, são disfuncionais públicos. (2014, p. 57)

Falta apenas sair do edifício e regressar ao aconchego do bairro, construção semiótica análoga à noção de ventre, berço onde se restabelece o encontro com as origens e se recupera a umbilicalidade.

A denúncia de Ondjaki é clara: numa inversão da ordem estabelecida, mesmo no Edifício das Migrações, os migrantes encontram fronteiras e as suas vozes são silenciadas, daí o propósito deste autor, de dar voz às comunidades africanas, que mais não desejam do que legalizar a sua situação e usufruir da nacionalidade portuguesa, com todas as consequências:

> TITONHO
> Usufruir de quê?
> MANA SÃO
> Da nacionalidade portuguesa.
> TITONHO
> Afinal?
> J. J. MOURARIA
> Afinal e enfim!, vamos ver se nos deixam também usufruir das igualdades todas, as de circunstâncias e as outras!... (2014, p. 25)

O que, segundo diz J. J. Mouraria, permitirá aos africanos circular dentro da geografia europeia "por nações nunca dantes frequentadas" (2014, p. 26), estabelecendo uma intertextualidade evidente com a obra de Camões, que, como sabemos, no Canto Primeiro de *Os Lusíadas*, apresenta os portugueses viajando "por mares nunca dantes navegados".

OS VIVOS, O MORTO E O PEIXE FRITO COMO VACINA CONTRA O RACISMO E A XENOFOBIA

Em Portugal o racismo tem um fundo histórico diferente do da Alemanha. "O branco focaliza uma história colonial concreta, que a maioria dos políticos e da população portuguesa recalca" (THORAU 2009, p. 85). No entanto, em *Os vivos, o morto e o peixe frito* não somos confrontados com situações racistas ou dramáticas de exclusão dos imigrantes. Apenas há uma alusão humorística ao racismo da língua portuguesa através de expressões como "por uma unha negra":

> QUIM
> Unha negra, toda hora essas dicas, o miúdo até é branco...
> TITONHO
> É só uma maneira de falar.

ISBN 978-85-64124-60-8

> J. J. MOURARIA
> Apenas um ípsis verbus futebolístico...
> QUIM
> Sim, é só uma expressão, mas a unha é negra, o futuro está negro, vejo as coisas pouco claras, é sempre a malhar no bumbo... (2014, p. 182)

O racismo não é assunto que se trate de maneira direta. Porém, é visível o sentimento das personagens em relação com não serem cidadãos iguais aos portugueses. Alguns dos que esperam na fila das Migrações-Com-Fronteiras foram lá perguntar sobre a lei do Primeiro Ministro José Sócrates que prometia "portugalizar os estrangeiros residentes" (2014, p. 24). Segundo essa lei –apelidada ironicamente na obra de "socrática", quem residir em Portugal há um determinado número de anos, poderia usufruir da nacionalidade portuguesa. É nisto que as comunidades africanas não conseguem acreditar:

> TITONHO
> O BI amarelo dos portugueses? Vão dar aos africanos?
> MANA SÃO
> Parece que sim, Titonho, é um sonho mesmo... Um sonho e um descanso...
> TITONHO
> (*Muito espantado*)
> Mas o BI amarelo mesmo, aquele dos portugueses? Ou ainda é aquele azul, BI de estrangeiro que depois também desistiram e nos deram o cartão desdrovável...?
> J. J. MOURARIA
> Ó tio, a promesa socrática é a portugalidade documental efetiva. Nem a azulada, nem esse desdrovável tipo cortina de papelão. A promesa é um usufructo totalizado e potenciador... (2014, p. 26)

Na desconfiança das personagens há, portanto, uma denúncia encoberta da falta de integração efetiva das comunidades africanas. Daí o desejo explícito de J. J. Mouraria acima reproduzido: "Afinal e enfim!, vamos ver se nos deixam também usufruir das igualdades todas, as de circunstâncias e as outras!..." (2014, p. 25). Mas, como já dissemos, não se trata de uma obra centrada no drama ou nos traumas e dificuldades da integração das comunidades africanas em Lisboa, porque, de facto, não somos confrontados com esta problemática social. O verdadeiro propósito de Ondjaki nesta obra, parece-nos que é mostrar que, apesar destas problemáticas, existem famílias negras, africanas que atingiram plenamente o nível médio de bem-estar das famílias portuguesas, tal e como já fizera Jaime Rocha em *Homem branco, homem negro* (2004).

> MÁRIO ROMBO
> E agora, mesmo estando na Tuga, a pagar imposto com 21 por cento mais a segurança social... a luz vai... e eu não posso ver o jogo da minha seleção... (*Muito triste*) Mas eu fiz quê a Deus?! (2014, p. 206)

De maneira idéntica à peça de teatro de Rocha, não existe na obra descrição dos apartamentos nos quais decorre a ação, nem da mobília, nem nada se diz do emprego ou maneira de ganhar o pão dos protagonistas. Para o autor o importante é mostrar africanos integrados na sociedade do século XXI, pelo menos a nível económico, longe dos clichés

ISBN 978-85-64124-60-8

habituais do negro marginalizado confrontado com os insultos e a recusa dos brancos. Ora bem, preservando a cultura autóctone, mesmo nas gerações já nascidas nos bairros da Grande Lisboa.

Neste sentido, encontramos na obra dois aspetos que confirmam claramente a harmonização do discurso da identidade portuguesa com a africana: a língua e o desporto. Se, como afirmávamos acima, nos bairros o emprego da língua está vinculado a uma autodefinição identitária em termos de ascendência africana, em *Os vivos, o morto e o peixe frito*, encontramos duas personagens que representam o desejo de harmonizar as identidades portuguesa e africana. São, por um lado, J. J. Mouraria, sãotomense que tenta falar um português tão correto que causa espanto e alguma incompreensão também nos outros protagonistas:

> J.J. MOURARIA
> Qual foi o nome próprio que os seus pais lhe colocaram quando o levaram ao registo das crianças recém-nascidas?
> MAKUVELA
> Desculpe, não entendi.
> MANA SÃO
> (Sorrindo)
> Ele está a perguntar como é que te chamas. (2014, p. 28)

Chegando até a misturar partes em latim macarrónico nas suas falas:

> J. J. MOURARIA
> ... Mas nunca antes fui confrontado com semelhante dificuldade processual... (Murmura) Post mortem, venitas documentum faltum... (Pausa) Ignorum factu este! (2014, p. 33)

Que além de incompreensível para os outros, torna o seu discurso extremamente engraçado:

> MANGIMBO
> Mas este gajo fala um português assim entre o bairro de Chelas e a Universidade Católica... (2014, p. 46)
>
> MANGIMBO
> É quê? Porra, fala lá um português mais entendível. (2014, p. 62)
>
> FATU
> Missão de quê? Mas que português é esse que tu falas? (2014, p. 67)

Por outro lado, temos Concertino, o segurança que controla o acesso ao prédio das Migrações, português que, de tão habituado a tratar com africanos, faz o esforço de falar português com sotaque africano e léxico proveniente de línguas africanas, se bem que com erros constantes:

> SEGURANÇA
> (Murmurando)
> Parece que vamos ter caldo de muzinguê… (2014, p. 16)

ISBN 978-85-64124-60-8

Sendo que a expressão correta é “caldo de puzonguê”. Ou pronunciando “kátechupa*” (2014: 18) em vez de “catchupa”, “cádengues*” e “manandéngues*” (2014, p. 23) em vez de “candengues”, “monandengues”, “dibala*” ou “dibuala*” (2014, p. 29) em vez de “buala”, “amaka*” (2014, p. 30) por “maka”, “jidumbo*” (2014, p. 40) em vez de “jindungo”. “Pecados verbais do securita” (2014, p. 43) que provocam riso nos africanos que esperam pela sua vez na bicha:

> SEGURANÇA
> (*Sorrindo, contente*)
> Não se preocupem, o Concertas tá aquí para resolver o maka, não é assim que se diz?
> MANA SÃO
> É a maka, com A… (2014, p. 42)

Mas que manifestam a sua boa disposição para aprender a língua dos outros.

> SEGURANÇA
> (*Sorrindo, contente*)
> Tá bem, não há amaka nenhum…, a casa é dos cádengues. (*Ri-se*) Vêm? Isto a malta é todos numa de aprender…! (*Dá gargalhada ridícula*) Muita kizumba, muito jidumbo, numa de aprender!... E viva o Bonga! (2014, p. 42)[413]
>
> SEGURANÇA
> (*Sorrindo e falando com estranho sotaque supostamente africano*)
> É Concertino, o nome é Concertinho… Mas não têm amaka, os cádengues podem vazar…
> (*Mana São e Makuvela riem*) (2014, p. 43)

O outro aspeto em que se manifesta a harmonização dos discursos identitários portugueses e africanos é o desporto, mais concretamente o futebol. Como sabemos, os protagonistas assistem na televisão ao jogo entre a seleção portuguesa e a angolana, no mundial. O que, segundo o locutor da rádio, é considerado o “derby da lusofonia” que opõe “a seleção das quinas” à dos “palancas negras” (2014, p. 79). No futebol em geral, e neste jogo em particular, as diferenças entre uns e outros diluem-se. Por un lado, não existem diferenças entre as comunidades africanas, que alinham todas com a seleção de Angola:

> MAKUVELA
> Está lá o nosso Mantorras.
> J. J. MOURARIA
> Nosso, com quem? Tu não és de Moçambique? Agora o Mantorras é primo do Eusébio o quê?

413 José Adelino de Carvalho (1942), mais conhecido como "Bonga", é um cantor angolano intérprete de folk e semba, que inicialmente foi também atleta, com uma brilhante carreira desportiva em Portugal. Na sua condição de atleta de elite teve um importante papel na luta contra o colonialismo. Em 1972, no exílio em Rotterdam, gravou o seu primeiro disco "Angola 72", que se converteu na banda sonora na luta para a independência de Angola, com a canção "Mana Ki Ngi Xica" como a mais emblemática. Semba é o género musical símbolo da identidade de Angola. A atual kizomba, o género favorito das gerações jovens, é uma versão modernizada do semba, daí que "Bonga", com mais de 30 anos de carreira musical e 32 álbuns gravados, seja considerado o embaixador da múscia angolana.

ISBN 978-85-64124-60-8

> MAKUVELA
> Eu sou moçambiano, mas a malta de Moçambique está com Angola e com o Mantorras… Tudo pode acontecer. (2014, p. 49)

Há até uma personagem que desconhece a nacionalidade do mítico jogador Eusébio:

> MANA SÃO
> Mas o Eusébio não é portugués? (2014, p. 39)

Por outro lado, também não há diferenças no ámbito das celebrações, porque todos vão festejar:

> LOCUTOR
> … Em ambos os países as ruas estão cheias de telas gigantes e anunciam-se grandes festas após o fim do jogo… (2014, p. 79)

Um ouvinte da RDF-África, que é entrevistado na rádio, afirma estar preparado "prò que der e vier, não há pruque é só perder ou só ganar, na minha casa quem vai ganar é a cerveja Superbock num sabor disfarçado de Nocal…"[414] (2014, p. 80), evocando, no entanto, o sabor da cerveja angola; está abastecido para qualquer resultado, porque "se Angola ganar vou beber, mas é para festejar, se Angola perder, vou beber, mas é para se alegrar" (2014, p. 80). Da mesma maneira, a jornalista que transmite desde o Parque das Nações, descreve o ambiente que se vive lá como "uma espécie de loucura total" com "gente de todas as cores, camisetas de todas as cores, e bandeiras de todas as cores, qualquer que seja o resultado deste jogo haverá aquí gente para celebrar" (2014, p. 83). A escolha do Parque das Nações como espaço de harmonia, parece-nos especialmente significativa. É importante frisar que se trata de um espaço que os africanos ajudaram a construir, pois nos anos da Expo 98, chegam a Portugal emigrantes africanos dos PALOP e de outras Áfricas que não a lusófona. E o mesmo acontece no prédio de Mário Rombo:

> MÁRIO ROMBO
> Ouves a gritaría Quim?
> QUIM
> Ya.
> MÁRIO ROMBO
> Portugal deve ter ganho, não?
> QUIM
> Não sei… Aquí no nosso bairro essa gritaría não quer dizer nada… (*Pausa*)
> Tanto pode ser vitória de Portugal como de Angola. (2014, p. 229)

414 NOCAL É UMA DAS MARCAS DE CERVEJA MAIS POPULARES EM ANGOLA QUE, DESDE A SUA FUNDAÇÃO, EM 1958, TEM VINDO A CONQUISTAR CADA VEZ MAIS PÚBLICO DE DIFERENTES FAIXAS ETÁRIAS, COM MAIOR INCIDÊNCIA NOS JOVENS, PELA SUA PUBLICIDADE APELATIVA. A CUCA (COMPANHIA UNIÃO DE CERVEJAS DE ANGOLA) FOI A PRIMEIRA CERVEJA A SER FABRICADA EM ANGOLA EM 1947, SENDO UMA EMPRESA FILHA DA CENTRAL DE CERVEJAS PORTUGUESA. QUANDO APARECEU A NOCAL (NOVA EMPRESA DE CERVEJAS DE ANGOLA) RIVALIZOU IMEDIATAMENTE COM A CUCA NO MERCADO ANGOLANO. A RIVALIDADE ERA TAL QUE DEU ORIGEM A DOIS SLOGANS: "A CUCA AJUDA A UPA" E "A NOCAL AJUDA PORTUGAL".

ISBN 978-85-64124-60-8

Desta maneira, só agora, nas páginas finais da obra, é que o bairro se revela como verdadeiramente é: uma entidade transcultural e não um gueto, Entidade que questiona a grande cidade moderna com o quebrar da sua complexidade órganica e a sua lógica tradicional de culturas homogéneas e separadas, posto que concebe as relações entre diferentes expressões culturais como base pragmática da transculturalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O silêncio da escrita da diáspora só pode ser interpretado na atualidade na dicotomía postcolono/postcolonizador, na qual, segundo Apa (2009, p. 48), já não é possível encontrar um eu-centro fixo, por um lado, e um nós híbrido por outro, mas "uma verdadeira narrativa da contemporaneidade que não pode eludir o espaço de conflito". Caso contrario, o mundo multicultural criado pelos portugueses será apenas uma fotografia na qual nem todos estarão representados. No espaço lusófono, o discurso constrói-se como se os participantes partilhassem a mesma língua e a mesma cultura, o que transmite uma imagem de não-alteridade aos que vêm das margens do discurso hegemónico. Young (2005) afirma que a grande questão é o que fazer, nos imaginários postcoloniais com o saber anticolonial baseado numa oposição frontal, numa confrontação entre universos reconhecidos como outros. Porque o que acontece no espaço da lusofonia é que ese pensamento perde-se com frequência no conceito de mestizagem ou hibridez, impedindo qualquer possibilidade de uma narrativa da alteridade assumida como tal (APA 2009). Para esta autora, todo o discurso da mestizagem deve ser entendido na capacidade de evocar diferenças, não na homologação. Esta é a razão pela qual não há maneira de dizer a diáspora, porque o discurso da lusofonia, através do elo da língua, tem uma clara tendência a homologar também as culturas. O apelo ao espaço lusófono como naturalmente multicultural resulta, para esta estudiosa, perigoso, porque nele se torna difícil definir os contornos da dicotomía eu/outro. Daí que o exotismo potscolonial surja quase como a única maneira para dizer África, "enquanto passado que continua a existir como ferida aberta mas exorcizada e desplaced, demasiadas vezes no terreno do giro e do engraçado" (APA 2009, p. 46).

Uma outra questão para a qual chama a atenção Apa (2009) é a falta de um público para a diáspora, isto é, de um grupo que tenha consciencia da alteridade que leva consigo quando vai viver numa outra terra. O discurso da lusofonia homologa esta alteridade, quando, como sabemos, a experiencia da imigração não se sitúa dentro de um espaço homólogo e pacífico; antes pelo contrario, constrói-se sobre relações de força que devem ser consideradas. Como sublinha Apa "dentro de um espaço que fala a mesma língua nem todos têm os mesmos direitos e para que alguém tome a palabra é necessário criar a consciência de que a sua palabra é diferente da dos outros, mesmo que se expresse na mesma língua" (2009, p. 47).

Ondjaki é um dos que toma a palabra e em *Os vivos, o morto e o peixe frito* mostra a imigração não como um problema, mas como uma oportunidade de intercámbio cultural, num país como Portugal que debe gerir a imigração como um recurso ao mesmo tempo que precisa refletir sobre o lugar que lhe corresponde na Europa e sobre a sua relação com o antigo espaço colonial.

Ao asumir a forma de texto teatral, o autor cede essa palavra aos protagonistas da diáspora, na tentativa de tirar do silêncio a oposição entre dois mundos que habitam ao lado as zonas da Grande Lisboa. Através de três aspetos, língua, comida e futebol, todos eles marcadores de identidade, desconstrói, nesta obra, o discurso da identidade nacional, demonstrando como o ordenamento do espaço urbano e das estruturas sociais por ele

ISBN 978-85-64124-60-8

condicionadas, esconde no seu interior outros espaços de convívio e normalidade, longe da criminalidade e exclusão a eles associadas.

REFERÊNCIAS

ADOLFO, Ricardo. **Mizé**. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

ALMEIDA, Germano. **Os dois irmãos**. Lisboa: Caminho, 1995.

AMARILIS, Orlanda. **A casa dos Mastros**. Linda-a-Velha: ALAC, 1989.

AMARILIS, Orlanda. **Cais-do-Sodré té Salamansa**. Coimbra: Centelha, 1975.

ANTUNES, António Lobo. **O meu nome é Legião**. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

APA, Lívia. **Uma diáspora muda? Cartografias, evocações e afasias na narrativa da diáspora em língua portuguesa,** In: GROSSEGESSE, Orlando; THORAU, Henry (Orgs.). À procura da Lisboa africana. Da encenação do império ultramarino às realidades suburbanas. Coleção Hespérides/Literatura 24. Braga: Universidade do Minho-Centro de Estudos Humanísticos. 2009. p. 41-50.

ARENA, Joaquim. **A verdade de Chindo Luz**. Lisboa: Oficina do Livro, 2006.

AUGÉ, Marc. Non-Lieux. **Introduction à une anthropologie de la surmodernité**. Paris: Seuil, 1992.

CRUZ, Afonso; FERRAZ, Carlos; REAL, Miguel et alii. **Uma terra prometida**. Contos sobre refugiados. Lisboa: IN Edições, 2016.

DE MARCHIS, Giorgio. **Lisboa africana. Experiências de integração e desintegração**. In: GROSSEGESSE, Orlando; THORAU, Henry (Orgs.). À procura da Lisboa africana. Da encenação do império ultramarino às relações suburbanas. Coleção Hespérides/Literatura 24, Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos. 2009. p.17-30.

DE MEDEIROS, Paulo. Nevoeiro branco. In: GROSSEGESSE, Orlando; THORAU, Henry (Orgs.). **À procura da Lisboa africana. Da encenação do império ultramarino às realidades suburbanas**. Coleção Hespérides/Literatura 24. Braga: Universidade do Minho-Centro de Estudos Humanísticos. 2009. p. 31-40.

DOMINGUES, Mário. **Menino entre gigantes**. Lisboa: Prelo, 1960.

FERREIRA, Carlos Melo. **As poéticas do cinema. A poética da terra e dos rumos do humano na ordem do fílmico**. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

FRATICELLI, Bárbara**. La imagen de la ciudad de Lisboa, entre lo real y lo imaginario**. 2004. Tesis Doctoral, Departamento de Filología Románica, Facultad de Filología, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

FRATICELLI, Bárbara. **Lisboa, una mirada desde la imaginación**. In: Espéculo. Revista de Estudios Literarios. nº 28. Madrid. 2004. Disponível em:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/lisboaim.html> , Acesso em: 12 jul. 2018.

GROSSEGESSE, Orlando. **Os textos da cidade em Lisboa Africana de Elza Rocha, José E. Agualusa e Fernando Semedo**. In: GROSSEGESSE, Orlando; THORAU, Henry (Orgs.). À procura da Lisboa africana. Da encenação do império ultramarino às realidades suburbanas. Coleção Hespérides/Literatura 24. Braga: Universidade do Minho-Centro de Estudos Humanísticos. 2009. p. 51-65.

ISBN 978-85-64124-60-8

JORGE, Lídia. **O vento assobiando nas gruas**, Lisboa: Dom Quixote, 2002.

KUNDERA, Milan**. I testamenti traditi**. Milano: Adelphi, 1993.

LANÇA, Marta. **A lusofonia é uma bolha**. In: Jogos sem Fronteiras. nº 1. Lisboa: Edições Antipáticas. 2008. p. 42-65.

LOUDE, Jean-Ives. **Lisboa, na cidade negra**. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

MACEDO, Isabel. **Os jovens e o cinema português: a (des)colonização do imaginário?**. In: Comunicação e Sociedade. vol. 29. 2006. p. 271 – 289. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29(2016 .2420>, Acesso em: 12 jul. 2018.

MACHADO, Fernando Luís; AZEVEDO, Joana; MATIAS, Ana Raquel. Bibliografia e **Filmografia sobre Imigração e Minorias Étnicas em Portugal, 2000-2008**. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-ISCTE). 2008. Disponível em: <http://doczz.com.br/doc/552419/bibliografia-e-filmografia-sobre-imigra%C3%A7%C3%A3o-e-mi-orias-%C3%A9t-...>, Acesso em: 13 jul. 2018.

MÄRZHÄUSER, Christina Elena. Kabuverdianu - **Realidade da segunda língua do país nos bairros: a situação linguística de crianças e jovens**. In: GROSSEGESSE, Orlando; THORAU, Henry (Orgs.). À procura da Lisboa africana. Da encenação do império ultramarino às realidades suburbanas. Coleção Hespérides/Literatura 24. Braga: Universidade do Minho-Centro de Estudos Humanísticos. 2009. p. 135-149.

OLIVEIRA, Catarina; GOMES, Natália. **Monitorizar a integração de imigrantes em Portugal.** Alto Comissariado pelas Migrações, 2014.

ONDJAKI. **Os vivos, o morto e o peixe frito**. Lisboa: Caminho, 2014.

PEPTELA. **A geração da utopia**. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

ROCHA, Elza; AGUALUSA, José Eduardo; SEMEDO, Fernando. **Lisboa Africana**. Porto: Asa, 1993.

ROCHA, Jaime. Homem branco, homem negro. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

ROSA, Gisela Maria Ramos. **Olhar a diferença: percurso antropológico pelas imagens das margens sociais**. In: Os Urbanitas. Revista digital de antropologia urbana. Ano 1, vol. 1, nº 1. 2006.

SCHMIDT, Heike. **Die Stadt als Kosmopolis**. Interkulturelle Stadterfahrung in derzeitgenössischen Literatur. In:,
Komparatistik Jahrbuch der Deutschen Gesellscha ftpara Allgemeine y Vergleic hende Literatur wissenschaft. Heidelberg: S. 2000. p. 99-112.

SILVA-BRUMMEL, Fernanda. **Luandino Vieira, A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens. Uma possível interpretação**. IN: GROSSEGESSE, Orlando; THORAU, Henry (Orgs.). À procura da Lisboa africana. Da encenação do império ultramarino às realidades suburbanas. Coleção Hespérides/Literatura 24. Braga: Universidade do Minho-Centro de Estudos Humanísticos. 2009. p. 91-101.

SOUSA, Teixeira de. **Djunga**. Lisboa: Europa-América, 1990.

THORAU, Henry. **Sou português - Representações identitárias ambivalentes no teatro de João Santos Lopes e Jaime Rocha**. In: GROSSEGESSE, Orlando; THORAU, Henry (Orgs.). À procura da Lisboa africana. Da encenação do império ultramarino às realidades suburbanas. Coleção Hespérides/Literatura 24. Braga: Universidade do Minho-Centro de Estudos Humanísticos. 2009. p. 79-90.

ISBN 978-85-64124-60-8

TINHORÃO, José Ramos. **Os negros em Portugal. Uma presença silenciosa**. Lisboa: Caminho, 1988.

TRIGO, Salvato. **Uanhenga Xitu – da oratura à literatura**. In: Cadernos de literatura. n. 12. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. 1982. p. 29-33.

UNKART, Sofia. **O espaço urbano em Zona J, de Leonel Vieira**. In: GROSSEGESSE, Orlando; THORAU, Henry (Orgs.). À procura da Lisboa africana. Da encenação do império ultramarino às realidades suburbanas, Coleção Hespérides/Literatura 24. Braga: Universidade do Minho-Centro de Estudos Humanísticos. 2009. p. 117-134.

VEGAR, José. **A balada do subúrbio**. Lisboa: Casa das Letras, 2007.

YOUNG, Robert. **Introduzione al poscolonialismo**. Roma: Meltemi, 2005.

ISBN 978-85-64124-60-8

ANDRÉ DE BURGOS E A LITERATURA DE CRISTÃOS-NOVOS NO SÉCULO XVI

Juan M. CARRASCO GONZÁLEZ (Universidad de Extremadura, Espanha)
E-mail: jcarrasc@unex.es

RESUMO

O impressor espanhol André (ou Andrés) de Burgos, instalado na cidade de Évora em meados de Quinhentos, participou na difusão de obras escritas por cristãos- novos ou por autores que, não sendo documentalmente identificados como cristãos-novos, viveram nalguma situação de marginalidade. As obras, escritas a um lado e outro da fronteira em português ou em castelhano, viajavam entre os dois países e eram distribuídas nestes e noutros países da Europa graças a impressores como André de Burgos que necessariamente deviam estar ligados por aquela sociedade de cristãos-novos e criptojudeus.

***PALAVRAS-CHAVE**: ANDRÉ DE BURGOS; LITERATURA PORTUGUESA; SÉC. XVI; CRISTÃOS-NOVOS.*

Os especialistas que se têm ocupado do editor André de Burgos (ou Andrés de Burgos em Espanha) salientam as dificuldades para seguir o seu percurso vital e distinguir os seus impressos da atividade doutros editores homónimos. Segundo Álvarez Blázquez, "Con el nombre de Andrés de Burgos hay impresos realizados en Burgos, Granada, Sevilla y Évora entre 1503 y 1580, por lo que hay que pensar en más de una persona con el mismo nombre y apellido" (Álvarez: 55). E não são os únicos impressores: também em Valhadolide houve um impressor Andrés de Burgos nos primeiros anos do século XVI que, contudo, Hazañas y la Rúa considera, com bom critério, coetâneo de Juan de Burgos, que foi impressor em Burgos e em Valhadolide antes de acabar em Granada (Hazañas y la Rúa 1892: 22). Este mesmo estudioso espanhol pensava todavia que o Andrés de Burgos de Granada e Sevilha não era o mesmo de Évora, criando ainda maior confusão: "También en Évora hubo un Andrés de Burgos de cuya imprenta salieron muchas obras desde 1567 a 1570 [sic], mas tampoco creo pueda ser este nuestro impresor" (Hazañas y la Rúa 1892: 22).

Podemos, portanto, deduzir alguns dados de toda esta informação: o André de Burgos impressor de Évora nunca teve atividade em Burgos nem em Valhadolide. Foi Juan de Burgos, ao que parece o pai ou o tio, que imprimiu livros nestas duas cidades no fim do século XV e primeiros anos do século XVI. Em Valhadolide Juan de Burgos coincidiu com outro Andrés de Burgos que, por idade, nada tem a ver com o editor eborense, como advertia Hazañas y la Rúa, mas não só em Valhadolide: também em Burgos aparecem livros impressos por um Andrés de Burgos nas mesmas datas em que ali morava Juan de Burgos. No Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac/O12164/ID034d686b/NT3?ACC=101) encontramos as seguintes obras editadas por Andrés de Burgos nesta cidade: Lectiones quorundam sanctorum nunc denuo summa cura ac diligentia correcte [et] en quibusdam locis […] (1504), Cancionero de todas las obras de Juan del Encina (1505), Las Décadas de Tito Livio (1505) e Utilissimus liber aristotelis de secretis secretorum do pseudo Aristóteles (1505). Para além de compartilhar apelido, o facto de os dois impressores (Juan e Andrés de Burgos) coincidirem nas mesmas datas primeiro em Burgos e depois em Valhadolide obriga a supor uma relação familiar entre eles, talvez de irmãos, e uma viagem juntos por Castela.

ISBN 978-85-64124-60-8

Mais tarde, Juan de Burgos aparece como impressor em Granada e também encontramos nesta cidade da Andaluzia dois livros impressos por Andrés de Burgos, o Libro de medeçina llamado meçer de Arnaldo de Vilanova, com duas edições (de 1518 e 1519) e o Liber super predicamenta Arist[otelis] de Juan Clemente, de 1529. Antonio Gallego Morell supõe que este Andrés de Burgos seria o nosso editor eborense antes de se instalar em Sevilha (Gallego Morell 1960: 88-89). Na minha opinião, não parece possível que o André de Burgos de Évora já fosse dono de uma imprensa em 1518 (eram necessários muitos anos de aprendizagem segundo as regras do grémio e uma grande capacidade económica) e ainda continuasse a imprimir livros em Portugal sessenta anos mais tarde. É mais lógico pensar que o Andrés de Burgos de Granada que imprime livros em 1518 era o mesmo que acompanhara Juan de Burgos na sua atividade por Burgos e Valhadolide, e talvez também o reponsável pela edição de 1529. Em todo o caso, o que não podia acontecer é haver dois impressores com o mesmo nome a trabalhar na mesma cidade ao mesmo tempo: nem eles próprios concordariam com isso, nem as autoridades permitiriam duas imprensas diferentes que não podiam ser corretamente identificadas.

Em todas estas cidades Juan de Burgos desenvolve uma atividade regular e publica muitos livros, ao passo que Andrés, além de ter começado mais tarde (já no século XVI), aparece raras vezes como impressor: os livros por ele impressos nas três cidades onde esteve não parecem suficientes para sustentar uma família nem justificam o investimento numa imprensa. Posso conjeturar, ainda sem prova documental, que este Andrés de Burgos utilizava eventualmente a imprensa de Juan de Burgos (o seu irmão?) por cedência ou por aluguer, o que não era nada raro como se poderá verificar mais à frente nos negócios do Andrés de Burgos impressor de Sevilha com o seu cunhado Diego Rendón. Note-se que os dois impressores coincidem em editar os seus livros nas mesmas cidades e no mesmo espaço temporal. Pelo menos não encontrei nenhum livro impresso por eles que prove haver duas imprensas diferentes em diferentes lugares.

Disto tudo é possível deduzir que todos estes editores que se chamam Burgos e que aparecem em várias cidades de Espanha nos últimos anos do século XV e no primeiro terço do século XVI são sempre os mesmos, Juan e Andrés, sem dúvida da mesma família, o segundo só raramente imprimindo livros, ao que parece, na imprensa do primeiro. Alguns anos mais tarde encontramos um Andrés de Burgos em Sevilha que, por ser doutra geração, não se pode confundir com aquele que viajara por várias cidades de Espanha com Juan de Burgos. Mas este Andrés de Burgos mais jovem parece estar relacionado familiarmente com os outros que finalmente acabaram em Granada porque no primeiro livro que imprime, já em 1542, o Tractado llamado fructo de todos los auctos contra el mal Serpentino de Ruy Díaz de Isla, se pode ler no cólofon a seguinte informação: “Por Andrés de burgos vezino de Granada estante en Sevilla Impresor de libros […]” (cf. Hazañas y la Rúa 1892: 22). Portanto, este Andrés de Burgos impressor em Sevilha vinha de Granada e era provavelmente filho e sobrinho dos que em Granada exerciam a mesma profissão.

É possível deduzir de todos estes factos que o Andrés de Burgos que se encontra em Sevilha fez a aprendizagem do seu ofício na imprensa de Granada, e é muito provável que essa mesma imprensa fosse por ele herdada de Juan de Burgos e transportada depois para a grande cidade do Guadalquivir. Em Granada, os impressores Juan e Andrés de Burgos já não editavam livros quando o seu sucessor aparece em Sevilha. Juan de Burgos devia ter morrido pouco antes, depois de 1536, pois nesse ano ele e a sua esposa aparecem como padrinhos no batizado de um escravo em Granada (v. Gallego Morell 1960: 87). Em 1540 Andrés de Burgos estava já em Sevilha, porque num documento desse ano aparece como naipero, isto é, gravador de naipes, dois anos antes de imprimir o seu primeiro livro (v. Álvarez Bázquez 2007: 55).

A atividade de Andrés de Burgos em Sevilha, onde imprime uma dúzia de livros, foi bem documentada por Álvarez Blázquez (2007: 55-57). Em 1542 recebe como aprendiz um jovem de Ciudad Rodrigo e nesse mesmo ano, com outros livreiros e impressores de Sevilha, inicia litígio

ISBN 978-85-64124-60-8

contra Brígida Maldonado porque esta tinha o monopólio da exportação de livros para as colónias americanas. Os livreiros sevilhanos ofereciam diferentes beneficios económicos e também a possibilidade de enviar imprensas para o México para que lá se imprimissem os livros. Brígida Maldonado conseguiu manter os seus direitos, mas Andrés de Burgos não deixou de pensar nas possibilidades de negócio na América e no fim de 1547 e início de 1548 tentou mudar-se para o reino da Nova Espanha:

> [El 22 de noviembre de 1547 le da otro poder] a los libreros Alonso Sánchez de Angulo y Baltasar Emos, vecinos de la collación de San Isidro, que declaran tener más de veinte años de edad y menos de veinticinco, y partían para Ciudad de Méjico, el primero para recibir cuatro cajas de libros y una esclava que había registrado a su nombre en la nao de Pedro Velasco, y al segundo para recibir dos cajas medianas y un cofre lleno de libros y tres fardos de papel que también había registrado a su nombre en la misma nao, que habían de entregarle en la citada ciudad, lo que claramente nos indica que tenía pensado trasladarse a las Indias (Álvarez Blázquez 2007: 56-57).

Na mesma altura, Andrés de Burgos decide alugar por dois anos a Diego Rendón, seu cunhado, "una prensa con sus letras y aparejos y todo lo a ella perteneciente" (Álvarez Blázquez 2007: 57), o que parece confirmar o propósito de viajar ao continente americano. A documentação encontrada faz pensar que "el arrendamiento tuvo efecto y la prensa con sus parejos pasó a manos de su cuñado Diego Rendón […], en tanto que Andrés de Burgos desaparece", mas "desconozco si llegó a trasladarse a las Indias" (Álvarez Blázquez 2007: 57).

Não parece que Andrés de Burgos chegasse alguma vez ao México ou, pelo menos, que chegasse a imprimir livros, porque não existe ali documentação nenhuma deste impressor no século XVI, muito embora "aparentemente sepamos casi todo de las prensas tipográficas que funcionaron en el territorio novohispano entre el siglo XVI y las primeras décadas del siglo XIX" (García 2015: 110). Existe, de facto, abundante bibliografia sobre os sete impressores que então trabalharam em território novohispano e não há referência nenhuma a Andrés de Burgos ou a qualquer pessoa que comerciasse com os seus livros (cf. García 2015: 111).

A seguinte notícia que temos sobre este impressor é já na cidade de Évora. Tito de Noronha (1874) e Sousa Viterbo (1924) oferecem completa informação sobre os livros que André de Burgos edita nesta cidade. Tito de Noronha documentou 32 impressões no total, de 1553 (quando imprime a *História da antiguidade da cidade de Évora* escrita por André de Resende) a 1583, mas Sousa Viterbo corrige esta data final – nessa altura era já falecido, dado que o *Tratado que escriuio la Madre Teresa de Iesus […]* aparece nesse ano como impressa pela "Viuda de Andres de Burgos". De facto, a viúva de André de Burgos já aparece como impressora, pelo menos, desde 1582, quando se imprimem a *Bulla das indulgencias concedidas pello santo padre Paulo iij aos confrades da Misericordia desta cidade Deuora […]* e *La vida y milagros de el glorioso padre San Alberto […]* O último livro que Sousa Viterbo documenta como impresso por André de Burgos é um *Baptisterivm Romanvm […]* de 1578. Desse mesmo ano é um *Estromento de fiança* conservado na Biblioteca Nacional de Portugal que se atribui à imprensa de André de Burgos porque os caracteres tipográficos e as abreviaturas são similares aos utilizados por este impressor.

Segundo Venâncio Deslandes, "André de Burgos falleceu em Evora em junho do anno de 1579, e seu enterramento, feito pela confraria da misericordia, celebrou-se aos 28 dias d'aquelle mez" (Deslandes 1888: 112). Deixou dois filhos, Cristóvão e Martim, que também foram impressores. Sousa Viterbo (1924: 101) cita um livro impresso por Cristóvão de Burgos em 1581 e reproduz um documento de 1624 em que o rei ordena que a cidade lhe pague o

ISBN 978-85-64124-60-8

salário anual de quarenta mil reis como *tesoureiro das imposições,* o que parece revelar que não seguira o ofício de impressor. Por sua vez, Martim de Burgos aparece como impressor da Universidade de Évora de 1585 a 1593 segundo Tito de Noronha (1874: 29), mas ainda em 1594 publica uma *Provisão determinando a divulgação do treslado de uma carta do Patriarca Alexandrino contendo a Bula da Ceia de Clemente VIII* que se pode consultar na Biblioteca Nacional de Portugal (v. http://purl.pt/14795).

Antes de Martim de Burgos existe a edição de *La tercera parte de la Coronica del muy excelente príncipe dõ Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva, sem data, cujo cólofon informa que foi "Impressa en la ynsigne ciudad de Evora en casa de los erederos de Andres de Burgos". A Biblioteca Nacional de Espanha, que possui vários exemplares, considera que foi publicado em 1580/1581 e oferece a sua consulta on-line (v. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000050263&page=1). O *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* (v. http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac/O12210/IDb66f8b84/NT2) localiza outros exemplares na *Biblioteca de Cataluña* e na *Real Academia Española.* Não encontrei exemplares nas bibliotecas portuguesas.

Como advertia Sousa Viterbo, também antes que as edições de Martim de Burgos, saíram do mesmo prelo várias edições a nome da viúva de André de Burgos: na Biblioteca Nacional de Portugal existem exemplares de *Bulla das indulgencias concedidas pello santo padre Paulo iij aos confrades da Misericordia desta cidade Deuora…* de 1582, *La vida y milagros de el glorioso padre San Alberto dela sagrada religion de Nuestra Señora del Carmen* de 1582 e *Tratado que escriuio la Madre Teresa de Iesus a las hermanas religiosas dela orden de nuestra Señora del Carmen del Monesterio del Señor sanct Ioseph de Auila de donde ala sazon era priora y fundadora* de 1583.

Tabela 1. André de Burgos, impressor de Évora

antes de 1540	aprendiz em Granada
1540-1548	*naipero* e impressor em Sevilha
1548-1553	aluga a imprensa ao seu cunhado, Diego Rendón; tentativa de viagem ao México
1553-1578	impressor do Cardeal Infante em Évora
1579	morte na cidade de Évora *(apud* Venâncio Deslandes)
1580-1581	imprensa dos herdeiros de André de Burgos
1581	o seu filho Cristóvão de Burgos, impressor
1582-1583	imprensa da viúva de André de Burgos
1585-1594	o seu filho Martim de Burgos, impressor da Universidade de Évora

André de Burgos foi condenado a um ano de degredo "por se dizer que insynaua a fazer cartas de juguar" (Viterbo 1924: 20), o que está relacionado com a sua atividade de *naipero* em Sevilha. Apesar disso, intitulava-se "impressor do Cardeal Infante" e "cavaleiro da sua casa", o que fez pensar a Sousa Viterbo que foi chamado pelo Cardeal Infante D. Henrique para se instalar em Évora. O que sabemos, verificado documentalmente, é que André de Burgos já tinha mudado de residência anteriormente (de Granada para Sevilha) e nos últimos meses da sua vida em Sevilha estava a preparar uma mudança para o México. Seguia, aliás, o costume da sua família, que já tinha passado de Burgos para Valhadolide e, mais tarde, para Granada.

É evidente que houve em todo aquele percurso um propósito de aproveitar melhores condições para o negócio dos livros. A Granada dos primeiros anos do século XVI, depois da tomada dos Reis Católicos, foi refeita completamente como uma grande cidade do

ISBN 978-85-64124-60-8

Renascimento: Catedral, ordens religiosas, Universidade, a Real Chancillería, as grandes casas nobres de dentro e de fora do reino que lá se instalavam… tudo naquela cidade parecia prometer prosperidade para aquela família de impressores. Mais tarde, Sevilha converteu-se na maior cidade de Castela e na mais florescente graças ao monopólio do comércio com a América, de tal modo que não só oferecia grandes oportunidades para a venda de livros como era uma porta para a sua divulgação nas colónias. Por aquelas datas, a mudança de residência era frequente nas famílias de cristãos conversos e parece que os Burgos eram conversos e estavam relacionados com outras famílias de conversos e criptojudeus de Espanha e Portugal. A instalação em Sevilha também tinha a vantagem de encontrar uma saída para a América e, ao mesmo tempo, aproximar-se da fronteira, o que podia ser muito útil em caso de perigo ou grande pressão por parte da Inquisição. Autores e impressores peninsulares passaram de um reino a outro, ou foram para outros países da Europa (especialmente para diversas cidades italianas), ou fizeram com que viajassem as suas obras dando origem a uma literatura que já chamei de 'itinerante' (v. Carrasco 2018).

O caso de André de Burgos é muito significativo quanto à atividade dos impressores como vou tentar demonstrar nalguns exemplos. Mas antes disso é necessário advertir que o propósito destes impressores relacionados com famílias de cristãos-novos e judeus não era necessariamente fazer proselitismo ou utilizar os textos impressos para a defesa da sua condição. Pelo contrário, o seu objetivo era vender livros, fazer um bom negócio com a sua profissão e, dentro de Espanha ou Portugal, evitar problemas com a Inquisição. Ora, os seus contactos permitiam-lhes ter acesso a determinadas obras e, ao mesmo tempo, alargar o público que as podia comprar.

O primeiro exemplo é o romance de Bernardim Ribeiro, acompanhado da sua obra poética, que na edição de Évora (1557/58) aparece com este título: *Primeira e segunda parte do livro chamado As Saudades de Bernardim Ribeiro, com todas suas obras.* Embora circulasse manuscrito e fosse bem conhecido muito antes da sua edição impressa, o romance de Bernardim só foi impresso postumamente. A primeira edição foi realizada na cidade italiana de Ferrara por Abraham Usque, um judeu português que viveu em Lisboa até 1545 (cf. Michaëlis de Vasconcelos 1923: 45), cujo nome cristão em Portugal era Duarte Pinel. Segundo Mucznik, as publicações de Abraham Usque procuravam leitores cristãos ou judeus, da península Ibérica ou do exílio e, como no caso da *Consolação às Tribulações de Israel* de Samuel Usque, cuja relação familiar com Abraham não foi provada, incluiam obras características dos conversos, onde se partilham duas tradições culturais: a ibérica cristã e a judaica (Mucznik 2010: 98-99). A edição de Ferrara do romance de Bernardim apareceu apenas três anos antes, em 1554, com o título de *História de Menina e Moça,* e ainda seria editada mais uma vez no estrangeiro no século XVI: a edição de Colónia, em 1559, por Arnold Birckmann. Só duas obras em português foram publicadas no estrangeiro naquele século: a de Samuel Usque (obra judaica que não podia ser impressa em Portugal) e a de Bernardim Ribeiro (produto do interesse da comunidade hebraico-portuguesa). A edição de Colónia é uma reprodução da de Ferrara e, nem que fosse parcialmente, estava destinada a leitores de Portugal, pois Birckmann tinha em Lisboa um livreiro, Francisco Grafeo (originário de Antuérpia), que vendia os seus livros (cf. Michaëlis de Vasconcelos 1923: 48).

O texto de Bernardim é uma obra em que os protagonistas são obrigados a mudar constantemente de lugar e de vida, a fugir da sua casa ou a perseguir os seus amores lá onde a ventura ou os fados os levam, um livro que só os "tristes o poderão ler", porque as pessoas alegres, "parecendo-lhe que seus casos serão mudávees como os aqui contados, o seu prazer lhes será menos prazer" (Ribeiro 2008: 95). É fácil de perceber que numa obra deste tipo os judeus portugueses do exílio e as famílias separadas dos conversos encontrassem representada a sua própria desgraça e a saudade da terra perdida – não por acaso inspirou a parte bucólica da citada *Consolação* de Samuel Usque. Mas qual seria a viagem do manuscrito, de Portugal para

ISBN 978-85-64124-60-8

Itália primeiro, e depois o seu regresso a Portugal? Através do poeta espanhol Núñez de Reinoso, como propunha Carolina Michaëlis (1923: 104-105)?

Talvez não seja possível conhecer nunca a origem dos manuscritos usados para as edições de Ferrara e Évora, mas parece lógico pensar numa rede de relações e interesses que unia estes impressores. Quanto a Núñez de Reinoso, é o segundo elo que une André de Burgos à difusão conversa ou judaica da literatura em língua portuguesa. Como já analisei em Carrasco (2018), a sua *História dos trabalhos da sem-ventura Isea natural da cidade de Éfeso e dos amores de Clareo y Florisea* (v. Núñez de Reinoso 2017), apesar de aparecer sem data nem nome do impressor, foi sem dúvida impressa por André de Burgos, provavelmente nos anos 50 (a tradução francesa é de 1554), o que se pode coligir das semelhanças tipográficas e de marcas textuais – André de Burgos, quando intervém na redação das obras que imprime (como é o caso), deixa numerosos castelhanismos reveladores. Núñez de Reinoso era um poeta cristão-novo espanhol que, talvez graças aos contactos do romancista Feliciano de Silva (autor que também foi editado pelos herdeiros de André de Burgos, relacionado familiarmente com conversos, amigo de Núñez de Reinoso e residente na localidade fronteiriça de Ciudad Rodrigo), passou para Portugal onde conheceu a obra (e talvez também as pessoas) de autores como Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro. Segundo Teijeiro Fuentes, "La relación del arriacense con los poetas portugueses es emocionada y sincera, hasta el punto que no puedo considerarla libresca, sino fruto de un contacto personal más humano y estrecho" (Núñez de Reinoso 2017: XXXV).

Note-se, aliás, que Bernardim Ribeiro exerceu uma grande influência na poesia e na prosa de Núñez de Reinoso: "la huella de Ribeiro se antepone a la de cualquier otro poeta de su tiempo y no admite ninguna duda" (Teijerio Fuentes *in* Núñez de Reinoso 2017: XXXVII). De facto, o romance de Núñez de Reinoso é devedor em muitos elementos fundamentais da *Menina e Moça* bernardiniana. Depois da sua estadia em Portugal, Núñez de Reinoso instalou-se em Itália sob a proteção da família de Grácia Nasi, poderosos banqueiros conversos portugueses que mais tarde manifestaram a sua fé judaica e acabaram no império otomano. De facto, o original castelhano do *Clareo y Florisea* foi publicado em Veneza em 1552 com uma dedicatória a João Micas, sobrinho de Grácia Nasi. Uma completa e documentada descrição das relações de Núñez de Reinoso com os cristãos-novos na Itália foi realizada por António Manuel Lopes Andrade (2016), para quem a edição em Portugal desta obra "constitui, desde sempre, um dos maiores mistérios da tipografia portuguesa" *(in* Núñez de Reinoso 2017: III).

A edição portuguesa da novela bizantina aparece sem o nome do autor, como também desaparece qualquer menção a João Micas. Parece lógico pensar que já nesse momento era sabido que a família de Grácia Nasi se tinha declarado judia e tinha fugido para Constantinopla no verão de 1552. É possível que Núñez de Reinoso seguisse o mesmo caminho, porque não se sabe nada dele a partir dessa data. Qualquer coisa que relacionasse esta obra com Grácia Nasi seria um impedimento para a sua publicação e podia levantar suspeitas contra o impressor.

Um último exemplo desta atividade de André de Burgos como impressor de obras relacionadas com o mundo dos cristãos-novos peninsulares é a *Relação verdadeira dos trabalhos que o governador dom Fernando de Souto e certos fidalgos portugueses passarom no descobrimento da província da Frolida,* atribuída no frontispício a "um fidalgo de Elvas" e acabada de imprimir em casa de André de Burgos, segundo se lê no cólofon, "aos dez dias de fevereiro de 1557". A *Relação* portuguesa não foi traduzida para espanhol até à edição do Conde de Canilleros de 1952 (v. *Expedición de Hernando de Soto a Florida* 1965). Muitos anos mais tarde, em 1605, o Inca Garcilaso de la Vega publicaria em Lisboa a *Historia del Adelantado Hernando de Soto* a partir do que lhe transmitira um cavaleiro seu amigo que tinha participado naquela aventura e os breves relatórios de dois soldados castelhanos.

Hernando de Soto era espanhol de família conversa cujo nascimento é disputado pelas vilas fronteiriças de Jerez de los Caballeros e Barcarrota. Como era costume entre os cristãos-

ISBN 978-85-64124-60-8

novos, procuravam não informar sobre a sua origem familiar, o que afinal resultou no desconhecimento que sobre ele ainda persiste. A importante presença de comunidades de conversos aos dois lados da fronteira e as relações familiares que mantinham entre eles explica o protagonismo dos portugueses na expedição de Hernando de Soto. De facto, um dos galeões era comandado por André de Vasconcelos da Silva e transportava uma companhia toda ela formada por soldados portugueses, muitos deles com experiência militar em África. Porém, apesar de escrita por um fidalgo de Elvas, a *Relação* transmite muito pouca informação sobre estes portugueses, sendo preciso procurar no texto de Garcilaso as poucas notícias que se conhecem, como observa com espanto Joaquim José da Costa de Macedo na edição da Academia das Ciências de Lisboa:

> A escacez de noticias da Relação do Descobrimento da Florida, a respeito no numero e nome dos Portuguezes que acompanhárão Fernando de Souto, he excedida por outra de maior espanto: nem a mais leve commemoração se faz dos feitos dos Portuguezes naquella jornada; e sem a historia de Garcilaso ignorariamos completamente algumas gentilezas em armas praticadas pelos nossos. Tal he, não sei se diga a modestia, se a negligencia, o desapego, e até a indifferença do Author da Relação pela gloria nacional que só se lembra dos seus para mencionar a sua morte, e nunca para contar suas acções *(Relação do Descobrimento da Florida* 1844: IV).

Não era modéstia, negligência, desapego ou indiferença o motivo desta falta de dados sobre os portugueses, mas discrição, reserva ou ocultação intencional. A mesma discrição que André de Burgos teve quando não quis dar o nome do autor, revelando apenas dele que era um fidalgo de Elvas, do mesmo modo que na *História dos trabalhos da sem-ventura Isea natural da cidade de Éfeso e dos amores de Clareo e Florisea* não quis que aparecesse o nome de Núñez de Reinoso, apesar de o *Clareo y Florisea* circular em castelhano desde alguns anos antes. É óbvio que a *Relação* é uma obra completamente afastada de qualquer intencionalidade ideológica ou religiosa, sendo como é a crónica de uma expedição de descobrimento e conquista, pelo que este propósito de ocultação não tem a ver com o conteúdo do texto mas com a condição do seu autor, sem dúvida de família conversa.

Em conclusão, temos três obras de 'literatura itinerante' reunidas por André de Burgos: duas obras que viajaram de Portugal e Espanha à Itália e regressaram depois a Portugal (a *Menina e Moça* e a *História da sem-vemtura Isea)* e dois autores que, como o próprio editor eborense, também viveram em itinerância, Núñez de Reinoso e o anónimo autor da *Relação.* Ultrapassando fronteiras ou sendo originários do mesmo espaço fronteiriço, obras, autores e editores marginalizados ou em risco por causa da sua condição familiar, foram protagonistas nesta época na criação e na divulgação de uma literatura que, apesar de tudo, conseguiu vencer aquela situação e alcançar uma notável presença nas letras portuguesas.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, María del Carmen**. La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos**. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007.

ANDRADE, António Manuel Lopes. **"Nosso desejo tão inclinado ao seu serviço: A geração de ouro do humanismo português e a actividade mecenática dos Mendes Benveniste"**. In S. B. Mateus & C. Vieira (coord.), Mendes Benveniste. Uma família sefardita nos

ISBN 978-85-64124-60-8

alvores da Modernidade. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste – Universidade de Lisboa, 2016, pp. 115-154.

CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M. **"Núñez de Reinoso: traducción, adaptación y proyecto editorial"**. Criticon, 2018 [no prelo].

DESLANDES, Venâncio. **Documentos para a história da typographia portugueza nos seculos XVI e XVII**, Lisboa: Imprensa Nacional, 1888 [fac-símile em Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988].

Expedición de Hernando de Soto a Florida. Trad. de Miguel Muñoz de San Pedro, Conde de Canilleros. Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral), 3ª ed., 1965 [1ª ed. 1952].

GALLEGO MORELL, Antonio. **Bernardim Ribeiro y su novela "Menina e Moça".** Madrid: Biblioteca Hispano-Lusitana, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.

GARCÍA, Idalina. **"Atrás de la escena tipográfica: los impresores en la Nueva España",** Investigación Bibliotecológica, vol. 29, nº 66, 2015, pp. 105-237.

HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín. **La imprenta en Sevilla: Ensayo de una historia de la tipografía sevillana y noticias de algunos de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el año de 1800**. Sevilla: Imp. de la Revista de Tribunales, 1892.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina. **"Introdução" in Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão**, Obras. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923, vol. I.

MUCZNIK, Esther. Grácia Nasi. **A judia portuguesa do século XVI que desafiou o seu próprio destino**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2ª ed., 2010 [1ª ed. 2010].

NORONHA, Tito de. **A imprensa portugueza durante o seculo XVI**. Porto: Imprensa Portugueza, 1874.

NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso. **História dos trabalhos da sem-ventura Isea natural da cidade de Éfeso e dos amores de Clareo e Florisea**. Introdução de M. Á. Teijeiro Fuentes. Edição e notas de J. Carrasco González. Prefácio de António Manuel Lopes Andrade. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste – Universidade de Lisboa, 2017.

Relação do descobrimento da Florida. Lisboa: Academia Real das Sciencias (Collecção de opusculos reimpressos relativos à história das navegações, viagens e conquistas dos portuguezes), Na typografia da mesma Academia, 1844.

RIBEIRO, Bernardim. **Menina e Moça ou Saudades**. Ed. de Juan M. Carrasco González. Angelus Novus: Coimbra, 2008.

VITERBO, [Francisco Marques de] Sousa. **O movimento tipográfico em Portugal no século XVI: Apontamentos para a sua história**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924 [primeira edição na revista Instituto, vols. 68-71]

ISBN 978-85-64124-60-8

UM PASSEIO DE BICICLETA: A BORDO DE *A INSTRUMENTALINA*, DE LÍDIA JORGE

Elisangela Aneli Ramos de FREITAS (Universidade de São Paulo - Brasil)
E-mail: elisangela.aneli@usp.br

RESUMO

O Algarve, a casa do avô, as memórias da infância e da juventude. Pessoas que partem, filhos caçulas e seus instrumentos de devoção. Sobrinhas-filha revivendo todas estas lembranças, numa busca de (auto) entendimento. Todos estes elementos fazem parte do universo diegético do romance *A Manta do Soldado* de 1998, da autora portuguesa Lídia Jorge, mas igualmente são os componentes do conto *A Instrumentalina*, cuja primeira publicação data de 1992 e é um dos contos de estreia da Lídia contista, na construção de uma narrativa que mostra, através das memórias pessoais da narradora, uma sociedade portuguesa rural e agonizante nos anos finais da ditadura de Salazar, diante das mudanças, ainda que tardias, de um Portugal arcaico. Em *A Instrumentalina*, uma devotada bicicleta será a pedra de toque para a narradora começar a contar a sua história e de sua família, em especial de seu tio Fernando, que faz-se ausente na presença, diante do desejo de mudança que lhe é latente em oposição ao seu pai, homem de costumes arraigadamente arcaicos: e o objeto eleito pela autora para embarcar nesta viagem memorialística é a sua onírica bicicleta. O objetivo desta análise foi delinear a forma como a Instrumentalina, o meio de transporte de "quem uma vez percorreu os caminhos do paraíso, sentado num transporte de delícia, jamais pode esquecer a imagem do objeto condutor" (JORGE, 2016, p. 13), constrói-se como símbolo neste conto, para falar da estagnação social vivida e experimentada em Portugal naquela época, ocasionando uma massiva migração.

***PALAVRAS-CHAVE**: MIGRAÇÃO PORTUGUESA; A INSTRUMENTALINA; LÍDIA JORGE.*

Nesse teatro do passado que é a memória.
Gaston Bachelard, A poética do espaço

Histórias memorialísticas são construídas como um grande teatro em que o seu narrador, personagem de sua própria história, encena ao seu leitor. Ao sabor da memória, concatena e expande fatos, dá importância a alguns e omite outros, de acordo com o desejo do subconsciente e à sua memória afetiva. Assim como iniciamos este capítulo com a epígrafe de Bachelard, Lídia Jorge também inicia o conto A Instrumentalina (AI), publicado pela primeira vez em 1992 no volume A Instrumentalina e outras histórias, com a epígrafe "Um breve conto faz um sonho longo." Dois caminhos são apontados na escolha desta epígrafe: o caminho mais natural é dirigir o olhar para o próprio conto, à história de infância de sua protagonista que, trinta anos depois, ao reencontrar o adorado tio Fernando, dono da Instrumentalina, tece uma colcha de memórias, rememorando os momentos vividos com ele na casa do avô, transportando-se "ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção" (Bachelard, 2008, p. 25). Para além das características oníricas com as quais a autora articula para escrever a história desta protagonista, gosto de pensar que, para Lídia Jorge, este conto breve – A Instrumentalina – fez-se em sonho longo: a obra-prima A Manta do Soldado (MS), romance de 1996, com o qual o conto mantém estreitas relações quanto ao seu enredo, sua temática e tratamento. Ana Paula Ferreira (1999, p. 100) concorda com esta posição, ressaltando que o

ISBN 978-85-64124-60-8

romance traz a definição, as figuras, o trato narrativo e temas apresentados pela primeira vez no conto, de forma que pode ser dito que ele funciona como uma espécie de ensaio para o texto mais longo, assim como Nícia Zucolo (2016, p. 139) também ressaltou.

Em A Instrumentalina, uma onírica bicicleta será a chave, o passaporte, ou melhor, o meio de transporte utilizado para mergulhar no mundo das memórias da protagonista, na qual irá relembrar a trajetória do tio Fernando.

Fernando, o último filho a permanecer – não por muito tempo – na casa do pai, é o caçula dos irmãos, fotógrafo e dono da Instrumentalina, simbólico veículo de duas rodas que, assim como a manta do soldado de Walter Dias, dá título à obra. Sobre ele, o patriarca deposita suas últimas esperanças. Intimado a voltar a habitar a casa do pai já que todos os outros filhos se foram, fica a Fernando a responsabilidade de ocupar este lugar vago, aceitando a sua herança de continuidade. E mais: fica-lhe a obrigação de prover a sua velhice, diante do abandono de seus irmãos: "Ora se todos me abandonarem, menos tu, então a minha velhice pertence-te e esta casa é tua..." (JORGE, 2016, p. 18):

> Então, para nossa alegria, o nosso tio deixou a sua vida e veio vier naquela enorme casa. Veio. Mas não era a pessoa que nosso avô tinha querido que viesse. Como se nunca se sentasse, o tio Fernando ouvia distraído, montado na bicicleta, e, brincando com os pedais, nem tomava por escrito qualquer nota sobre haveres. (JORGE, 2016, p. 20)

A Instrumentalina coloca-se, para o avô, como um perigo: objeto condutor de sonhos, símbolo da liberdade e da autonomia, que poderia levar seu caçula, o único ainda a permanecer, para longe do seu domínio. A bicicleta instigava no pai um sentimento ambíguo de ciúme e perigo, pois o tio dedicava toda a sua atenção àquele "oito do Inferno (...) e esse tio amava acima de tudo a sua bicicleta de corrida" (JORGE, 2016, pp. 20-1), enquanto o que ele desejava do filho era a completa devoção à sua causa, já que os demais filhos tinham ido embora. Mas, ocorre o contrário: Fernando não quer saber das coisas do pai, pois tem o olhar fixado no que está fora, no que está ligado ao movimento e à mudança: tudo o que o imóvel pai desdenha. Em menor grau, o patriarca também temia a presença de outros objetos tidos como exemplos da modernidade e que poderiam tirar o foco de Fernando no trabalho de sua empresa, a casa: sua câmera fotográfica, o objeto disponível a abrir as lentes para o mundo, para novas paisagens, que permite e instiga novas perspectivas e novos pontos de vista e sua máquina de escrever, de certa forma um veículo de comunicação ou instrumento para a expressão das ideias próprias:

> Os gritos do nosso avô imóvel ouviam-se à distância, e por eles se percebia como odiava o velocípede. Também odiava a Kodak, com o seu fole, e a máquina de escrever onde o nosso tio de olhos fechados fazia questão de compor o nosso nome. Mas o seu ódio, o seu fundo rancor, ele reservava-o intacto para a bicicleta marca Deka, insultando-a em grandes gritos de "Instrumentalina". (JORGE, 2016, p. 20)

Fernando, após trinta anos, irá reencontrar sua sobrinha, a narradora do conto, que inicia com a seguinte frase: "Nunca se sabe o que uma viagem pode trazer ao intimo do coração" (JORGE, 2016, p. 13). Aqui, a palavra viagem assume duplo significado – da mesma forma que a epígrafe – como veremos adiante: refere-se à viagem ao Canadá, a qual a narradora realiza no tempo presente, e também à viagem que ela fará de volta ao passado. A viagem atual a levará à segunda, ao seu apanhado de memórias, ideia que a narradora explicita da seguinte forma:

ISBN 978-85-64124-60-8

"Foi por altura duma deslocação que por acaso se havia transformado em viagem" (JORGE, 2016, p. 13). Esta frase resume, em poucas palavras, a essência do conto, como veremos mais adiante. E continua: "Então, subitamente, aquela cidade estendida e empinada à beira do Lago Ontario, para onde o destino de ocasião me havia levado, ainda tinha palhetas de gelo, e trouxe-me de volta, provinda de muito longe, a Instrumentalina" (JORGE, 2016, p. 13, grifo do autor). Chegamos ao final do primeiro parágrafo sabendo que a narradora está em viagem, mas que outra se iniciará, aquela que fará ao seu passado e que terá como meio de transporte a Instrumentalina, que dá nome ao título do conto. A exemplo dos apontamentos de Cortázar (2013, p. 151) sobre o conto, vale recordar a imagem em que ele compara o conto a uma fotografia, na qual a foto, emoldurada, representa apenas um fragmento da realidade, porém de tal modo neste recorte atua uma explosão que amplia o olhar para além dos limites previamente determinados. Pois neste primeiro parágrafo de A Instrumentalina toda a temática do conto está condensada ao seu essencial: viagem que levará à viagem e seu meio de transporte. A partir deste parágrafo seminal, estes são os fatores que serão explorados ao longo do conto. Na sua essência, o que importa já foi dito, sem demora. Em uma palavra: movimento, deslocamento.

A partir do segundo parágrafo encontraremos os desdobramentos do que foi posto no primeiro. Tem-se uma descrição mais detalhada da Instrumentalina: é um objeto que possui selim, roda pedaleira e guiador. Diante desta descrição de suas peças, sabemos que se trata de uma bicicleta que, além de suas características materiais, é descrita como objeto de sonho, veículo de delícias: "Quem nunca percorreu os caminhos do paraíso, sentado num transporte de delícia, jamais pode esquecer a imagem do objeto condutor" (JORGE, 2016, p.13). Temos aqui indícios do lugar que estas lembranças habitam na memória: algo semelhante ao paraíso, repleto de delícias. A narradora também lembra: a Instrumentalina também foi responsável por seu primeiro desgosto, sua primeira desilusão amorosa: o seu tio Fernando foi aquele a quem a protagonista primeiro dedicou seu amor e admiração. Faremos, junto à narradora, uma viagem a um tempo de sonho, às suas lembranças da infância.

Já no terceiro parágrafo será feita a transição temporal do conto. Saltaremos do agora, no Bar do Royal York Hotel para o tempo de então, ao sul de Portugal, lugar de sol e poeira, que contrasta com a paisagem escura e gélida da América do Norte. Conhecido como analepse, este movimento narrativo ocorre quando há uma retrospecção dentro da história, ou seja, a partir do tempo enunciativo presente, a história se desloca para o passado, para narrar eventos já ocorridos. A forma como a autora marca esta transição temporal dentro do conto é construindo uma imagem em que ela vê a Instrumentalina deslizando naquele território e naquele tempo, tão distante da sua terra natal. Observamos que os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: a bicicleta continua sendo bicicleta, e o Canadá não se deslocou no mapa. Mas, numa quebra espaço-temporal, o veículo do passado se presentifica em outro território. Concordamos com Octavio Paz (1996, p. 38), que afirma que a imagem resulta escandalosa porque desafia o principio de contradição: a sua realidade poética não pode aspirar à verdade. Assim, a autora mistura imagens do tempo do agora e do então – no qual o escuro ou opaco, representado pela cor verde musgo do bar representa o momento presente, em contraste com a luminosidade do Portugal da sua infância. A partir de vislumbres da memória, a narrativa irá se dirigir ao passado, à infância da protagonista:

> Tanto o meu tio como a Instrumentalina e eu tínhamo-nos encontrado na margem dum outro tempo, embora naquele instante, em frente da porta do bar do Royal York, de repente, a nossa atualidade, como um rápido, se unificasse com o rodar do Mundo." (JORGE, 2016, pp. 14-5)

ISBN 978-85-64124-60-8

Esta imagem se constrói sobre a ideia do movimento da bicicleta e o deslocamento que ela proporciona, ampliando para o deslocamento em que os dois personagens se encontram – tio e sobrinha em situação alóctone – e a própria mudança que se operou em Portugal desde a Revolução dos Cravos assim como a mudança do mundo de forma geral, amalgamando-se ao próprio movimento planetário. A partir deste giro, estamos definitivamente no passado de memórias, neste passado onírico, que pertence a outra margem, alçado a um outro tempo quase mágico: um tempo que não existe mais, seja no plano da história pessoal da narradora, seja no plano histórico de Portugal. Para falar deste tempo, Bachelard (2008, p. 35) diz que "é no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil." O que é recuperado nestas memórias da protagonista habitam um campo semântico de alegria e sonho, como a própria narradora nos afirma:

> Pensando nestas tardes, não me lembro de qualquer dor nem de qualquer constrangimento. Tudo o que vem a ter comigo é manso e calmo como uma carícia de criança ou um beijo de seus lábios pequeninos." (JORGE, 2016, p. 15)

Estas lembranças serão marcadas pela partida do tio Fernando, no dia em que ele definitivamente deixa a casa do pai. Para a narradora, "não havia falado nela a ninguém, não porque a desejasse morta, mas porque ela me levava para uma região difícil de explicar" (JORGE, 2016, p. 14). Dentro da ideia de sonho e conforto que as lembranças da infância trazem, a dor causada pela separação permaneceram sem explicação. O reencontro com o tio rapidamente atualizou aquele passado, marcado pelo movimento. A partir de agora, giramos junto com a sobrinha e o tio Fernando na Instrumentalina.

Neste momento do conto também somos colocados em contato com a bicicleta. Admitindo-a como objeto que concentra em sua imagem um símbolo que simboliza a essência do conto, trazendo consigo toda uma tradição de interpretações, onde "os símbolos têm raízes" (RICOEUR, 2000, p. 81), Ricoeur (2000, p. 71) afirma que "um símbolo funciona como um excesso de significação." Em contato com os significados do símbolo bicicleta, vemos que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, pp. 131-2), a bicicleta é um meio de transporte que depende apenas do movimento daquele que a utiliza, ressaltando o esforço individual em movimentar-se para a frente. O equilíbrio é alcançado durante o movimento, assim como na vida. Ele também afirma: só uma pessoa pode montar na bicicleta. Isto reforça a ideia de que estamos sozinhos e que dependemos somente de nós mesmos para evoluir. O veiculo ainda simboliza a evolução em marcha; o sonhador monta no seu inconsciente e segue por seus próprios meios, assumindo sua independência. Assume a personalidade que lhe é própria, não estando subordinado a ninguém. Desta forma, a bicicleta corresponde a uma necessidade de autonomia.

Nesta descrição de Chevalier e Gheerbrant ficamos confusos se estamos lendo sobre a simbologia da bicicleta ou a descrição do tio Fernando. O símbolo da bicicleta é tão forte e presente neste conto que logo fica evidente que tio e bicicleta são a mesma coisa. O objeto simbolizado amalgama-se à personagem, e os dois tornam-se um. Fernando, assim como a bicicleta, é a pura simbologia da autonomia e da liberdade representada pelo movimento e em completa oposição ao que o pai representa. O seu perfume é de ar fresco batendo no rosto, a euforia do desconhecido e do futuro.

O símbolo, diferente da metáfora, encontra o seu lugar dentro e fora do texto, nas referências estabelecidas por um conhecimento prévio. Deste modo, a escolha da bicicleta como veículo de transporte arrasta consigo uma coletânea de significados já experenciados, de alguma forma, por um saber coletivo. Trata-se da evocação de um saber prévio, nos quais os símbolos se servem para ressignificar em um novo contexto e reabastecido de novas luzes. De alguma

ISBN 978-85-64124-60-8

forma, ao mesmo tempo que se utiliza deste saber já posto, em contrapartida retroalimenta o seu significado.

Nesta viagem no tempo iniciada no Canadá rumo a Portugal, conhecemos a casa do avô da narradora. Nesta casa rural vivem, além do patriarca, as crianças – inclusive a narradora – e suas mães, já que todos os filhos partiram:

> Todos, sim, mas não ao mesmo tempo. Primeiro havia abalado um, depois outro e por fim os últimos dois, espalhando-se pelos vários cantos da Terra como se fossem inimigos, que não eram" (JORGE, 2016, pp. 17-8).

Victor Pereira (2014, p. 14) compila que 47% da população ativa de Portugal emigrou no período de 1957 a 1974, ou seja, cerca de um milhão e meio de cidadãos abandonaram o país, que viu sua população encolher a olhos nus. Segundo Joel Serrão apud Holton (2009, p. 180) o emigrante deixa o seu país natal "por exclusivos motivos pessoais, livremente concebidos, independentemente de solicitações oficiais e, até, muitas vezes em oposição a estas." Eduardo Lourenço (1988, p. 18) diz que

> É que o mistério da nossa identidade, da nossa permanência e continuidade ao longo dos séculos está precisamente relacionado com a nossa pequenez e com a vontade de separação do resto da Ibéria que conferiu ao povo português um outro destino, um destino menos europeu do que aquele que a Espanha de Carlos V e Filipe II tiveram de compartilhar e de que foram peça mestra.

Para Eduardo Lourenço, está no cerne do povo português o desejo de deslocação. E obedecendo a esta demanda, os irmãos de Fernando partem, mas deixam para trás suas mulheres e filhos, aos cuidados do avô. Ele, por sua vez, está sempre em frente à casa, sentado em uma cadeira, preso a ela, à casa, à terra, às raízes e imobilizado por elas:

> O avô falava mas não se erguia do assento nem para alcançar um púcaro de água. A sua imobilidade possuía alguma coisa de fatal que enchia a casa, conferindo-lhe uma sombra de prisão" (JORGE, 2016, p. 21).

James Scott apud Pereira (2014, p. 15) postula que "o Estado é hostil às pessoas que se movem." Da mesma forma, Victor Pereira assume que o Estado é inimigo da mobilidade, pela falta de controle que escapa junto com seus cidadãos partindo da terra natal. Continua ao afirmar que "as pesquisas que relatam a história da formação do Estado moderno mostram que ele se construiu sobre a sedentarização dos indivíduos no interior de um território fechado." Em A Manta do Soldado, de maneira análoga os filhos também emigrarão, com a evidente reprovação do pai. Partiam na calada da noite, sem alvoroço e grandes despedidas, à revelia de Francisco e contra sua empresa. Em seguida, partiam mulheres e filhos. Isto posto, assim como o avô em A Instrumentalina que lamenta a partida dos filhos e clama pela presença do caçula em sua casa e de Francisco Dias que também espera desesperadamente, ao longo dos anos, pelo retorno dos filhos emigrados em A Manta do Soldado, eles representam a tradição patriarcal, a manutenção do statu quo e em última análise, eles são a personificação do Estado dentro do seio familiar, numa espécie de paralelismo entre as duas instituições. Como ressalta Cortázar (2001, p. 150): "é comum notar-se uma semelhança: o fato de ver no exílio um desvalor, uma revogação, uma mutilação contra a qual se reage de uma ou de outra maneira."

ISBN 978-85-64124-60-8

A sua reprovação diante do êxodo dos filhos, assim como a partida de emigrantes de meados do século XX era desaprovada pelo Estado Novo reafirma esta posição análoga entre os dois patriarcas e o Estado. Eles representam o estático, expresso pela sua imobilidade – estes avôs vivem estagnados, à espera de servidão e subserviência, em contraposição aos filhos que partiram e a um movimento que parece ser impossível de conter, pois até mesmo os empregados da casa estavam emigrando, "sucumbindo às miragens da partida" (JORGE, 2016, p. 35).

De maneira evidente são completamente antagônicos à rigidez das estruturas sociais vigentes naquela época os filhos caçulas, Fernando e Walter, que em tese não emigram em busca de trabalho e melhores condições de vida, mas porque são a faceta da mudança e da mobilidade, opondo-se não só pelo movimento que promovem mas pela sua oposição ontológica ao já estabelecido. Ainda, tais características de suas personalidades são reforçadas com o aporte simbólico da bicicleta e da manta do soldado de Fernando e Walter, respectivamente. Roberto Bolaño (2000, p. 3) define o exílio "como vida ou atitude perante a vida". Ou seja: a partida é vista como uma possibilidade e não uma compulsoriedade: uma atitude, tomada conscientemente, perante a vida. É desta liberdade de decidir que se trata os caçulas Fernando e Walter. Destes personagens, observamos uma dimensão existencial que extrapola aquela de seus irmãos. Partimos da ideia do exílio condenado, atitude desesperada por melhores condições de vida, em direção à um desejo de se libertar daquilo que se configura como uma prisão.

Assim como Fernando está ligado a um veículo de transporte, Walter também estará ligada a um veículo: a charrete da casa do pai. Com ela, disparava pelos prados, e retornava ao fim do dia, da mesma forma que Fernando e sua Instrumentalina. Ao falar da sua mãe e de suas tias que permaneceram em Portugal enquanto os maridos emigraram para outros países, a narradora de A Instrumentalina fala: "Vendo-as à distância, e sabendo o que se passava então na Terra, percebo como elas eram seres parados, objetos encantados pelo tempo" (JORGE, 2016, p. 17). Diferentemente dos filhos homens dos quais falamos, as mulheres não desfrutam da mesma liberdade em decidir sobre seus próprios destinos. Assim, salientamos que a autora escolheu falar da estagnação social vivida e experimentada em Portugal naquela época através das mulheres da família. Elas são descritas como pessoas intactas e imóveis, assim como o avô; mas diferentemente dele, elas simbolizam o elo fraco desta relação, já que são seres parados posto que não há outra opção para elas, a não ser aquiescer. Assim, concordamos mais uma vez com Marlise Vaz Bridi (2005, p. 80), que afirma que o paradigma da ficção de Lídia Jorge é mostrar o mundo visto a partir da margem, em que as personagens, descentradas (não no sentido psicológico, mas sociológico do termo), mostram um mundo que teima em não acabar. Kaufman apud Dunder (2013, p. 12) ressalta que a escrita de Lídia Jorge utiliza o regionalismo algarvio, a experiência feminina frente às circunstâncias históricas e sociopolíticas e a evocação do histórico para caracterizar o pensamento social português da época dentro de determinadas circunstâncias da vida portuguesa. Através dos hábitos e costumes desta casa habitada apenas por um velho, pelas mulheres e pelas crianças, em que os homens foram embora em busca de trabalho, temos a dimensão do que era Portugal naquela época: uma sociedade rural e agonizante, estagnada e sem opções. Ao situar este momento histórico, a narradora escolhe fazê-lo metonimicamente através de um objeto de época. Ela diz:

> Lembrava-me – indiferente então à mudança que corria nos países e nas terras, e à abertura das estradas que haveriam de mudar a cor das vidas, a grafonola da nossa casa constituía o invento mais recente. (JORGE, 2016, p. 15)

ISBN 978-85-64124-60-8

A exatidão do referente – no caso, a grafonola – dá a justa medida da estagnação social que a autora pretende demonstrar em apenas uma palavra. Graças à sua materialidade, a grafonola denota o momento histórico em que viviam, traduzido num objeto antiquado. E ao som deste objeto, as mulheres dançavam umas com as outras, enquanto lamentavam a ausência de seus maridos, num mundo à parte de tudo.

As obras de Lídia Jorge, lembra Augusto S. Silva (2012, p. 18), assim como este conto, mostram a região do Algarve sob forte mudança: a partir dos anos sessenta, houve uma alteração radical da economia, da estrutura social e dos padrões de comportamento, com o embate da tradicional agricultura e do patriarcalismo com a chegada da economia do turismo e dos movimentos de emigração. Antonio Barreto (2003, p. 63) ressalta que, neste período intenso de mudanças e de uma aproximação, ainda que tardia, aos padrões europeus, houve, entre outras tendências, um forte fluxo de imigração e emigração, com reflexos nos padrões sociais, culturais e econômicos da sociedade portuguesa.

Da mesma maneira, Silva (2012, p. 23) reitera que

> A transformação que alterou radicalmente, ao longo da segunda metade do século XX e por influências sobretudo exógenas, a estrutura e a identidade da sociedade portuguesa; o facto e a memória do momento revolucionário que, a meio da década de setenta, pareceu acelerar a história e abrir horizontes de novidade absoluta; e a reestabilização do país como sociedade da periferia europeia, envolvida numa modernização incompleta – todos estes processos convergem numa recomposição sociocultural que vários romances de Lídia Jorge sondam, desvelando as suas zonas de sombra, inquietude e desencontro.

A narradora de A Instrumentalina fala da sua infância vivida num espaço geográfico muito similar àquele construído em A Manta do Soldado: a casa do avô, no sul de Portugal: “Completamente plana, essa nesga de campina ao sul do meu país, onde a casa do meu avô se erguia” (JORGE, 2016, p. 15). Neste espaço, que se traduz neste conto como a casa da infância, ou melhor, o lugar onde conviveu com o tio Fernando e com os primos, traduzidos pela sensação de liberdade, “correndo como uma matilha indomável, sem dono, sem obstáculos, existíamos nós, as crianças, irmãs e primas entre si” (JORGE, 2016, p. 15) e que “transformava-se então em local de festa ruidosa” (JORGE, 2016, p. 15) assim que o tio chegava, podemos atribuir que “habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia”, como disse Bachelard (2008, p. 35). O fato de rememorar a casa da infância na companhia do querido tio e de seus pertences promove a casa do avô a espaço de felicidade. Jean Baudrillard (2008, pp. 21-2) refere que

> Seres e objetos estão aliás ligados, extraindo os objetos de tal conluio uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar sua "presença". Aquilo que faz a profundidade das casas de infância, sua pregnância na lembrança, é evidentemente esta estrutura complexa de interioridade onde os objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência.

Porém, esta não é a única faceta desta casa. Nela, em que o “ambiente da casa prisioneira da campina” (JORGE, 2016, p. 38) prevalecia, observamos que a casa é a expansão do domínio do avô. Esta condição irá alterar-se somente após a chegada do tio, em sua presença e da Instrumentalina.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Mas se seus brados eram desumanos, o tio parecia não ouvi-los, e a nossa vida atrás dele, querendo ser cada um de nós a amparar a Instrumentalina até ao canto do quarto onde o objeto corredor passava a noite, era boa e farta de loucura. Que culpa tínhamos nós que o avô tivesse ficado sem andar, ou que os filhos tivessem ido embora, indiferentes à sua sorte, como ele apregoava, se de fato o feliz acaso nos havia reservado um tio, e esse tio amava acima de tudo a sua bicicleta de corrida? (JORGE, 2016, pp. 20-1)

Assim como a bicicleta é a extensão do corpo de Fernando e representa, antes de tudo, o movimento, a casa pode ser vista como a extensão do corpo do avô, que representa a imobilidade. Comumente atribuída como local de refúgio e proteção, a casa também pode ser simbolizada como a representação da unidade, neste caso a unidade em torno da autoridade do avô. Portanto, a casa que a narradora descreve apresenta estes dois polos semânticos: o lugar da alegria e da livre manifestação da liberdade na presença do tio, mas também o local da imobilidade e do aprisionamento, na presença do avô. Assim, concordamos com Candau (2011, p. 69) que afirma que "a memória opera escolhas afetivas". Mesmo esta casa sendo a representação da estagnação e do olhar para dentro, a narradora olha para ela como um lugar de boas recordações pois, "de qualquer modo, quando o víamos regressar de novo, atrás das árvores, a luz renascia na tarde da campina." (JORGE, 2016, p. 22)

A paixão das crianças daquela casa pelo tio Fernando e sua bicicleta era inevitável: "Amávamo-lo, disputávamo-lo, fazendo parte dele, como seu segundo corpo, a Instrumentalina" (JORGE, 2016, p. 22) Fica claro neste trecho e, como já afirmamos, a Instrumentalina é a extensão do corpo de Fernando, como também ressaltou Ana Paula Ferreira (1999, p. 104). A bicicleta, meio de transporte movido pela pessoa que dele se utiliza, demonstra o seu esforço individual e pessoal: homem e bicicleta unidos numa só massa corpórea. E as crianças não se intimidavam em demonstrar sua fascinação por este homem e sua bicicleta: "havia alguma coisa de fanático naquele sobressalto coletivo de exaltação pelo nosso tio Fernando, correndo na Instrumentalina." (JORGE, 2016, p. 22) Como o veículo simboliza a evolução em marcha, em que o condutor segue por seus próprios meios, contando apenas consigo mesmo e assumindo sua independência, as crianças admiram seu tio por essas qualidades tão evidentes e contrárias ao estabelecido naquela casa: suas mães angustiadas pela ausência dos maridos, "a escrever cartas cada vez com mais palavras" (JORGE, 2016, p. 21), enquanto a presença imóvel do avô conferia "uma sombra de prisão" (JORGE, 2016, p. 21). O tio Fernando assume a sua personalidade, não se deixando subordinar aos desejos do pai e disposto a ir aonde lhe aprouver. A bicicleta corresponde a esta necessidade de autonomia, que busca o seu próprio caminho diante das exigências do pai, à parte daquilo que o patriarca planejou para seu futuro.

A admiração da sobrinha pelo seu tio, demonstrada pela alegria por dormir em um quarto contíguo ao seu, em que era possível ouvir os seus ruídos, a euforia em ter sido escolhida, dentre os sobrinhos, para acordá-lo um determinado dia, o que lhe permitiu admirá-lo dormindo, com as costas expostas, fora do cobertor e a raiva que expressou ao saber que o avô tentara arranjar-lhe uma noiva, todas estas ocasiões nos dão a entender que a sobrinha manifesta uma pulsão erótica infantil, de uma personalidade em formação, com seus jogos simbólicos de imitação da vida adulta:

> Certa vez, entregou-me o seu relógio e pediu-me que o acordasse a determinada hora. Pude então ver que dormia de bruços, e as suas costas nuas saídas do cobertor, musculadas como um escudo, resplandeciam na penumbra do quarto repleto de instrumentos. Era uma honra semelhante a possuir uma coroa de princesa, poder debruçar-se uma sobrinha sobre a orelha de seu tio e

ISBN 978-85-64124-60-8

> acordá-lo, chamando-o de tão perto – Acorde, tio! Querido tio! (JORGE, 2016, p. 29)

Um dia – e deste dia vem a mais forte lembrança de nossa narradora – o tio leva sua sobrinha para um passeio em um campo de margaridas, sentada na Instrumentalina. É permitido à pequena garotinha compartilhar daquele transporte de delícias. Mas antes, a menina havia desejado, não obstante a disputa pela atenção do tio com as demais crianças, este contato mais próximo com a bicicleta e seu tio: "no interior da esperança, eu ia inventando uma outra forma de me aproximar da Instrumentalina" (JORGE, 2016, p. 24). Oferecendo pequenas ajudas ao tio, como pegar ferramentas ou preparar um lava-pés, procurava ser "prestável" (JORGE, 2016, p. 25): desejava ser notada pelo tio. Freud apud Zucolo (2016, p. 141) diz que "as descobertas da psicanálise demonstram que as mais precoces excitações sexuais dos seres humanos muito novos são invariavelmente de caráter incestuoso." Dentre todos os sobrinhos, ela foi a escolhida para o passeio no campo de margaridas: "foi duma forma inesperada, quase sem sentido. (...) escolheu um de entre os seus sobrinhos, e entre eles, para surpresa de todos, o escolhido era eu" (JORGE, 2016, p. 25).

Sentada em uma pequena almofada amarrada à grelha da bicicleta vemos que, sendo a bicicleta a extensão do corpo do tio, é permitido à sobrinha um contato íntimo com o próprio tio. Paul Ricoeur (2000, p. 70) define que "na psicanálise, a atividade simbólica é fenômeno limítrofe ligado à fronteira entre o desejo e a cultura." A sobrinha tem adoração pelo seu tio Fernando, e esta admiração pelo outro faz parte do crescimento inerente a todo ser humano. Entre desejo – bios – e cultura – logos – são operadas diversas manifestações humanas, expressas de diferentes maneiras em todas as idades. Assim, poder fazer parte do seu mundo é algo imensamente satisfatório para a menina. De alguma forma, o tio correspondeu ao seu desejo, pois ela se sente "cheia de soberba por me sentir rainha." (JORGE, 2016, p. 27) Estar com seu tio Fernando propiciou vivenciar uma experiência fora da casa-prisão em que ele lhe ofereceu um momento de suspensão da realidade, repleto de inspiração e um protagonismo diante dos demais primos nunca antes vivido. A menina vivencia um momento de absoluta valorização de seu ser como sujeito. De fato, o tio deixa para sua sobrinha alguma marca e, de alguma forma, uma herança.

Para além das pulsões sexuais que a sobrinha exterioriza, naturalmente parte do seu processo de crescimento e amadurecimento, a cena do campo de margaridas estabelece o ponto alto de onirismo no conto. Vejamos a passagem:

> Era difícil acreditar no que meus olhos viam. A rua começava a afastar-se, e o porta o onde **os primos permaneciam imóveis** ia ficando definitivamente para trás. Os campos planos passavam dum lado e de outro, devagar, desprendendo-se cada vez mais das redondezas da casa da campina, e seu verde serôdio, perto do queimado, perdia-se de vista. Com as mãos agarradas à cintura dele, tombando para a direita e para a esquerda como sobre um cavalinho que voasse, **corríamos e corríamos** sem parar. Correndo, sentia **as pernas do meu tio girarem**, e a sua camisa encher-se de ar, à medida que corríamos. **E a terra mover-se e a passar**. (...) O cômoro que se elevava depois da depressão não era só verde, não. A seguir umas ervas densas, a cor da relva dava lugar ao branco, e o branco ao amarelo, pois encontrávamo-nos num extenso campo de **surpreendentes** margaridas. (JORGE, 2016, p. 46, grifo nosso)

ISBN 978-85-64124-60-8

Gaston Bachelard (2008, p. 42) refere que todo onirismo traz ao leitor um grande repouso de leitura, pedindo-lhe para "participar do repouso que todo onirismo profundo proporciona." A cena da narradora se dirigindo ao campo de girassóis com seu tio Fernando se traduz neste momento dentro da narrativa. Finalmente a pequena menina irá andar na tão sonhada bicicleta do tio, e pela primeira vez irá deslumbrar as cores e luzes do mundo fora da casa de seu avô onde tudo é estático, onde um "destino inevitável" (JORGE, 2016, p. 27) a espera. O campo das margaridas, onde tudo é claro e iluminado, se opõe à "sombra das parreiras" (JORGE, 2016, p. 25) da casa. Estar em movimento é participar da beleza do mundo. Este momento de onirismo, traduzido por um trecho de profunda estética poética, constrói uma forte imagem na qual o leitor mergulha junto, participando dela, estando com a menina nesta garupa. E é por causa destas imagens poéticas tão presentes em A Instrumentalina que a força onírica do conto é a mais evidente do que qualquer outra.

A presença do tio e de seus instrumentos – a câmera fotográfica, a máquina de escrever e a bicicleta – preenchiam o dia-a-dia das crianças – e da narradora – com as atividades ao seu redor e de sua Instrumentalina. A sua presença – diferentemente de Walter, que está ausente em toda a narrativa (exceto nas duas visitas que faz a Valmares, em 1951 e em 1963) mas se faz presente pois "os Dias comungavam dele" (JORGE, 2003, p. 52) – alimentava de alegria os dias das crianças, enquanto sua falta de interesse pelos afazeres da casa preocupavam o pai pois, "descomandada, a casa ruía como um baralho que se dispersasse" (JORGE, 2016, p. 34, grifo nosso). Interessante notar que até mesmo a casa e a terra, que é a empresa familiar, responde à emigração dos filhos do patriarca e à destituição de seu poderio dispersando-se ao vento, perdendo a sua rígida solidez e desmoronando todo o paradigma de sociedade patriarcal e rural. Também a casa de Francisco Dias passa por esse mesmo processo de arruinação:

> Seria que a sua casa, a sua empresa, a sua representação de império poupado e produtivo se tinham reduzido àquela decadência? (...) Francisco Dias percebia que acabava de reproduzir, pela primeira vez, e sem que ninguém lho tivesse pedido, a crua realidade da sua própria vida. (JORGE, 2003, p. 97)

Após a narradora ter negado ajuda ao avô para sumir com a bicicleta e a negativa do tio Fernando em aceitar o casamento arranjado, que é a última tentativa do avô de prendê-lo à terra, pois "aquelas pessoas tinham vindo substituir o plano do desaparecimento da Instrumentalina" (JORGE, 2016, p. 32), o avô, subornando as mulheres da casa – suas noras – some com a bicicleta, fazendo-as jogarem-na no fundo da nora, nome dado na região do Algarve a um poço de onde se extrai água por meio de engenho. Ironicamente, a expressão "à nora" também significa "em dificuldades, desorientado". Interessante notar a característica polissêmica da expressão, aqui explorada pela autora. Eis a cena:

> A princípio, o tio não tinha acreditado, mas depois eu insisti e todos nos dirigimos para a nora, sob o olhar indiferente do nosso avô. Não me enganara. O tio munira-se de um espelho, e rodando-o entre a mão e a incidência do sol, pôde descobrir de fato, no fundo da água verde, há muito estagnada, o brilho dos raios da Instrumentalina. (...) Partida, convertida num monte de sucata, a triste parecia um ser humano de pescoço torcido sobre as ervas. (JORGE, 2016, p. 36)

Sobre este episódio, a narradora declara:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Não era verdade que o avô me tinha dito que o desaparecimento da bicicleta poderia prendê-lo a casa? E como? Na minha ideia, a Instrumentalina em vez de o afastar ligava-o a nós como nenhum outro objeto. O raciocínio do avô parecia-me não ter lógica e, no fundo da minha agitação, tudo se resumiria a uma vingança de pessoa ressentida. Pelo contrário, era preciso prendê-lo à estrada, devolvendo-lhe a Instrumentalina. (JORGE, 2016, p. 36)

Da mesma forma que a bicicleta prendia Fernando à casa do pai, pois ela servia de subterfúgio à prisão em que a vida naquele espaço consistia e a sua destruição rompeu o frágil elo que ainda conseguia manter o filho atado à sua terra, em A Manta do Soldado a destruição da charrete também consistirá na ação em que a filha de Walter reconhece que o pai irá embora para nunca mais retornar a Valmares:

> Walter está vestido, está arranjado. (...) Puxa a charrete para fora do armazém dos trastes, com ímpeto de rudeza e desfaz a charrete à machadada. Na madrugada, ouve-se o machado partir a charrete, ouve-se arrastá-la aos bocados, empurrar o seu leito pelo declive abaixo, a capota que dependura e faz cair com estrondo. Rodas, varais, taipais, cangalho, postos num monte. (...) De súbito, no meio do frio extemporâneo da madrugada de Março, ergue-se o fogo que ilumina a frontaria e o pátio. Walter despede-se, consome as suas marcas, não voltará mais a esta casa. (JORGE, 2003, p. 131)

Podemos, mais uma vez, traçar um paralelo entre Fernando e Walter. Para os dois caçulas, o veículo de transporte era a válvula de escape que permitia uma fuga temporária do ambiente sufocante da casa do pai e de alguma forma ajudava a suportar o convívio nela. Da mesma forma, a sua destruição marca simbolicamente as suas partidas definitivas. Nem Fernando nem Walter retornarão mais à casa do pai. Por esse motivo, sabemos que o destino do tio Fernando está traçado: mesmo depois de recuperar a bicicleta do fundo das águas, ele partirá da casa do pai, para rodar o mundo, assim como o trota-mundos Walter Dias:

> Era de fato madrugada. O comboio apareceu com seu olho grande, fazendo estremecer a linha e a estação. O tio levava uma pequena mala e deu um abraço demorado ao seu amigo. Depois elevou-me nos seus braços de rapaz e apertou-me de encontro ao peito, durante um instante. Passou a mão pelos meus pés descalços. “Volto logo, miúda. Vou e volto. Logo, logo.”
> Mas seria mentira, absoluta mentira o que o meu tio dizia. (JORGE, 2016, p. 39)

Nesta passagem vemos a emocionante despedida de tio e sobrinha. Mas há também a máxima aproximação entre Fernando e Walter: assim como a sobrinha de Walter, a sobrinha de Fernando testemunhará a sua partida, para nunca mais revê-lo no ambiente do lar. Do mesmo modo que Walter, o possível paradeiro de Fernando será motivo para especulações e fofocas, sem saber de fato se são verídicas ou não. O que fica marcado é a personalidade do “trota-mundos”, do cavaleiro andante, sem rumo e sem parada certa: a ideia latente de mobilidade e de deslocação caracteriza-se como aspecto ontológico nas duas obras:

> O antigo dono da Instrumentalina tinha subido os três degraus do comboio, havia entrado, e depois, acenando, acenando sempre, desaparecera no perfil da carruagem. Assim desaparecera. Durante anos, vários anos, havia quem

ISBN 978-85-64124-60-8

> dissesse que o tinha visto em Caracas, Buenos Aires, Sydney, o fim do Mundo. Outros falavam que se tinha casado perto de Nova Iorque e conduzia carros do tamanho de traineiras. Havia quem dissesse que vivia bem e quem espalhasse que vivia mal. Um outro jurava ter confraternizado com ele num restaurante giratório, o mais alto duma cidade, face a um lago imenso. O nosso tio fora-se transformando numa figura dispersa pela Terra como um espírito. E como um espírito que se não vê nem age, mesmo que exista, morre tal qual um deus que se não mostra. (JORGE, 2016, p. 40)

> Ainda o ouço sair. Arrancará antes de o Sol romper, não voltará mais. Não voltará mais nada de Walter Dias a esta casa a não ser os boatos sobre si, sobre a lenda da sua chegada e da sua partida, tudo tão próximo e, no entanto, relatado com a imprecisão dum tempo medieval. Dele, dele mesmo, só voltará a notícia da distância, a notícia dos seus desenhos diferentes, conforme os locais por onde irá passando, e depois voltará esta manta, a confirmar o silêncio. (JORGE, 2003, p. 131)

Fernando e Walter, detentores da Instrumentalina e da manta de caserna, objetos que contribuem na definição do caráter destes personagens, constituem-se como símbolos nestas obras. Eles apoiam e reafirmam as características de Fernando e Walter. Tais objetos para suas sobrinhas constituem uma herança deixada por seus tios, seja uma herança da memória, um ensinamento ou uma lição pelo exemplo, como é o caso da Instrumentalina, ou presente na materialidade, mas não encerrada nela, da manta recebida pelo correio: "Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado" (JORGE, 2003, p. 16, grifo do autor). Além de constituírem uma ideia de herança para as sobrinhas, eles são os elementos desencadeadores de suas memórias e que impelem a construção de seus relatos. O encontro inesperado com o tio no Canadá e a instantânea lembrança da Instrumentalina foi o elemento que suscitou suas memórias. Para a filha de Walter, tal componente foi ativado com a chegada da manta que, da mesma maneira que a Instrumentalina, é posta como a extensão do corpo de Walter.

Diante da partida do tio Fernando, o que fica é o seu legado: a herança do movimento. O símbolo da bicicleta se constrói sob este signo, assim como a narrativa que se apoia sobre o "rodar do Mundo" (JORGE, 2016, p. 15). De alguma forma Fernando deixou esta herança: "Mas o nosso tio era diferente, pois podia fugir de tudo e de todos, correndo pelas estradas, e por vezes, levando-nos consigo. Por isso éramos livres." (JORGE, 2016, p. 21, grifo nosso), que não é material, mas que se concretizou já que a sobrinha, a exemplo do tio, se encontra em "deslocação" (JORGE, 2016, p. 13), fora de Portugal. Da mesma forma, a filha de Walter herdou o seu desejo de movimento e de mudança. Tio Custódio, seu pai de criação, compreendia a dimensão deste legado: "Ele levava-a, calado. Só ele sabia como a sobrinha tinha herdado a charrete de Walter" (JORGE, 2003, p. 82).

Passados trinta anos, o derradeiro encontro entre o tio e a sobrinha trazem materialidade a este tempo de sonho. "Escondida no saco das reservas proibidas" (JORGE, 2016, p. 13) estavam guardadas as suas memórias daquela infância, daquele tempo passado em Portugal na casa do avô, perdidas, junto com a Instrumentalina. E porque o conto transmite esta aura de sonho e encantamento, se as lembranças da narradora estavam trancafiadas e esquecidas em algum lugar da sua memória, e se "ela levava para uma região difícil de explicar" (JORGE, 2016, p. 14)? A própria narradora nos explica: "acaso o dono da Instrumentalina não teria sido um sonho destinado apenas a fazer crescer pessoas indefesas?" (JORGE, 2016, p. 41). Toda a memória que a narradora tem deste tempo da sua infância é "manso e calmo" (JORGE, 2016, p. 15) e desta construção memorialística o seu tio tem papel primordial em que a própria

ISBN 978-85-64124-60-8

narradora o reconhece como aquele que teve grande participação na sua formação e no seu amadurecimento.

O tempo passado com o tio na casa do avô foi um tempo de inocência, de uma infância ainda protegida dos problemas que existem no mundo e em Portugal. Diferentemente de um Portugal fechado, sofrido e marcado pelas mazelas do regime ditatorial de Salazar, a narradora associa o seu país a um lugar solar, claro e quente, traduzido em uma imagem: o campo de margaridas. Sua primeira grande desilusão – a brusca partida do tio, para nunca mais voltar – foi a dura experiência amorosa de separação que a inaugurou num mundo de desilusões, de perdas e do sentimento de falibilidade.

Assim como abrimos a análise deste conto com esta passagem do texto, "Foi por altura duma deslocação que por acaso se havia transformado em viagem" (JORGE, 2016, p. 13), trazemos-a aqui mais uma vez pois, após a observação de diversas questões do texto, podemos dizer que o conto tem um movimento cíclico, em que fim retorna ao começo:

> "Cresceste, miúda, cresceste. Mas a tua cara ainda é a mesma..."
> Conseguiu por fim o tio dizer, duma só vez. (JORGE, 2016, p. 41)

Da mesma forma que a temporalidade do conto retorna ao presente, ou seja, toda a história do tio Fernando, a sua despedida da casa do avô para nunca mais encontrá-lo gira mais uma vez e retorna para os dias atuais, para o inesperado encontro no Canadá. Suas memórias em movimento giram e se atualizam no presente momento, neste encontro. Considerando que esta análise revela o conto sobre a temática do movimento, junto com o "rodar do Mundo" (JORGE, 2016, p. 15) e dos personagens, e da mesma forma que a construção espaço-temporal é cíclica, a viagem que leva à viagem também produz a ideia de movimento. A primeira viagem é o deslocamento por si só: a narradora está no Canadá, longe de Portugal. Ela também, ao contrário de sua mãe e tias, também empreendeu, não se sabe de maneira migratória ou por outra causa menos definitiva, a sua viagem para fora de Portugal, como fizeram o seu pai e tios, em especial Fernando. A rememoração de sua história mostra a herança que a narradora escolheu: diante do estatismo do avô e a mobilidade do tio, a narradora aderiu à herança oferecida pelo tio Fernando.

Finalmente, neste conto temos estampado em suas linhas o mesmo Portugal sustentado pela estrutura patriarcal observada em A Manta do Soldado, pela mesma submissão e estagnação social da mulher e pelo mesmo desejo de mudança encarnado pelas gerações mais novas transfigurado na emigração portuguesa, e de maneira mais marcante na figura do filho caçula: Walter de A Manta do Soldado e o tio Fernando de A Instrumentalina, personagens únicos, marcantes, que se fazem presentes na ausência – Walter Dias – e ausentes na presença – tio Fernando.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARRETO, Antonio. Tempo de incerteza. Lisboa: Relógio d'água, 2003.

BRIDI, Marlise Vaz. Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea. Todas as letras, ano 7, n. 7, 2005, pp. 75-81.

CANDAU, Joël. Memória e identidade. São Paulo: Contexto, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CORTÁZAR, Julio. América Latina: exílio e literatura. In: Obra crítica 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 146-154.

_____. Alguns aspectos do conto. In: Valise de cronópio. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DUNDER, Mauro. Entre prodígios, murmúrios e soldados: o romance de Lídia Jorge. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2013.

FERREIRA, Ana Paula. Donning the "Gift" of Representation: Lídia Jorge's A Instumentalina. Portuguese Literary & Cultural Studies 2, Spring 1999, pp. 99-112.

HOLTON, Kimberly DaCosta. Dinâmicas migratórias em O Vale da Paixão. In: FERREIRA, Ana Paula (org.). Para um leitor ignorado: ensaios sobre O Vale da Paixão e outras ficções de Lídia Jorge. Lisboa: Texto Editores, 2009.

JORGE, Lídia. A Manta do Soldado. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. A instrumentalina. São Paulo: Peirópolis, 2016.

LOURENÇO, Eduardo. Portugal – Identidade e Imagem. In: Nós e a Europa ou as duas razões. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

PAZ, Octavio. A imagem. In: Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEREIRA, Victor. A ditadura de Salazar e a emigração. Lisboa: Temas e debates, 2014.

RICOEUR, Paul. Teoria da significação: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2000.

SILVA, Augusto Santos. A mudança em Portugal, nos romances de Lídia Jorge: esboço de interpretação sociológica de uma interpretação literária. Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXIV, 2012, pp. 11-33.

ZUCOLO, Nicia Petreceli. "Réquiem". In: Uma rapsódia portuguesa: Testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge. Manaus: Valer, 2016.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 19 – IDENTIDADE E LITERATURA: OBRAS ITALIANAS E BRASILEIRAS EM FOCO

ISBN 978-85-64124-60-8

O CAPUZ MUDOU DE COR: RELEITURA DA IDENTIDADE FEMININA EM *CHAPEUZINHO AMARELO*, DE CHICO BUARQUE

Guilherme Augusto Louzada Ferreira de MORAIS*[415] *(UNESP/IBILCE)
E-mail: gui_amorais@hotmail.com

RESUMO

Neste ensaio, nosso objetivo se concentra em analisar, pelo viés da intertextualidade (mais especificamente, a hipertextualidade, do tipo paródia), como ocorre a mudança na representação da identidade feminina no conto *Chapeuzinho amarelo*, de Chico Buarque (versão atualizada de 2006), em relação a uma das muitas versões do conto que a precedeu, no caso, "Chapeuzinho vermelho", dos irmãos Grimm (versão de 2005, presente na obra *Contos dos irmãos Grimm*, editado, selecionado e prefaciado por Dra. Clarissa Pinkola Estés). Como teorias que embasam nossa análise interpretativa, utilizamos, principalmente, Woodward (2000) para o conceito de identidade; Hall (2006), Alves e Alves (2013) e outros, para questões que tangenciam a crítica feminista; Coelho (1987) e Volobuef (2011), para dissertar a respeito dos contos de fadas. Outros autores e pesquisadores são chamados ao texto quando necessário, a fim de complementar as considerações tecidas ao longo da análise. Ao final, verificamos que, com o advento do feminismo e da crítica feminista, personagens como a criada pelo escritor brasileiro rompem com estereótipos que por muito tempo as aprisionaram de modo pejorativo e marginalizado (geralmente apresentadas como passivas e submissas) nas literaturas das sociedades patriarcais. Embora no início da narrativa se mostre presa nesses "rótulos", Chapeuzinho Amarelo, no final do conto, mostra-se como forte, dona de si e empoderada.

***PALAVRAS-CHAVE**: "CHAPEUZINHO VERMELHO"; IRMÃOS GRIMM; CHAPEUZINHO AMARELO; CHICO BUARQUE; IDENTIDADE FEMININA.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Objetivamos demonstrar, neste ensaio, como ocorre a mudança na representação e no tratamento da personagem feminina Chapeuzinho Vermelho, originalmente do conto de mesmo título, dos irmãos Grimm (2005), na releitura criativa e parodística de Chico Buarque (2006), intitulada "Chapeuzinho amarelo", obra publicada pela primeira vez em 1979. Partindo do conceito de identidade de Woodward (2000), podemos compreender o que levou a identidade feminina a ser retratada, na literatura de sociedades patriarcais, como passiva, submissa, sem voz e sem coragem, afinal, a identidade feminina era criada pelo e para o homem, sendo isso um reflexo desse tipo de sociedade.

Em muitos contos de fadas, isso não foi diferente. Vemos que Chapeuzinho Vermelho, dos irmãos Grimm (2005), é representada como uma personagem passiva e ingênua, que não deve se desviar do caminho e ser sempre uma boa menina (cf. GRIM 2005). Soma-se isso o fato de ela ser salva por um personagem homem. Porém, como bem demonstra Hall (2006), novas identidades surgiram e surgem na pós-modernidade. O movimento e a crítica feministas

415 DOUTORANDO EM ESTUDOS LITERÁRIOS (CAPES)

ISBN 978-85-64124-60-8

impactaram a sociedade, trazendo à luz identidade(s) feminina(s) que lutaram por direitos em sociedades dominadas por homens (cf. HALL, 2006; ZOLIN, 2009; BONNICI, 2007). Consequentemente, como que em um reflexo, a representação feminina na literatura mudou.

Em "Chapeuzinho amarelo", Chico Buarque (2006) nos mostra, de início, uma menina amedrontada e sem voz – mantendo a comum caracterização feminina dos contos tradicionais. No decorrer da narrativa, ela ganha confiança, empoderando-se. De antemão, podemos dizer que esse tipo de literatura, que representa a mulher de forma diferente e empoderada (que já existia em sociedades matriarcais), ganha forças com o advento do feminismo. Além disso, a esse tipo de literatura grande importância deve ser dada em relação à formação de crianças-leitores enquanto sujeitos sociais, para que meninas se empoderem e meninos respeitem-nas como iguais (igualdade de gênero). Com isso, Chico Buarque, por meio da releitura de um conto, representa Chapeuzinho Vermelho sob uma nova perspectiva, mostrando que uma personagem feminina pode ser tão destemida quanto uma masculina.

ERA UMA VEZ, OS CONTOS DE FADAS... AS ORIGENS E A NATUREZA DOS CONTOS

Pelo fato de compararmos uma obra brasileira, a de Chico Buarque, a dos irmãos Grimm, que de acordo com Volobuef (2011) contribuíram para a matriz do gênero maravilhoso e para o que conhecemos como "contos de fadas", faz-se necessário observarmos, ainda que de forma breve, um pouco sobre as origens dos contos, afinal, como afirma Coelho (1987), essas narrativas ainda têm muito a nos dizer.

Segundo Coelho (1987, p. 10), "desde sempre o homem vem sendo seduzido pelas narrativas que, de maneira simbólica ou realista, direta ou indiretamente, lhes falam da vida a ser vivida ou da própria condição humana, seja relacionada aos deuses, seja limitada aos próprios homens". Então, por meio de narrativas arcaicas, ou pré-literárias, os homens explicaram, por muito tempo, a origem do universo, da natureza, dos animais, etc. Os mitos, então, perderam seu caráter sacro, mas o homem continuou a elaborar e a transmitir narrativas oralmente: "fábulas, apólogos, parábolas, contos exemplares, mitos, lendas, sagas, contos jacosos, romances, contos maravilhosos, contos de fadas..." (COELHO, 1987, p. 11) são exemplos de histórias populares que demonstram esse grande legado da raça humana.

De acordo com Coelho (1987), embora hoje muitos intitulem "contos de fadas" e "contos maravilhosos" indiscriminadamente, há uma diferença na natureza e na origem que distingue os dois tipos de narrativas maravilhosas. De origem celta (e depois de percorrer um longo caminho pelos *lais* bretões, romances corteses e novelas de cavalaria), os contos de fadas, para a autora, são os que podem apresentar fadas (aliás, as fadas são seres do imaginário celta). A narrativa se desenvolve dentro do âmbito mágico (presença de gênios, fadas, bruxas, etc.) e há, principalmente, uma busca existencial por parte do herói ou da heroína. Para Coelho (1987, p. 13, grifo da autora), "a efabulação básica do *conto de fadas* expressa os *obstáculos* ou *provas* que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial [...]", auto-realização esta que geralmente configura-se como casamento.

Já os contos maravilhosos, de origem oriental (cujas fontes nos remetem às *Mil e uma noites*, por exemplo), são aqueles que não apresentam fadas e se passam em um "cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes, etc.) e têm como eixo gerador uma *problemática social*" (COELHO, 1987, p. 14, grifo da autora). Então, a busca é social, não mais existencial, porque o herói busca riquezas, poder

ISBN 978-85-64124-60-8

material, etc. Podemos dizer, então, que o que difere essencialmente o conto de fadas do maravilhoso é a busca empreendida pelo herói.

É válido dizer, ainda, que há contos que resguardam parentesco com narrativas greco-latinas, como é o caso do conto de nossa análise, "Chapeuzinho vermelho", que pode encontrar relações intertextuais com o mito de Cronos, na Mitologia Grega, quando este engole os próprios filhos (cf. COELHO, 2009).

Ainda a respeito das origens dos contos, vale dizer que Volobuef (2011) nos demonstra a existência de duas teorias (que evidenciam as semelhanças existentes na estrutura, temas, motivos e símbolos de contos dos mais variados lugares do mundo). A primeira nos diz que os contos surgiram de apenas um lugar e, assim, foram difundidos por viajantes, marinheiros, soldados, andarilhos, etc. (essa teoria é, a nosso ver, adotada por Coelho (1987), visto que busca explicar como os contos "andaram" do oriente para a Europa ou como foram disseminados a partir da fonte celta).

A segunda teoria, por outro lado, mostra que os contos surgiram nos mais distintos lugares e épocas, sendo que a similaridade estrutural e temática deles decorre do fato de nós, seres humanos, compartilharmos "[...] um grande conjunto de experiências e emoções [...]" (HEINDRICHS, 2001 *apud* VOLOBUEF, 2011, p. 50) – corroborando para as teorias do inconsciente coletivo de Carl Jung. Então, as duas teorias testificam a semelhança constatada entre os contos das mais diversas origens. Há, ainda, uma terceira teoria, a dos irmãos Grimm. Para eles, os contos possuem tamanha semelhança porque derivam de antigos mitos germânicos (contudo, sabemos que os contos coletados pelos irmãos Grimm resguardam semelhanças não apenas com a Mitologia germânica, mas igualmente com a greco-romana, com a hebraico-cristã, etc.).

Acreditamos ser muito interessante conhecer todas essas postulações a respeito dos contos de fadas ou contos maravilhosos, principalmente no que diz respeito às origens celtas, orientais e latinas, visto que, por meio desse caminho histórico, entendemos o porquê da permanência de tantos motivos, símbolos, estruturas, etc. Contudo, no que concerne à busca empreendida pelo herói – se existencial ou social, como afirma Coelho (1987) –, acreditamos não ser necessário separar rigidamente contos de fadas de maravilhosos. Assim, usamos, neste texto, os dois termos de forma indistinta, porém com a consciência de que os dois tipos de narrativas possuem sim suas diferenças, principalmente em relação a sua origem, no caso, celtas, orientais e greco-latinos.

Nossa indistinção no emprego dos termos é baseada igualmente em Volobuef (2011, p. 47, grifo nosso), visto que a pesquisadora nos diz que "[...] foi e continua sendo imenso o impacto do trabalho dos Irmãos [Grimm], *que deram uma contribuição decisiva para cunhar o que hoje em dia entendemos por 'contos de fadas'* (em alemão, Märchen), *'contos populares' ou ainda 'contos maravilhosos'*". Assim, vemos que a autora não distingue criteriosamente os termos (embora "contos populares" ou "contos folclóricos" nos direcione aos contos que circulavam no povo). Adotamos, portanto, o seguinte caminho: contos de fadas ou conto maravilhosos para aqueles que possuem autoria, ou seja, o conto em sua "forma artística" (cf. JOLLES, 1930), como os contos de Grimm; e "contos populares" ou "folclóricos" para aqueles que não possuem autoria, nascem do povo, portanto, os contos em sua "forma simples" (cf. JOLESS, 1930).

A respeito da natureza, Volobuef (1993), em seu texto "Um estudo do conto de fadas", define o conto de fadas a partir do pressuposto teórico de "maravilhoso" de Todorov (2010, p. 59), quando o pesquisador afirma que, no gênero maravilhoso,[416] "[...] os elementos

416 O GÊNERO MARAVILHOSO, COMO MOSTRA VOLOBUEF (1993), COMPORTA O CONTO DE FADAS, A FICÇÃO CIENTÍFICA E A LITERATURA DE HORROR

ISBN 978-85-64124-60-8

sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito [...]", ou seja, o fato de os eventos sobrenaturais estarem amalgamados aos eventos naturais e não espantarem personagens nem leitores define o maravilhoso e, por extensão, o conto de fadas. Para Volobuef (1993, p. 99), o sobrenatural pode ser entendido como a presença de

> seres (fadas, vampiros, homens invisíveis), objetos (varinhas mágicas, poções do diabo, máquinas que permitem viajar no tempo) e acontecimentos (transformações de príncipes em sapos, aparições de fantasmas, viagens ao centro da Terra), cuja existência e natureza transgridem as leis naturais e físicas conhecidas e aceitas pelo leitor.

A partir disso, Volobuef (1993) se detém no conto de fadas, em específico, e nos oferece algumas características[417] primordiais dessas narrativas: i) possui gênese na tradição oral (podemos imaginar pessoas reunidas ao redor de um contador de histórias, em dias frios, perto de uma lareira); ii) é fruto da coletividade (os contos de fadas nascem na camada popular, na tradição de um povo); iii) são narrativas passadas de geração a geração (são transmitidas, geralmente, dos mais velhos aos mais jovens); iv) há certa impossibilidade em identificar os "primeiros autores" e, por consequência, a época de sua criação; v) por fim, eram estórias para entreter e também para ensinar aos adultos elementos sobre a vida, sobre a natureza, o sobrenatural, etc., assim, a princípio, as narrativas não eram dirigidas às crianças (o que explica os muitos motivos hoje considerados inapropriados para o público-infantil, como as mortes das mulheres que ocorrem no conto "Barba-Azul", de Charles Perrault).

No que diz respeito à estrutura dos contos, impossível não trazer ao texto a afamada obra do pesquisador russo Vladimir Propp. Em *Morfologia do conto maravilhoso*, Propp (2006) discorre sobre as características estruturais dos contos maravilhosos. Ele reúne contos de tradição russa e consegue identificar uma regularidade entre eles e, ao recolher aproximadamente cem contos, seleciona uma parte para aplicar o método elaborado. O pesquisador russo identifica, nas ações dos personagens, 31 funções que formam o esqueleto da narrativa e determina um esquema de composição semelhante ao de uma fórmula. De forma resumida, os contos apresentam, com base em Propp (2006): i) quadro e equilíbrio inaugurais; ii) surgimento de uma adversidade; iii) busca por equilíbrio; iv) provas; v) vitória; vi) final feliz (geralmente, um casamento, entre herói e princesa).

Enfim, após percorrer brevemente a origem e a natureza dos contos, é pertinente mencionar o que chamamos de "fontes europeias", no sentido de que autores europeus transformaram e modelaram "a matéria inaugural" dos contos (cf. COELHO, 1987, p. 61), a saber, de origens celta, oriental e latinas. Essas histórias "resultam de um trabalho de compilação, onde a *criatividade* e o *talento* do autor assumem importância decisiva. Não são obras populares, anônimas, mas textos de *origem popular* recriados por uma elaboração erudita" (COELHO, 1987, p. 61). Dentre os muitos autores existentes, podemos mencionar: Gianfrancesco Straparola da Caravaggio (1480-1557) e Giambattista Basile (1566-1632), na Itália; Charles Perrault (1628-1703), na França; os Irmãos Grimm – Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) –, na Alemanha; Hans Christian Andersen (1805-1875), na Dinamarca.

417 TODAS AS CARACTERÍSTICAS FORAM ADAPTADAS A PARTIR DO TEXTO DE VOLOBUEF (1993).

ISBN 978-85-64124-60-8

ALEMANHA E BRASIL: IRMÃOS GRIMM E CHICO BUARQUE

A seguir, damos aos irmãos Grimm especial atenção, visto que utilizamos as versões de "Chapeuzinho vermelho" de sua antologia e também porque, "a despeito da presença dessas outras fontes, o legado dos Irmãos Grimm ocupa um lugar de proeminência única [...]" (VOLOBUEF, 2011, p. 48). Ademais, ainda neste tópico, percorremos de modo breve pela vida de Chico Buarque, artista brasileiro, que recuperou um conto tradicional para dar nova roupagem, adaptando-o às necessidades de seu tempo.

De acordo com Volobuef (2013, s/p),

> Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) nasceram na cidade de Hanau (no estado de Hessen, na região central da Alemanha), de uma família de pastores da Igreja Calvinista Reformada. Os pais, Philipp Wilhelm Grimm e Dorothea Grimm, tiveram nove filhos, dos quais apenas seis chegaram à idade adulta. A infância dos irmãos foi vivida na aldeia de Steinau, onde o pai atuava como funcionário de Justiça e Administração do Conde de Hessen.

Ainda de acordo com a autora, com a morte do pai, a família Grimm passou por uma fase de grande miséria. Assim, os dois irmãos mais velhos, Jacob e Wilhelm, foram enviados para morar com a tia, em Kassel. Posteriormente, iniciaram o curso de direito, na Universidade Marburg. Friedrich Carlson Savigny, professor dos irmãos, notou que ambos tinham uma inclinação para a pesquisa de documentos históricos, assim, disponibilizou sua biblioteca para eles. Essa "iniciação científica" foi importante para que os dois irmãos vissem a relevância e necessidade de se preservar a cultura e tradição do povo alemão. A pesquisadora brasileira nos mostra que, "[...] como resultado, os Grimm dedicaram suas vidas à criação de um dicionário filológico da língua alemã, à elaboração de livros sobre gramática e história da língua alemã, à reunião de mitos, lendas, baladas e, é claro, contos de fadas [...]" (VOLOBUEF, 2013, s/p).

Então, a partir de estudos e pesquisas, os irmãos descobrem os contos de fadas e, coletando-os juntos aos amigos e conhecidos, publicam-nos na antologia *Contos de fadas para crianças e adultos*. Segundo Coelho (1987, p. 73), os dois irmãos recolheram "[...] da *memória popular* as antigas narrativas maravilhosas, lendas ou sagas germânicas, onde se mesclavam relatos das mais diversas fontes, que os germanos, ao longo dos séculos, foram acrescentando aos seus próprios". Iniciaram a antologia em dois volumes, o primeiro em 1812 e o segundo em 1815, mas foram ampliando e adicionando novos contos até que, em 1857 (a última publicação com os dois irmãos em vida), a antologia chegou em sua versão final, com 210 contos (cf. VOLOBUEF, 2011).

Conforme nos demonstra Volobuef (1993, 2011), os irmãos Grimm coletaram os contos por uma necessidade de manter viva a tradição alemã e para reforçar o instinto de nacionalidade do país, visto que as tropas de Napoleão haviam ocupado a Alemanha. Em decorrência, eles se mostravam contra as modificações e transformações na passagem dos contos da oralidade para a escrita, como mostram as polêmicas cartas trocadas entre Jacob Grimm e Achim von Arnim. A polêmica se dá porque os irmãos, embora contra as modificações, retocaram muitos dos contos coletados, ora simplificando, ora complementando as narrativas. De qualquer forma, "[...] sua proposta foi de manter viva essa herança cultural, anotando diversas versões de um mesmo conto, guardando informações precisas sobre a coleta (como local, data e informante que relatou o conto) e acrescentando comentários e estudos [...]" (VOLOBUEF, 2011, p. 49). Assim, muitos contos dos Grimm, dentre os quais "Chapeuzinho vermelho", são "[...] um arsenal de histórias, ideias e poesia – que merece ser discutido e apreciado. E lido enquanto literatura,

ISBN 978-85-64124-60-8

enquanto arte e enquanto conjunto de textos que ainda têm muito a nos dizer [...]" (VOLOBUEF, 2011, p. 60).

Assim, mesmo depois de 200 anos desde a primeira edição das antologias (1812 e 1815), os contos dos irmãos, uns mais conhecidos (como "Branca de Neve"), outros nem tanto (como "O diabo e os três fios de cabelo"), ainda fazem grande sucesso, não somente como leitura para o público infantil, mas igualmente entre os adultos, com as inúmeras releituras feitas pelo cinema e televisão – um exemplo a esse respeito é a famosa série estadunidense *Once Upon a Time*, que faz uma releitura de inúmeros contos de fadas. De acordo com Volobuef (2013, s/p)

> os personagens dos contos dos Grimm povoam filmes, desenhos animados, brinquedos e uma infinidade de outros produtos e artefatos, de modo que podemos duvidar que hoje possa haver alguém que nunca tenha ouvido falar no sapo que virou príncipe ou na casinha de doces onde mora uma bruxa malvada.

Esse foi o caso de Chico Buarque, visto que o autor brasileiro provavelmente utilizou a história da pequena menina de capuz vermelho como um "arsenal" de ideias. Não podemos dizer ao certo que fonte o autor brasileiro usou, se o conto os Grimm, se de Perrault. Para este ensaio, no entanto, optamos por utilizar a versão dos irmãos Grimm. Antes de partirmos para a análise, faz-se necessário algumas palavras sobre a vida de Chico Buarque (Francisco Buarque de Holanda). O grande artista brasileiro nasceu no Rio de Janeiro, em 1944. É cantor, músico, compositor, dramaturgo, ator e escritor. É notadamente reconhecido como um dos grandes nomes da música popular brasileira (MPB).

Segundo Albin (s/d), por ter nascido em um seio intelectual, "[...] [Chico Buarque] afirmava que 'as paredes lá de casa viviam cobertas de livros'. Desde cedo conviveu com diversos artistas, amigos de seus pais e da irmã Heloísa, entre os quais, João Gilberto, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Tom Jobim, Alaíde Costa e Oscar Castro Neves". Ainda muito jovem, mudou-se para Roma, porque seu pai era historiador e professor. Em 1954, retornou ao Brasil e passou a estudar no Colégio Santa Cruz, em São Paulo. Foi leitor de grandes autores na juventude: Dostoievski, Tostoi, Balzac, Zola, Guimarães Rosa, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, etc. (cf. ALBIN, s/d).

Em relação à carreira musical, muito influenciou-se na Bossa Nova, especialmente em Gilberto Gil. Dougan (s/d) nos diz que, "dos primeiros astros da MPB (Música Popular Brasileira), Chico Buarque foi um dos primeiros a se tornar uma estrela pop certificável". [418] No âmbito político, na época em que estava no Colégio supracitado, "[...] começou a envolver-se com o movimento estudantil e com organizações como a OAF (Organização de Auxílio Fraterno), que realizava campanhas para arrecadar agasalhos e alimentos para mendigos" (ALBIN, s/d). Dougan (s/d) afirma que, "não sendo um artista abertamente polêmico, a produção de Buarque não tinha falta de consciência social, mas parecia estilisticamente conservadora quando comparada aos sons do final dos anos 60 dos tropicalistas, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes".[419] Porém, em 1971, ao retornar da Itália para o Brasil e ao encontrar os tropicalistas em exílio (devido ao governo vigente – o regime militar), começa a tomar um viés mais político,

418 TRADUÇÃO LIVRE DO ORIGINAL: "OF THE EARLY STARS OF MPB (MÚSICA POPULAR BRASILEIRA), CHICO BUARQUE WAS ONE OF THE FIRST TO BECOME A CERTIFIABLE POP STAR".

419 TRADUÇÃO LIVRE DO ORIGINAL: "NOT AN OPENLY POLEMICAL PERFORMER, BUARQUE'S MATERIAL DID NOT LACK SOCIAL CONSCIOUSNESS, BUT IT DID SEEM STYLISTICALLY CONSERVATIVE WHEN COMPARED TO THE LATE-'60S SOUNDS OF THE TROPICALISTAS SUCH AS CAETANO VELOSO, GILBERTO GIL, AND OS MUTANTES".

ISBN 978-85-64124-60-8

revelando um protesto social e político em suas composições (cf. DOUGAN), sendo que quase nada do que escrevia passava pelo crivo da censura.

O que mais nos interessa, para este texto, é o Chico Buarque escritor. Publicou inúmeros livros, como *Leite derramado*, em 2009, (vendedor do prêmio Jabuti de livro do ano); *Budapeste*, em 2003; *Fazenda modelo*, em 1974; *Estorvo*, 1991 (também vencedor do prêmio Jabuti de melhor romance). Em 1979, publica a obra de nossa análise, "Chapeuzinho amarelo". Embora possa haver um viés político na obra (possivelmente uma crítica ao regime militar e à censura, camuflada em uma "inocente" releitura de um conto de fadas), objetivamos analisar as relações que se fazem presentes entre as obras alemã e brasileira, ou seja, analisar as aproximações e distanciamentos, no que concerne aos segmentos narrativos e, então, analisar a paródia a nível da caracterização das personagens dos contos pelo viés da crítica feminista e de identidade de gênero, visto que se percebe um caráter feminista na elaboração da obra. Com isso, passemos às teorias de Genette (2010), Sant'anna (1988, p. 14) e Samoyault (2008).

HIPERTEXTUALIDADE E PARÓDIA

Genette (2010), em sua obra *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*, estabelece a existência de cinco tipos de transtextualidade: *intertextualidade propriamente dita*, *paratextualidade*, *metatextualidade*, *arquitextualidade* e, a que mais nos interessa para a análise que aqui se faz, a *hipertextualidade*. O pesquisador francês compara, curiosamente, a hipertextualidade ao palimpsesto:

> Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação [...] (GENETTE, 2010, p. 7).

Assim, já a partir dessa comparação, entendemos que a hipertextualidade se refere aos textos que derivam de outros. Nas palavras do autor, a hipertextualidade configura-se a partir de "[...] toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de *hipotexto*) [...]". Com isso, podemos afirmar, desde já, que a hipertextualidade é o recurso linguístico utilizado por Chico Buarque, no que diz respeito ao resgate da obra fonte "Chapeuzinho vermelho". Em outras palavras, há uma união entre o texto B – *Chapeuzinho amarelo*, o hipertexto – e o texto A – "Chapeuzinho vermelho", o hipotexto.

Mas, afinal, em que plano se dá essa derivação? Acreditamos que essa derivação, a qual Genette (2010) nomeia "transformação", ocorre por meio da prática hipertextual do tipo paródia. De acordo com Sant'anna (1988, p. 14), na paródia, "[...] a segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos", ou seja, a paródia serve para fins diferentes daqueles primeiros encontrados na obra-fonte. A paródia é uma forma hipertextual de questionar, debater, contestar, discordar, contradizer uma obra precedente. Com isso, desde já podemos entender que a obra de Buarque, em relação à dos Grimm, configura-se como uma paródia (principalmente no campo da caracterização das personagens, como veremos).

Para Samoyault (2008, p. 53) a "[...] paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. *Mas qualquer que seja a transformação ou*

ISBN 978-85-64124-60-8

deformação, ela exibe sempre um liame direto com a literatura existente [...]". Com isso, podemos dizer que a obra de Chico Buarque possui um "liame direto" com o conto dos Grimm, a brasileira derivando da alemã, mas, ao mesmo tempo em que há essa derivação, há uma transformação, servindo a um novo propósito, propósito este ligado à crítica feminista. O primeiro nível que podemos analisar a paródia é o estrutural, porque conseguimos depreender algumas semelhanças, que unem as duas narrativas, mas, em especial, vislumbramos diferenças, como que em um prenúncio da paródia que é mais fortemente assinalada no segundo nível analisado, a caracterização das personagens.

A esse respeito, Souza (2013, p. 12-13, grifo nosso) nos diz que nas muitas releituras dos contos de fadas, "[...] a paródia se instaura nas *alterações de enredo, na atuação de determinados personagens, na atualização da história para os dias de hoje*". Com isso, nosso primeiro passo é analisar a paródia a nível do enredo, a fim de observar as modificações feitas por Chico Buarque, com base no método proppiano. Após isso, concentramo-nos em analisar a questão da paródia na caracterização das personagens.

O MÉTODO PROPPIANO COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Há, evidentemente, um liame direto que une *Chapeuzinho amarelo* a "Chapeuzinho vermelho", a começar pelo título das histórias e, consequentemente, o nome das personagens e a presença do lobo enquanto personagem antagonista, assim, dois dos sete personagens elencados por Propp (2006) estão presentes: herói e agressor. Deste modo, podemos dizer que, aqui, os dois contos muito se assemelham: ambas as protagonistas precisam enfrentar um antagonista personificado por um animal. Assim, somente com essa verificação, mesmo um leitor ingênuo reconhecerá o conto dos Grimm (ou o de Perrault) na obra de Chico Buarque. Indo mais além, podemos aplicar, de forma breve, a teoria de Propp, baseando-nos na forma resumida de Volobuef (1993, p. 101),[420] para observar o que se há mais semelhanças ou mais diferenças nos segmentos narrativos dos dois contos:

	"Chapeuzinho vermelho" (doravante CV)	"Chapeuzinho amarelo" (doravante CA)
Situação introdutória	Descrição inicial das características de CV: "Era uma vez uma menininha muito meiga e querida por todos que a conheciam [...]" (GRIMM, 2005, p. 283).	Descrição inicial das características de CA: "Era Chapeuzinho Amarelo, Amarelada de medo" (BUARQUE, 2006, p. 7).
Surgimento de um problema (doença, pobreza da família, etc.) [...]	A avó de CV está muito doente e a garota precisa levar para ela um cesto com pães e vinho: "- Vem aqui, Chapeuzinho Vermelho, leve este bolo e esta garrafa de vinho à sua avó. Ela está fraca e doente [...]" (GRIMM, 2005, p. 283).	CA "morre" de medo de todas as coisas, inclusive "ouvia conto de fada e estremecia" (BUARQUE, 2006, p. 7). O problema, aqui, é o medo da própria CA.

420 Como nosso objetivo não é analisar os dois contos, com base em Propp (2006), pormenorizadamente, optamos por adotar a fórmula proppiana reduzida por Volobuef (1993). Em pesquisa de doutorado, contudo, utilizamos a obra do autor em sua íntegra.

ISBN 978-85-64124-60-8

Procura por solução: protagonista ou 'herói' sai em viagem com o propósito de cumprir a tarefa que lhe foi imposta [...].	CV vai até a casa da avó para levar os alimentos: "- Vou fazer tudo que me diz – prometeu Chapeuzinho Vermelho à mãe" (GRIMM, 2005, p. 283).	Não há uma busca por solução propriamente dita, porque ela "vivia parada", amedrontada; mas um dia "topou com ele" (BUARQUE, 2006, p. 16), o lobo, o maior de seus medos.
Submissão a uma prova [...].	CV é posta a uma prova quando é confrontada pelo lobo duas vezes, mas principalmente na segunda, que se passa na casa da avó.	Ao deparar-se com o lobo, ela enfrenta seu maior medo.
Êxito na prova [...].	Não há êxito na prova, visto que CV é devorada pelo lobo: "[...] o lobo pulou da cama e devorou a pobre Chapeuzinho Vermelho [...]" (GRIMM, 2005, p. 286).	O medo diminui tão logo ela se encontra com o lobo: "Mas o engraçado é que, assim que encontrou o lobo, a Chapeuzinho Amarelo foi perdendo aquele medo" (BUARQUE, 2006, p. 18). Há, portanto, êxito na prova, que é superar seu medo pelo lobo.
Superação da dificuldade imposta pelo malfeitor [...]	A dificuldade é superada com a ajuda de um caçador: "[...] O caçador apanhou a faca e começou a abrir a barriga do animal [...]" (GRIMM, 2005, p. 286).	Há uma superação da dificuldade, isto é, CA, *ela mesma*, supera o medo do lobo e de outras coisas/animais e "o lobo ficou chateado" (BUARQUE, 2006, p. 22).
Punição do malfeitor (bruxa, dragão, lobo mau são mortos);	O caçador retira a avó e CV da barriga do lobo. Rechearam a barriga do lobo com pedras: "[...] quando o animal acordou e tentou correr, as pedras o arrastaram para trás e ele caiu morto" (GRIMM, 2005, p. 286).	O lobo "desaparece" (morte metafórica) e dá lugar a um bolo. Há uma brincadeira/ludismo com a formação de palavras por parte do autor brasileiro, que transforma "lo-bo" em "bo-lo": transformação do medo em coragem (além de remeter ao bolo que CV deveria levar para a avó). De algo que dá medo a algo que é bom. O lobo, agora bolo, é quem ficou com medo de ser comido.
Final ditoso [...].	Há um final feliz, avó e neta são salvas: "Todos ficaram bem satisfeitos [...]" (GRIMM, 2005, p. 286), o que equivale dizer: "e todos viveram felizes para sempre".	Há um final feliz, CV não tem mais medo de nada: "Mesmo quando está sozinha, inventa uma brincadeira. E transforma em companheiro cada medo que ela tinha [...]" (BUARQUE, 2006, p. 31).

Percebemos, com o quadro, que há uma semelhança estrutural entre as narrativas, afinal, Chico Buarque se baseia na forma dos contos de fadas, e mais especificamente no enredo de CV, dos irmãos Grimm (2005), para construir o de sua obra. Como exemplo da permanência das 31 funções, podemos perceber que em ambas as histórias há o final feliz (o que ocorre na grande maioria dos contos dos irmãos Grimm). Porém, como se percebe com essa breve análise, o desenvolvimento ocorre de outra forma, assim, a paródia é prenunciada na estrutura da releitura do conto. A caracterização das personagens, já na situação introdutória, mostra-nos duas personagens bem diferentes: a dos Grimm, meiga e doce; a de Chico Buarque, amarela de medo. No final do conto, vemos a ressignificação tomar corpo: Chapeuzinho Amarelo, ela mesma, confrontou o lobo e venceu seus medos, enquanto Chapeuzinho Vermelho, além de ser vencida pelo lobo, fora salva por um caçador.

ISBN 978-85-64124-60-8

Com isso em mente, percebemos que a paródia ocorre, principalmente, no plano da caracterização da personagem protagonista, ou seja, o autor brasileiro utiliza-se da forma, de elementos e motivos de um conto em específico, "Chapeuzinho vermelho", para ressignificar a caracterização da personagem (especialmente a de uma personagem feminina, Chapeuzinho, mas também a de uma masculina, a do lobo), dando uma tinta surpreendentemente feminista.

Posto isto, torna-se necessário – no âmbito sobre a questão da mulher e da(s) identidade(s) feminina(s), uma vez que este trabalho propõe estudar a representação de uma personagem feminina –, discutir o que se entende por identidade e diferença. É necessário expor que, apesar de nosso foco recair principalmente sobre o campo literário, entendemos que a personagem Chapeuzinho Amarelo é uma imagem que representa a identidade social da mulher da nossa era.

IDENTIDADES FEMININAS: A RESSIGNIFICAÇÃO PARODÍSTICA DE "CHAPEUZINHO VERMELHO"

Silva (2000), em seu texto *A produção social da identidade e da diferença*, começa a apresentar os conceitos de identidade e diferença com uma história.

> Trata-se de uma história sobre guerra e conflito, desenrolada em um cenário de turbulência social e política. Trata-se também de uma história sobre identidades. Nesse cenário mostram-se duas identidades diferentes, dependentes de duas posições nacionais separadas, a dos sérvios e a dos croatas, que são vistos, aqui, como dois povos claramente identificáveis [...]. Essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas (SILVA, 2000, p. 8).

Podemos, com base nesse excerto, tirar algumas considerações. O conceito de identidade é pautado pelo conjunto de semelhanças existente encontrado em um determinado grupo social, isto é, certos traços que caracterizam os croatas como croatas e os sérvios como sérvios. Já a diferença é tudo aquilo que faz parte da identidade dos croatas e que não são encontrados nos sérvios, e vice-versa.

Woodward (2000), em seu texto chamado *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*, segue a esteira de Silva (2000). Para a autora, o conceito de identidade é, antes de tudo, um *construto social* pautado pelo conjunto de semelhanças encontrado em um determinado grupo. Já a diferença é caracterizada como a contraparte da identidade, tudo aquilo que faz parte de uma determinada identidade, mas que não são encontrados em uma outra, e vice-versa. Desta forma, a identidade, como bem demonstra Woodward (2000), é relacional, porque ela depende de outras para existir e se diferenciar, "[...] de uma identidade que ela não é [...], mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista [...]. A identidade é, assim, *marcada pela diferença*" (WOODWARD, 2000, p. 9, grifo nosso). Em suma, podemos dizer que identidade é tudo o que une e a diferença tudo o que separa, portanto, a identidade e a diferença co-dependem.

A identidade, e também a diferença, é representada no seio social por meio de atos de linguagem e de sistemas simbólicos, metafóricos ou literais. Assim, a representação de uma identidade "[...] atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior (HALL, 1997a) [...]" (WOODWARD, 2000, p. 8). Por essa razão, afirmamos que, por muito tempo, a identidade feminina era elaborada, por meio de discursos e sistemas simbólicos, como a

ISBN 978-85-64124-60-8

literatura, pelos homens. Os homens estigmatizavam a mulher como fraca, submissa e dependente, assim, não era vista como heroína.

É válido ressaltar que esse discurso, que inferioriza a mulher, é produzido por um sujeito que "[...] fala, sempre, a partir de uma posição histórica e cultural específica [...]" (HALL, 1990 *apud* WOODWARD, 2000, p. 27), nesse caso, o discurso cultural que era veiculado na Europa no século XIX, quando os irmãos Grimm começaram a coletar os contos de fada tradicionais.

A mulher, na Europa do século XIX, ainda vivia em um mundo dominado pelo homem (o feminismo começou a surgir na metade do século). Apenas o homem podia trabalhar fora, a mulher ainda devia permanecer no âmbito domiciliar. Mercado e Young (s/d, p. 5) nos dizem, por exemplo, que "a legislação de proteção afastou as mulheres de certos tipos de emprego. À medida que o século progrediu, mais empregos foram relacionados aos gêneros e, em empregos definidos como "trabalho de mulheres", os salários diminuíram, por exemplo, no ensino e no trabalho de escritório".[421] Com esse excerto, podemos perceber que o homem ainda controlava a sociedade e, por extensão, a vida das mulheres.

Mas a situação social marginalizada da mulher e sua representação nos contos de fadas remonta tempos mais longínquos. De acordo com Coelho (1987), as fontes orientais dos contos de fadas disseminaram uma visão negativa da mulher, como é o caso do conto egípcio *Os dois irmãos*, manuscrito encontrado em papiro por Mrs. D'Orbeney, que nos apresenta um enredo no qual a mulher "é sempre revelada como um ser maligno, movido apenas pelo lado escuro ou sombrio de sua condição de fêmea" (COELHO, 1987, p. 21). Novamente, em *Sendebar* ou *O livro dos enganos das mulheres*, obra constituída por narrativas maravilhosas que estão na origem dos contos coletados por muitos estudiosos, "pertence ao ciclo narrativo que difunde a imagem negativa da mulher" (COELHO, 1987, p. 22).

Então, no momento em que essas narrativas de origem oriental começaram a circular pela Europa, entre os séculos X e XVIII, ao lado das narrativas de origem celta, a Igreja acentua o vigor cristão no ocidente. Com isso, há uma "*valorização/idealização da mulher*, seja no plano religioso, por meio do *culto marial* [...], seja no plano leigo, com o incentivo ao *culto do amor cortês*, difundido pelos trovadores nas cortes medievais" (COELHO, 1987, p. 22-23, grifo do autor).[422] No âmbito da Literatura e, assim, nas narrativas que ainda tornar-se-iam os contos de fadas coletados pelos irmãos Grimm, a mulher passa a ter duas posições: mulher-demônio, que seria representada pelas bruxas e feiticeiras, por exemplo; e a de mulher-anjo, uma imagem positiva da mulher, "que tem, na fada céltica, o seu mais antigo e perfeito avatar" (COELHO, 1987, p. 23). Ainda de acordo com Coelho (1987), a fada e a bruxa são representações que perpetuam a imagem dual da mulher. Assim, nessa esteira,

> nota-se que à mulher ficam destinados apenas dois papéis opostos: anjo e monstro. *O papel de anjo está ligado à bondade, à doçura, à subserviência e, consequentemente, destinado a permanecer no ambiente privado, cuidando da casa, do marido e dos filho*s. Já o papel de monstro liga-se às imagens da bruxa, da louca, da sereia, e foge da convenção social, podendo ser associado às trevas, à escuridão, ao subterrâneo (CHATAGNIER, 2014, p. 32, grifo nosso).

421 Tradução livre do original: "protective legislation drove women out of certain kinds of employment. As the century progressed more jobs were "gendered" and in jobs defined as "women's work" wages went down, for instance in teaching and office work".

422 A respeito do amor cortês medieval, Coelho (2009) nos diz que havia, na corte de Marie de France, uma das poetas francesas responsáveis por divulgar o maravilhoso feérico na França, o Tratado do Amor, escrito em latim pelo clérigo André, o Capelão. Trata-se de uma lista de regras que "durante um século influenciaria as relações homem-mulher nas cortes europeias" (COELHO, 2009, p. 49-50), reforçando o papel de anjo e de submissão da mulher.

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim nasce a dualidade da representação da mulher na Literatura que, perpassando pelos contos de fadas, é disseminada ao longo dos anos no ocidente pelas sociedades patriarcais. Nas palavras de Coelho (1987, p. 59, grifo nosso), a "mulher vulgarizou-se, em nossa civilização, como fada [anjo] ou como bruxa [demônio], *povoando os contos de fadas*".

Com tudo, reforçamos o fato de a identidade feminina ter sido, por muitos anos, representada na Literatura a partir da visão masculina (e machista). Assim, no conto "Chapeuzinho vermelho", dos irmãos Grimm (2005), vemos a representação literária da identidade feminina marcada por inúmeros estereótipos machistas, posicionada, a nosso ver, no papel de mulher-anjo. Vejamos alguns exemplos retirados do conto dos irmãos Grimm:

"Era uma vez uma menininha meiga e querida por todos [...]" (GRIMM, 2005, p. 383).	Tal caracterização leva-nos para a representação *anjo* da mulher nos contos de fadas, que, como já vimos, deve ser bondosa e doce (cf. CHATAGNIER, 2014).
"[...] Vá depressa, antes que o dia esquente, não se demore pelo caminho nem corra [...]" (GRIMM, 2005, p. 383).	Mais uma vez, essa descrição nos leva à questão do anjo: a mulher devia obedecer a ordens sem questionar.
"[...] encontrou o lobo. Mas não sabia que ele era um animal malvado, por isso, não teve um pingo de medo" (GRIMM, 2005, p. 383).	Aqui, a falta de medo não representa coragem, mas ingenuidade da personagem. Na Mitologia Nórdica, o lobo é temido, principalmente na figura de Fenrir. Pelo fato de os contos dos irmãos Grimm terem raízes na mitologia germânica, podemos dizer que o lobo é caracterizado para ser temido por CV (concorre também para delinear que meninas não devem andar sozinhas nem conversar com homens estranhos).
"[...] o lobo pulou da cama e devorou a pobre Chapeuzinho Vermelho. Quando se deu por satisfeito, voltou para a cama e começou a roncar alto" (GRIMM, 2005, p. 286).	Pelo fato de ter desobedecido a mãe e ter falado com estranhos, CV recebe um "castigo".
"[...] O caçador apanhou uma faca e começou a abrir a barriga do animal. No primeiro corte viu o pequeno capuz vermelho e, com mais alguns golpes, a menininha pulou para fora [...]" (GRIMM, 2005, p. 286).	Recorrência do padrão narrativo: um herói (geralmente do sexo masculino) salva uma vítima (geralmente do sexo feminino). De acordo com Meletínski (1998, p. 1998), "foi justamente esta variante que passou a ter um arquétipo estável", ou seja, o padrão "Herói salva Donzela em perigo e se casa com ela" foi enraizado na cultura ocidental de tal forma que vimos, por muito tempo, no cinema e na literatura, a permanência desse tipo de estrutura.

Ademais, no conto dos irmãos Grimm, percebemos a presença masculina de duas formas: vilão e herói. Em ambos os casos, eles exercem papel de superioridade em relação às duas personagens femininas (a neta e a avó). No que diz respeito ao papel desempenhado pelo

ISBN 978-85-64124-60-8

lobo, podemos fazer uso das palavras de Silveira (1997, p. 6 *apud* KOCK, 1997, p. 22, grifo nosso): "A relação desigual entre a *menina, metáfora de mulher*, e o *lobo, que representa o homem*, faz referência as relações entre homens e mulheres, que se caracterizavam, e ainda hoje se caracterizam, com relações de dominação deles sobre elas". Com isso, o lobo, ao comer as duas personagens femininas, mostra sua dominação e poder, reforçando as relações de poder que por tanto tempo esteve nas mãos dos homens (em sociedades patriarcais).

Já em relação ao caçador, a função exercida foi a de herói da narrativa. A personagem feminina, assim, por meio de Chapeuzinho Vermelho (e também pela avó), caracterizada como ingênua, passiva, sem poder, não é herói no sentido clássico da palavra, pois CV não salvou a avó nem a si mesma. Isto porque coube à personagem feminina dos contos de fada "[...] esperar do 'príncipe encantado' fortuna e felicidade de preferência a tentar sozinha uma difícil e incerta conquista" (BEAUVOIR, 1970, p. 176). No caso de CV, não há um casamento nem riquezas (como acontece em "Branca de Neve"), mas, de qualquer forma, ela é salva por um personagem masculino.

O mesmo, porém, não ocorre na releitura parodística de Chico Buarque, afinal, a situação da mulher, no Brasil, já era um pouco diferente daquela da Europa do século XIX. De acordo com Hall (2006), na modernidade, questões sobre identidade começaram a ser discutidas no âmbito da teoria social. Assim, perceberam que "[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social [...]" (HALL, 2006, p. 7) entraram em decadência, fazendo emergir novas identidades. Com isso, para o pesquisador, um movimento social que faz surgir identidades novas é o movimento feminista. Para Hall (2006, p. 43-44), o feminismo impactou as sociedades,

> tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social. O feminismo faz parte daquele grupo de 'novos movimentos sociais', que emergiram durante os anos sessenta (o grande marco da modernidade tardia), juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do 'Terceiro Mundo', os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com '1968' [...]".

Com o movimento feminista, as mulheres reivindicaram uma posição na sociedade, reclamaram uma identidade construída por elas e para elas. Em harmonia, Alves e Alves (2013, p. 113, grifo nosso) afirmam que o feminismo "[...] *propõe que as mulheres transformem a si mesmas e ao mundo, expressando-se em ações coletivas individuais e existenciais* [...]".

No Brasil, as origens feminismo datam no século XIX. No século XX, porém, o movimento toma mais força. Elas buscaram o direito ao voto – passando a votar a partir de 1932 (a constituição de 1891 permitia que todos os "cidadãos maiores de 21 anos" votassem, mas sabemos que esses cidadãos era homens) – e também direitos no trabalho (com lutas operárias). De acordo com Alves e Alves (2013, p. 115), no que concerne aos anos próximos à publicação da obra de Chico Buarque aqui analisada,

> No Brasil, muitas mulheres participavam ativamente da luta contra a ditadura militar. O primeiro grupo de mulheres feministas, depois de Simone Beauvoir, surgiu em São Paulo, no ano de 1972. De forma compassada, os temas relacionados ao feminismo passaram a fazer parte dos eventos e fóruns nacionais, como ocorreu na reunião da Sociedade Brasileira pelo Progresso da Ciência (SBPC), em Belo Horizonte, no ano de 1975.

ISBN 978-85-64124-60-8

Ainda de acordo com as autoras, com o regime militar, "[...] na década de 1970, o movimento *ganha expressividade através dos debates públicos sobre o papel da mulher na sociedade* [...]" (ALVES; ALVES, 2013, p. 116, grifo nosso). Em 1975, por exemplo, aconteceu, no Brasil, a Semana de Pesquisa Sobre o Papel e Comportamento da Mulher Brasileira. Com base nessa breve demonstração da luta das mulheres no Brasil, principalmente em relação à década de 70, podemos compreender que a representação literária da mulher também passou por transformações, como é o caso da personagem feminina de *Chapeuzinho Amarelo*. Vejamos alguns exemplos de como essa reconfiguração ocorre.

No início do enredo da releitura de Chico Buarque, deparamo-nos com a caracterização de CA: ela tem medo de tudo, é apática e estagnada, por isso, não busca uma "solução" para seu problema, como ocorre com a maioria dos contos de fada – como Propp (2006) observou. Ela conhece os "perigos do mundo moderno" e não se atreve a enfrentá-los. Assim, no início do conto, observamos a representação "passiva" da mulher. Inclusive, os verbos e o tempo utilizados pelo autor nos revelam essa "permanência" da passividade feminina: ela "vivia parada", portanto, imóvel, não ativa.

O lobo, por sua vez, no início da narrativa, também representa a posição do "homem dominador". O vocábulo, inclusive, é grafado com letras maiúsculas, o que reforça o poder do animal (metáfora do homem) frente à impotência de CA (metáfora da mulher). Assim, o lobo (que pode ser visto como uma crítica ao regime militar, camuflada como ingênuo conto de fadas), com os olhos na crítica feminista, é interpretado como a figura do homem opressor, machista e patriarcal, que não permite que a mulher caminhe sozinha, que tenha voz ou coragem.

Então, no decorrer da história narrada, CA se depara com o temido lobo, porém, aqui, os papéis começam a ser reconfigurados, pois o medo que CA sentia foi esvaindo-se: "[...] foi passando aquele medo / do medo que tinha do LOBO. / Foi ficando só com um pouco / de medo daquele lobo. / Depois acabou o medo / e ela ficou só com o lobo" (BUARQUE, 2006, p. 18). Com esse excerto, percebemos que o vocábulo "lobo", agora grafado em letras minúsculas, também se esvaiu de seu sentido, de seu poder, de sua dominação.

O lobo tenta reestabelecer a ordem e grita: "EU SOU UM LOBO" (BUARQUE, 2006, p. 23) e faz isso por "[...] vinte e cinco vezes [...]" (BUARQUE, 2006, p. 23). De acordo com Bonotto (2003, p. 66), isso decorre do fato de uma estratégia usada pelo lobo para "[...] recuperar sua posição de dominador em relação à menina. Assim também o discurso conservador, na luta ideológica interna, busca manter o sentido anteriormente dominante": homem domina mulher. Entretanto, CA não tem mais medo. Ela toma o poder, estabelece sua voz e domina o poder da palavra. Dessa forma, Chapeuzinho Amarelo

> [...] não se amolda mais ao perfil de atemorizada e inocente, o Lobo, não mais protegido pelo rótulo de assustador, mostra que sua virilidade, poder e força, apregoados através do tempo, foram sempre garantidos pelo medo. Lobo perde sua força, porque esta era assegurada pelo medo de Chapeuzinho e mantida pelas Mães e Narradores de todas as Chapeuzinhos. O Lobo tem sua força roubada pela ausência do medo de Chapeuzinho. A imagem do lobo decresce de maneira inversamente proporcional ao crescimento da de Chapeuzinho (BONOTTO, 2003, p. 65).

Assim, a paródia se dá exatamente nessas reconfigurações de papéis, porque o autor, ao fazer um jogo de palavras, transforma, como já demonstramos, "lobo" em "bolo", que agora

ISBN 978-85-64124-60-8

pode ser comido por Chapeuzinho Amarelo (mas ela não o come, porque prefere bolo de chocolate). É interessante notar que, durante a transformação de "lobo" em "bolo", Chapeuzinho Amarelo faz uso da potência de sua voz, assim, *ela* o transforma em bolo: "Aí, / Chapeuzinho encheu e disse: / '*Pára assim! Agora! Já!* / *Do jeito que você tá!*' / E o lobo parado assim / do jeito que o lobo estava / já não era mais um LO-BO. / Era um BO-LO" BUARQUE, 2006, p. 26, grifo nosso). O lobo para e obedece, desse modo, perde poder e autoridade.

Quando o lobo perde o poder, Chapeuzinho Amarelo assume-o, *empoderando-se*. De acordo com Tokita (2012), o termo *empowerment* pode ser definido como "auto-capacitação". Além disso, a pesquisadora declara que "[...] falar de *empowerment* é também falar de *power*, ou seja, poder" (TOKITA, 2012, p. 39, grifo da autora) e afirma que empoderar-se é "[...] 'investir legalmente ou formalmente com poder ou autoridade; autorizar, licenciar' [...]" (*The Oxford English Dictionary*, 1989, p. 192 *apud* TOKITA, 2012, p. 39). Percebemos que Chapeuzinho Amarelo faz exatamente isso: a personagem, antes sobrecarregada pelo medo, institui-se com poder e autoridade, não permitindo que a figura do lobo – dominador e autoritário – tenha poder sobre ela. Ela passa a ter poder sobre si mesma.

No final da narrativa, Chapeuzinho Amarelo já não medo de mais nada. Ela "cai, levante, se machuca, / vai à praia, entra no mato, / trepa em árvore, rouba fruta, / depois joga amarelinha / com o primo da vizinha / [...]" (BUARQUE, 2006, p. 35). Assim, a obra de Chico Buarque demonstra um caráter feminista, visto que, de acordo com Bonotto (2006, p. 65), na "[...] conjuntura pós-feminismo já não cabe o medo do lobo [...]" (BONOTTO, 2003, p. 65), não cabe mais ter uma identidade produzida pelo homem, não cabe mais ser passiva e dominada.

Por fim, mas não menos importante, devemos falar sobre o caráter pedagógico dos contos. De acordo com Hillesheim e Guareschi (2006, p. 117, grifo das autoras),

> [...] os contos de fadas, articulados a um discurso pedagógico que busca governar a infância, veiculam uma concepção moral da mesma [...]. Tomando-se como exemplo as versões de *Chapeuzinho Vermelho* [...], percebemos que tal concepção moral da infância resulta em uma literatura infantil que busca preservar as crianças da corrupção do mundo - particularmente das questões referentes à sexualidade -, a partir do cultivo de determinadas virtudes (no caso deste conto, destaca-se a obediência filial) e do uso da razão.

Em "Chapeuzinho Vermelho", a moral se configura a partir do elemento "obediência". Porém, em "Chapeuzinho Amarelo", essa moral passa também por uma ressignificação: a da posição de obediência da mulher na sociedade patriarcal. Assim, o autor, ao empoderar sua personagem protagonista, ao destituir do lobo o poder e ao colocar Chapeuzinho Amarelo a brincar com meninas e meninos (ela brincou com o primo da vizinha, com a filha do jornaleiro, com a sobrinha da madrinha, com o neto do sapateiro – igualdade de gêneros), demonstra que as mulheres (as meninas, se considerarmos o público infantil) são tão fortes e corajosas quanto os homens (meninos).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dissemos, anteriormente, que a paródia é uma forma de questionar, debater, contestar, discordar, contradizer uma obra precedente. O que se contesta, então, em *Chapeuzinho Amarelo*? Contesta-se a ordem vigente da primeira obra, a dos Grimm, na qual o homem era representado como herói, ativo e dominador, e a mulher como passiva e ingênua. Bonotto

ISBN 978-85-64124-60-8

(2003, p. 57) nos diz que, em "Chapeuzinho Vermelho", as "[...] imagens do Lobo Mau, do medo que o Lobo inspira, da inocência, fragilidade e impotência de Chapeuzinho Vermelho já são velhos conhecidos das crianças que ouvem/lêem a história". Em um primeiro momento, Chico Buarque parece manter as funções desempenhadas nos contos dos Grimm, mas acreditamos que se trata de um objetivo de ligar, temporariamente, uma narrativa à outra, afinal, no desenvolver da breve narrativa, "[...] invertem-se as posições-sujeito de Chapeuzinho e do Lobo. Surgem uma Chapeuzinho forte e um lobo fraco [...]". (BONOTTO, 2003, p. 61).

A paródia, então, como já afirmamos, se dá principalmente na caracterização de Chapeuzinho Amarelo, uma releitura moderna de uma personagem representada como mulher-anjo (revestida dos resquícios do amor cortês medieval). Como afirma Souza (2013, p. 12, grifo nosso), para que haja uma paródia, é necessário que o texto derivado (o hipertexto, nos termos de Genette) recorra "aos contos tradicionais, ou seja, a partir de algo já conhecido pelo leitor para *depois inserir um elemento novo*". O elemento novo inserido na narrativa brasileira é uma personagem renovada, não mais caracterizada como passiva ou ingênua, nem como mulher-demônio (bruxa), mas como mulher empoderada.

Com isso, Chico Buarque reconfigurou padrões estabelecidos nos contos de fada. O autor brasileiro usou como pano de fundo um conto ingênuo (mas hegemônico e machista) para criticar um governo (o regime militar) e, ao mesmo tempo (e para nós o ponto mais importante), para ressignificar uma personagem feminina, dando-lhe voz, poder e coragem.

De acordo com Souza (2013), há textos que se aproximam dos contos de fadas, adaptando-os; outros, como é o caso de *Chapeuzinho amarelo*, inserem "outros textos e discursos, visando à atualização da linguagem e *sua ideologia*, para um público leitor submetido a novas condições estéticas e ideológicas" (SOUZA, 2013, p. 11). Assim, o que vemos na obra de Chico Buarque é uma atualização ideológica em relação ao conto-fonte, dos irmãos Grimm: ele utilizou a narrativa da garota de capuz vermelho e inseriu as condições femininas de seu tempo, que se difere em muito da do tempo dos contos de fadas coletados pelos dois irmãos alemães.

REFERÊNCIAS

ALVES, A. C. F. ALVES, A. K. S. **As trajetórias e lutas do movimento feminista no Brasil e o protagonismo social das mulheres**. In: IV SEMINÁRIO CETROS, 2013, Fortaleza – CE. Anais do IV Seminário CETROS. Fortaleza: UECE, 2013, p. 113-121.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 4. ed. v. 1. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BONOTTO, M. E. K. K**. Chapeuzinho Amarelo: um novo sentido para uma velha história**. Em Questão. Porto Alegre, RS, v. 9, n. 1, 2003, p. 55-68.

BUARQUE, C. **Chapeuzinho amarelo**. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2006.

CHATAGNIER, J. C. **O gênero em questão: crítica e formação nos Bildungsromane The secret Life of Bees, de Sue Monk Kidd e Sapato de salto, de Lygia Bojunga**. São José do Rio Preto: 2014, 186f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, 2014, p. 10-72.

COELHO, N. N. **O Conto de fadas**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **O conto de fadas: Símbolo, mito, arquétipos**. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

ISBN 978-85-64124-60-8

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Chico Buarque. Disponível em: http://dicionariompb.com.br/chico-buarque/dados-artisticos. Acesso em 13 de abril de 2018.

DOUGAN, J. **Chico Buarque - biography**. Allmusic. Disponível em: https://www.allmusic.com/artist/chico-buarque-mn0000095613/biography. Acesso em

13 de abril de 2018.

ESTÉS, C. P**. Contos dos irmãos Grimm**. Trad. de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

GENETTE, G. **Palimpsestes, la littérature au second degré**. Paris, Seuil, 1982. [traduzido como Palimpsestos, a literatura de segunda mão por uma equipe de tradutores, Cibele Braga et alli. Edições Viva Voz, Belo Horizonte, 2010.]

HALL, S**. A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HILLESHEIM, B. GUARESCHI, N. M. F. **Contos de fadas e infância(s). Educação e Realidade**. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, v. 31, n. 1, p. 107-126, 2006.

JOLLES, A. **Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste**. Trad. De Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1930.

KOCK, R. K. **Chapeuzinho Amarelo parodiando Chapeuzinho Vermelho**. Curitiba, 1997. 40f. Monografia (Especialização em Língua Portuguesa) – Universidade Tuiuti do Paraná, 1997.

MERCADO, S. YOUNG, J**. Woman in European History**. AP European History. Disponível em:
https://historysage.com/jcms/images/stories/Euro_PDFs/Women_in_European_History.pdf. Acesso em 13 de abril de 2018.

PROPP, V. I. **Morfologia do conto**. Trad. de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Trad. de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & cia**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

SILVA. T. T. **A produção social da identidade e da diferença**. In: ___. (org.), HALL, S. WOODWARD, K. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

SOUZA, D. L. **Shrek: do conto aos filmes, em uma sucessão de paródias**. São José do Rio Preto, 2013, 230f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, 2013.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOKITA, J. F. **A mulher na mitologia e dramaturgia irlandesa: o feminismo no mito de Deirdre, em peças de John M. Synge e Vincent Woods**. São José do Rio Preto, 2012, 221f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas Universidade Estadual Paulista, 2012.

VOLOBUEF, K. **Contos de fadas dos Irmãos Grimm**. Carta Capital, publicado 10/01/2013 16h45. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/educacao/carta-fundamental-arquivo/contos-de-fadas-dos-irmaos-grimm. Acesso em 13 de abril de 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

_____. **Os Irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas**. In: ALVAREZ, R. G. H. et al. (Org.). Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. (Série Estudos Literários, 10). p.47-61.

_____. **Um estudo do conto de fadas**. Revista de Letras. São Paulo (UNESP), v. 33, p. 99-114, 1993.

WOODWARD, K. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: HALL, S. WOODWARD, K. (Org.) Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

ZOLIN, L. O. **Crítica feminista. In: Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** BONNICI, T. ZOLIN, L. O. (Org.) 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 217-242.

ISBN 978-85-64124-60-8

ENTRE O PRESENTE E O PASSADO: MEMÓRIA, ESPAÇO E IDENTIDADE EM MENINO DIAMANTINO, DE NICOLAS BEHR

Luciana BRAGA*[423] *(Universidade do Estado de Mato Grosso /UNEMAT)
E-mail: lucianabraga35@hotmail.com

Viver é tirar pedras do lugar. Recordar é tentar colocá-las de volta.
(BEHR, 2012, p. 68)

RESUMO

Este artigo tem por objetivo discorrer sobre o espaço, a memória e a identidade tendo como objeto alguns poemas da obra **Menino Diamantino**, do autor mato-grossense Nicolas Behr, publicada em 2003. A obra é construída a partir de uma linguagem sincrética, com poemas ricos em elementos linguísticos e culturais da região de Diamantino - MT, e apresenta espaços distintos que têm influência na vida do eu lírico. A memória é entendida como uma ação que além de rememorar o passado também pode ser significativa para o presente. Em Menino Diamantino, a identidade do eu lírico é influenciada pelo espaço social o qual ele mantém contato, ou seja, ele não tem uma única identidade. Pretende-se então, analisar os espaços: utópico e distópico no contexto desta obra contemporânea; a relação entre espaço, memória e identidade; como o espaço mato-grossense é evocado pela memória do eu lírico infantil que remove de suas lembranças os momentos importantes que vivenciou ao lado de sua família e amigos. Para embasar a análise, serão utilizados os preceitos teóricos de Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi, Stuart Hall, Gaston Bachelard e outros.

***PALAVRAS-CHAVE**: MENINO DIAMANTINO, POEMA, ESPAÇO, MEMÓRIA, IDENTIDADE.*

O poeta mato-grossense Nikolaus Von Behr mais conhecido como Nicolas Behr, nascido em Cuiabá, no dia 5 de agosto de 1958, escreve poemas utilizando uma linguagem sincrética. Em sua obra **Menino Diamantino** (2003), que é objeto deste trabalho, é possível vislumbrar uma poesia de memória na qual o autor revela a cultura, o espaço e a sua infância vivenciada na cidade de Diamantino-MT.

A cidade de Diamantino localiza-se a cerca 190 quilômetros de Cuiabá, e é uma das mais antigas cidades de Mato Grosso, fundada em 1728 por bandeirantes paulistas.

Na visão do autor, a cidade passou por grandes transformações desde a época de sua infância. O autor residiu em Diamantino até os dez anos de idade. Depois foi morar na cidade de Cuiabá, onde permaneceu até o ano de 1974. Em 1974, Nicolas Behr mudou-se para Brasília e reside lá até hoje.

Nicolas Behr é um poeta honorário do município de Diamantino; dentre as diversas obras do autor, que iniciou sua trajetória de escritor em 1977, estão **Menino Diamantino** (2003) e **A lenda do menino Lambari** (2012), que trazem como cenário utópico a cidade de Diamantino.

[423] Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso, Câmpus Universitário de Sinop. Agradeço o apoio financeiro da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, para participar do evento.

ISBN 978-85-64124-60-8

A infância representa uma fase fecunda na vida, o que possibilita o desenvolvimento intelectual, afetivo e social do indivíduo nas fases seguintes. A representação infantil na obra **Menino Diamantino** aponta para um enfoque sobre o desenvolvimento e a memória da criança em direção à fase adulta. Ecléa Bosi, em **Memória e sociedade**, lembra que:

> A memória teria uma função prática de limitar a indeterminação (do pensamento e da ação) e de levar o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já deram certo. Mais uma vez: a percepção concreta precisa valer-se do passado que de algum modo se conservou; a memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida. (BOSI, 1994, p. 47)

Sabe-se que a literatura é a arte não somente da palavra, mas também das imagens. Esta arte é capaz de promover reflexão, propiciar prazer, pois representa um importante instrumento de comunicação e interação social. Consoante a outras artes, a literatura está acoplada à sociedade da qual se origina:

> O poema é um tecido de palavras perfeitamente datáveis e um ato anterior a todas as datas: o ato original com que principia toda a história social ou individual; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência. Sem palavra comum, não há poema; sem palavra poética, tampouco há sociedade, Estado, Igreja ou comunidade alguma. (PAZ, 2012, p.52)

Isso nos remete à literatura mato-grossense de Nicolas Behr, em especial **Menino Diamantino**, obra composta por 56 poemas. Os poemas apresentam como tema central as lembranças de um eu lírico infantil que vivenciou, na cidade de Diamantino, momentos felizes. A linguagem da obra é rica em estruturas estilísticas, revela marcas da região mato-grossense, tais como: cultura, características ecológicas, sociais e políticas.

O poeta Nicolas Behr, mesmo quando escreve para o público infantil, apresenta uma literatura reflexiva e nada ingênua. Em **Menino Diamantino**, pretende-se analisar a possível relação entre espaço, memória e identidade com as imagens da infância do eu lírico pueril, que constrói espaços utópicos e distópicos que emergem do texto poético. Sobre essas duas espacialidades, Silva (2012, p. 2) esclarece:

> A utopia pode ser tida como um trabalho do imaginário com vistas a modificar ou interferir na realidade. A distopia, por sua vez, ocorre de modo inverso: como imaginação que retira sua matéria prima da realidade. A utopia propõe que, havendo a possibilidade de um mundo melhor, é possível também construir as mediações para tornar possível a passagem da realidade vivida para a realidade produzida. A distopia, no entanto, se caracteriza por um tipo de consciência da realidade a partir da qual não é possível admitir a passagem para um mundo melhor, mas apenas para um mundo onde as características negativas do mundo que existe são reforçadas.

Versar sobre memória e tempo remetem-nos às teorias de Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi e Jacques Le Goff, que permearão este estudo. As concepções de Gaston Bachelard sobre

ISBN 978-85-64124-60-8

a fenomenologia do espaço serão profícuas para o desenvolvimento teórico do trabalho, assim como as relações entre os espaços da cidade e do campo, estabelecido pela teoria de Raymond Williams. Para dissertar sobre identidade o suporte de Stuart Hall será providencial.

O espaço em que o homem está inserido é refletido em sua cultura e ideologia. Por meio deste, é possível evidenciar características singulares do sujeito, tais como a linguagem, os costumes e o comportamento.

A inter-relação do espaço com a memória contribui com o registro do pensamento e da vida dos seres humanos. A memória é uma força subjetiva, profunda e latente que arquiva o conhecimento e as experiências que temos no mundo. A literatura fornece-nos uma gama de obras que tratam da temática do espaço e da memória, a exemplo dos **Poemas rupestres** de Manoel de Barros, que recorre às lembranças para reviver a infância na região do Pantanal mato-grossense.

Em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, Machado de Assis nos apresentou as histórias do protagonista Brás Cubas pelo viés da memória. É novamente pela memória que Oswald de Andrade constrói uma das mais importantes obras do Modernismo brasileiro, **Memórias sentimentais de João Miramar**, um romance que rompe a fronteira entre prosa e poesia para contar a vida do narrador protagonista João Miramar.

Agregando a esse conjunto de obras literárias nos quais o espaço e a memória é essencial para a representação do passado e a reconfiguração do presente, insere-se **Menino Diamantino** (2003), do mato-grossense Nicolas Behr. Na obra, as lembranças do eu lírico se concentram na cidade de Diamantino, situada no interior de Mato Grosso, onde o eu poético viveu sua tenra infância.

Além do espaço social, onde o eu lírico vivenciou as relações interpessoais, existe um espaço utópico, idealizado pelo menino: lugares da imaginação que representam a oposição entre utópico e distópico.

Sabe-se que a arte literária representa um processo de composição no qual o poeta usa as habilidades que tem com as palavras para criar e expressar sua sensibilidade perante experiências sociais. A exemplo disso, o poeta mato-grossense Nicolas Behr expressa sua destreza com mais de vinte cinco livros publicados; vários poemas do autor combinam prosa e poesia. A obra behriana faz um amálgama da linguagem elaborada, coloquial e pungente que tem fomentado estudos no âmbito acadêmico de todo país. Em 2015 Nicolas Behr foi homenageado pelo Instituto de Letras da Universidade de Brasília com a criação do Prêmio Nicolas Behr de Literatura.

O livro Menino Diamantino que representa o objeto de estudo neste momento, é constituído de uma linguagem verbal e não verbal e se desvincula das formas fixas da poesia e, conecta no plano da composição a escrita com a imagem. Ainda que a relação entre a escrita e a imagem contribui na expressividade da poesia behriana o interesse da explanação dar-se-á na linguagem escrita especificamente na relação entre espaço, memória e identidade.

O mesmo interesse pode ser encontrado na obra **Memória e sociedade**, de Ecléa Bosi, que narra as memórias de oito personagens a respeito da cidade de São Paulo. Ainda sobre a obra de Bosi (1994, p. 14), temos que “a memória é a faculdade épica *par excellence*”.

Em **Menino Diamantino**, o espaço mato-grossense é evocado pela memória do eu lírico infantil: “extrair do chão da memória/poemas diamantinos” (BEHR, 2012, p. 76). O eu poético remove de suas lembranças os momentos importantes que vivenciou ao lado de sua família e amigos na cidade de Diamantino. Nesse contexto, percebe-se na obra de Behr a correlação entre espaço e memória que também é evidenciada nas seguintes palavras: “A memória se enraíza no concreto, no espaço no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 3).

ISBN 978-85-64124-60-8

Além da rememoração do espaço geográfico delineado no discurso poético do eu lírico depreende-se um elo afetivo com o espaço, que recebe o nome de topofilia: “longe da pátria diamantina/ longe da infância/ exilado” (BEHR, 2012, p.49).

O espaço em **Menino Diamantino** apresenta-se como suporte para as memórias do eu lírico que relembra a sua história na cidade de Diamantino. Ao recordar suas experiências e os lugares que marcaram a sua infância, o eu lírico demostra um sentimento de saudade. A casa, a escola, a ponte, a igreja e o cerrado são lugares memoráveis para o menino que conviveu com diferentes grupos sociais. A sociedade e os meios físico e simbólico deixam marcas na memória do eu lírico.

A memória do eu lírico seleciona as imagens e os fatos que permanecem vivos na sua consciência e que de algum modo contribuíram para a formação de sua identidade. O eu lírico sente-se atraído pelo passado e recorre às lembranças para visitar os lugares da cidade mato-grossense onde passou a sua infância “garimpar lembranças/bateia, ouro infância/extrair do chão da memória/poemas diamantino” (BEHR, 2012, p. 76).

No excerto acima, “garimpar” “ouro” “diamantino” (de diamante) têm significado simbólico, ou seja, peneirar, separar o que é precioso e valoroso do que não é das lembranças. No segundo verso, a infância se mistura ao ouro, denotando a importância desse tempo na memória do eu lírico, que não se cansa de garimpar lembranças preciosas do cotidiano da antiga Diamantino.

A relação entre memória, espaço e identidade é intrínseca, considerando-se que o ambiente material apresenta simultaneamente as particularidades pessoais e de outrem. HALL (2000, p.11), nos faz lembrar que: “a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade”. De acordo com essa visão encontramos no poema Lição de amizade um exemplo de interação de identidades culturais distintas “Inácio era índio/e meu melhor amigo/rejeitado pelos outros brancos” (BEHR, 2003, p.46).

No poema apresentado, o eu lírico relembra a diversidade local, a partir da figura de um índio com quem compartilhava tarefas e brincava em seus tempos de criança. Nota-se que há uma oposição quanto ao que Inácio representava: para o eu lírico, um amigo; para a sociedade, um excluído, “rejeitado pelos outros brancos” (Ibid.). Em resposta a essa recusa da sociedade em conviver com diferentes etnias, o eu lírico lança uma pergunta retórica: “aprendemos a lição?” (Ibid.), em que o termo “lição” remete não somente à tarefa escolar, mas também ao dever humanitário de respeitar os povos originários.

O espaço onde se desenvolveu o menino diamantino é descrito como um ambiente utópico. A construção desse espaço se efetiva nas reminiscências do eu lírico pueril, que mostra um passado de muitas brincadeiras, amizades, vegetação exuberante e liberdade. Alguns versos do poema *Catando Chiclete* evidenciam momentos felizes do eu lírico em contato com a natureza tipicamente mato-grossense:

bocaiuva boa
era aquela
que a gente
apertava na mão
e estalava na hora
fazia créc! (BEHR, 2012, p. 19)

A dicotomia do espaço é primordial para compreender o pensamento e as emoções do eu lírico. Ora encontramos um espaço utópico, que representa a infância do menino; ora o espaço é definido como distópico, lugar que abriga a realidade do eu lírico do presente e do

ISBN 978-85-64124-60-8

futuro. De acordo com Halbwachs (2003, p. 111), "Cada sociedade recorda o espaço a seu modo, ou seguindo sempre as mesmas linhas, de modo a construir um quadro fixo onde encerra e localiza suas lembranças".

A obra Menino Diamantino mostra que o passado do eu lírico não guarda apenas as recordações da infância ele produz sentidos também no presente. Esses sentidos ajudaram a compor a identidade do eu lírico no passado e no presente:

> o menino que fui
> existe onde não estou
> o menino que fui
> não sou eu
> é outro menino. (BEHR, 2003, p.75)

Os versos acima legitimam a afirmação de Stuart Hall, ao propor que a identidade não é uma coisa acabada ao contrário é um processo em andamento, inacabado. "A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior". (HALL, 2000, p.39).

Facilmente, percebe-se a influência do espaço na vida do eu lírico; os lugares ajudam a eternizar na memória do eu lírico adulto a tenra infância vivida na cidade de Diamantino. É perceptível também, na poética behriana a correlação entre memória, espaço e identidade.

Na pesquisa sobre a temática da memória e do espaço na obra **Menino Diamantino,** optou-se pelos principais estudos teóricos de Maurice Halbwachs, que traz uma reflexão sobre a memória individual e coletiva:

> A memória individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social atual, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. (HALBWACHS, 2003, p. 12)

O teórico mencionado anteriormente, afirma que a memória individual está vinculada e se mantém sempre a partir da memória coletiva visto que, todas as lembranças são originadas no cerne de um grupo social. Na visão do autor a memória é uma ação coletiva:

> É impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças se não tomarmos para ponto de aplicação os quadros sociais reais que servem de ponto de referencia nesta reconstrução que chamamos memória. (HALBWACHS, 1968, p. 3)

Com efeito, Halbwachs pondera que o ser humano perscruta o outro para fortalecer ou enfraquecer e também para inteirar o que conhecemos de um fato sobre o qual já obtivemos alguma informação, embora muitas situações a ele relativas permaneçam confusas para nós. É possível reconhecer um fato, um lugar porque

ISBN 978-85-64124-60-8

contamos com a colaboração de outros, mesmo que em algum momento ocorram discrepâncias.

> Assim, quando voltamos a uma cidade em que já havíamos estado, o que percebemos nos ajuda a reconstruir um quadro de que muitas partes foram esquecidas. Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções no presente. É como se estivéssemos diante de muitos testemunhos. Podemos reconstruir um conjunto de maneira a reconhecê-lo porque eles concordam no essencial, apesar de algumas divergências. (HALBWACHS, 2003, p.29)

Conforme atesta Halbwachs, nunca estamos sozinhos, ainda que fisicamente o outro não se encontre presente são carregados na lembrança. “Para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível”. (HALBWACHS, 2003, p.31). Não obstante, para trazer à tona uma lembrança não é o suficiente que ela seja evocada por outros para que possamos recordar. É necessário que o sujeito apresente consigo um vestígio de lembrança para que toda essa profusão de testemunhos externos se converta num bloco consistente de lembranças.

> Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou noções comuns que estejam em nosso espirito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. Somente assim podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 2003, p.39)

Parafraseando Halbwachs, a gama de lembranças, até as mais particulares, em todo tempo se elucida pelas modificações que se engendram em nossas relações com os diferentes lugares coletivos, isto é, em absoluto, pelas mudanças desses lugares. Quanto à memória individual diz Maurice Halbwachs:

> Ela não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar o seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. Não é menos verdade que não conseguimos lembrar senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, ou seja, nossa memória não se confunde com a dos outros. (HALBWACHS, 2003, p.72)

Halbwachs além de classificar a memória em individual e coletiva também usa os termos: memória pessoal, memória social; ou ainda, memória autobiográfica e memória

ISBN 978-85-64124-60-8

histórica. A memória pessoal auferiria auxílio da memória histórica, posto que a nossa história não se desvincule da história universal. Quanto à memória histórica é tida como uma memória mais ampla, concebendo as lembranças de maneira planejada e sintetizada, ao passo que a memória autobiográfica nos apresenta um passado mais compacto e ininterrupto.

> Haveria portanto motivos para distinguir duas memórias, que chamaríamos, por exemplo, uma interior ou interna, a outra exterior – ou então memória pessoal e a outra, memória social. Mais exatamente ainda (e do ponto de vista que terminamos de indicar), diríamos memória autobiográfica e memória histórica. (HALBWACHS, 2003, p.73)

Em consonância com o teórico antecedente, também Ecléa Bosi apresenta importantes contribuições acerca do assunto, mostrando que a memória não é apenas uma ação de lembrar o passado, mas que pode representar um reaparecimento dos fatos.

> Não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais. Aturada reflexão pode preceder e acompanhar a evocação. Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espirito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugida. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição. (BOSI, 1994, p.81)

No entendimento de Ecléa Bosi, a memória é uma ação individual quanto social: o coletivo dissemina conserva e robustece as recordações, mas aquele que recorda, ao evocá-las, vai aos poucos individualizando a memória comunitária e, no que recorda e no como recorda, faz com que fique o que é precioso. “A lembrança é a história da pessoa e seu mundo, enquanto vivenciada” (BOSI, 1994, p.68).

Expandindo as ideias de Ecléa Bosi, por muito que é necessário à memória coletiva, é o sujeito que rememora. Ele é o memorizador e dos fatos do pretérito a que tem acesso pode conservar elementos que são, para ele, e só para ele, expressivos dentro de um acervo comum. De acordo com Bosi, a memória individual é mais fidedigna do que a memória social: “Será a memória individual mais fiel que a social? Sim, enquanto a percepção original obrigar o sujeito a conter as distorções em certos limites porque ele viu o fenômeno”. (BOSI, 1994, p.420). Desses excertos nos fica a ideia que a memória social está imbricada com a memória individual, mas cada pessoa vive diferentemente a ação de lembrar, em outras palavras, a lembrança não ocorre com a mesma exatidão para todos.

Dialogando com as concepções apresentadas anteriormente, as ponderações do teórico Stuart Hall engendrarão as discussões sobre a questão da identidade. Segundo Hall o passado é reverenciado pela sociedade e os símbolos são estimados porque abarca e dá continuidade aos conhecimentos da humanidade. A relação que se estabelece entre memória, espaço e identidade é pertinente neste trabalho posto que,

ISBN 978-85-64124-60-8

"Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólico" (HALL, 2000, p.72).

Para Sturt Hall o indivíduo é munido de várias identidades que surgem dos ambientes sociais o qual ele mantém contato, ou seja, o homem não tem uma única identidade:

> A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 1990, p.13)

O posicionamento de Hall mostra que o sujeito pós-moderno, não tem uma identidade estática e completa. A identidade aparece como algo movediço.

> O sujeito pós-moderno, é conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2000, p.13)

Diante do que foi exposto até agora, compreende-se que a identidade forma-se ao longo do tempo; é um processo inacabado, contínuo. Essa concepção de identidade ininterrupta é uma definição da pós-modernidade. Stuart Hall apresenta- nos três conceitos muito distintos de identidade: "sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno". (HALL, 2000, p.10).

O sujeito do Iluminismo era masculino e muito individualista; acreditava-se que o sujeito era inteiramente centrado, único, favorecido das competências do raciocínio e de atuação. Veja o que Hall pondera sobre o centro:

> "Centro" consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou "idêntico" a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. (HALL, 2000, p.10-11)

A segunda concepção mostra que o sujeito não era independente ele mantinha uma relação interativa com outras pessoas. A identidade é denominada como sociológica, mantendo um sincretismo entre a percepção individual e social.

> A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas", importantes para ele, que mediavam para o sujeito os valores,

ISBN 978-85-64124-60-8

> sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. (HALL, 2000, p.11)

A última definição apresenta-nos um sujeito pós-moderno que tem múltiplas identidades; ele é assinalado como um sujeito que está se tornando segmentado, (HALL, 2000, p.12) "O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas". HALL pontua, também, que as sociedades da modernidade denominada tardia, são discernidas pela dissemelhança e divisões sociais que gera no sujeito diferentes posturas.

As ponderações do teórico cultural e sociólogo Stuart Hall fomentam discussões profícuas para entendermos as transformações que ocorreram no âmbito social e respectivamente na identidade do sujeito.

Outro teórico que contribuiu com as discussões neste trabalho foi Gaston Bachelard. Suas teorias foram aplicadas para discorrer sobre o espaço - "O espaço é tudo" (BACHELARD,1993, p 28). Em **Menino Diamantino**, a relação com o espaço é intrínseca: a partir dos lugares, se registram acontecimentos importantes da história do eu lírico.

Com base no exposto, pode-se proferir que, em **Menino Diamantino**, há um vinculo entre o espaço, a memória e a identidade que emana das lembranças do eu lírico infantil. Para (BOSI, 1994, p.55) "a menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da memória". Nessa perspectiva, o trabalho com a obra poética de Nicolas Behr mostra-se significativo para os estudos literários em se tratando da memória, do espaço e da identidade.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BEHR, Nicolas. **Menino Diamantino**. Ilustrações de Erik Behr, Klaus Behr e Max Behr. 2 ed. Brasília, DF: Edição do Autor, 2012.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GIL, ANTONIO Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

_____. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Guaracira Lopes Louro. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. 5 ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Trad. Yara Aun Khoury. In: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História. São Paulo: dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 20 jan 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Utopia e distopia**. Casa do Saber: 2012. Disponível em: <http://casadosaber.com.br/sp/media/mediauploader/u/t/utopia%20e%20distopia.pdf>. Acesso em: 29 de março de 2018.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ISBN 978-85-64124-60-8

LITERATURA E REALIDADE EM ESCRITOS DE ANTONIO CANDIDO E PIER PAOLO PASOLINI

Ana Clara Vieira da FONSECA (UnB)
E-mail: anaclaravf@gmail.com

RESUMO

Literatura e Sociedade, de Antonio Candido, traz ensaios nos quais o autor toma o cuidado de fugir do método tradicional de análise, limitado a localizar referências históricas na literatura em termos de assunto ou conteúdo, para realmente enxergar a realidade como constituinte estrutural da obra literária. Publicado em 1965, contém estudos sobre teoria e história literária e representa um aprofundamento em aspectos da produção do crítico que não estavam em foco anteriormente. *Empirismo hereje*, de Pier Paolo Pasolini, foi publicado em 1972 e reúne ensaios polêmicos, nos quais o autor defende que a intervenção na sociedade não se poderia restringir ao nível do testemunho literário; o autor transita por literatura, linguística e cinema, demonstrando consciência das grandes mutações do seu tempo e buscando compreender seus processos e contradições. O nosso objetivo é pensar como os autores lidam com a aproximação teórico/crítica entre literatura e realidade e como a concebem com base no momento do sistema literário de que participam. Elegemos os artigos "Crítica e sociologia", "A literatura e a vida social" e "O escritor e o público" – de *Literatura e sociedade* – e "Novas questões linguísticas", "Que será natural?" e "Intervenção sobre o Discurso Indirecto Livre", de *Empirismo hereje*, contrapondo trechos que se aproximam, comparando e assinalando semelhanças e divergências no tratamento da matéria. Ambos empenharam-se em pensar politicamente o seu meio e estiveram sempre vinculados ao seu tempo com grande sentimento de missão, o que nos ajuda a pensar a atualidade da relação entre a realidade e a linguagem literária.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA. SOCIEDADE. CANDIDO. PASOLINI. CRÍTICA LITERÁRIA.*

Propõe-se, neste trabalho, refletir a respeito dos livros Literatura e Sociedade, de Antonio Candido, e Empirismo hereje, de Pier Paolo Pasolini, de modo a visualizar de que maneira os autores lidam com a aproximação crítica e teórica entre literatura e realidade e como é possível visualizar tais questões nos textos em análise. Para tanto, a metodologia empregada consiste em pôr em contraste trechos selecionados, em busca de assinalar semelhanças e diferenças entre eles.

Antonio Candido, crítico e professor universitário, publicou diversos livros que têm como temática principal a possibilidade de se enxergar a sociedade como componente estrutural, ou seja, como parte formal das obras literárias. O autor, sociólogo por formação, dedicou-se intensamente ao estudo dessa manifestação artística e a pensar como a história poderia ser identificada ali. As ferramentas de análise provenientes de seus conhecimentos antropológicos permitem que manifestações culturais sejam estudadas de modo a pensar a literatura como chave para a avaliação social desenvolvida por Candido. É refletindo sobre a sistematicidade das ações humanas e a historicidade de todo o conhecimento que o crítico elege a literatura como tema central das suas reflexões acerca da história cultural brasileira. Importa destacar que Candido foi um intelectual que se dedicou a pensar politicamente o seu meio enquanto se consolida como um professor universitário, lecionando tanto em nível de graduação quanto de pós-graduação, e as suas intervenções partem deste lugar de fala: um crítico vinculado à sua instituição.

ISBN 978-85-64124-60-8

Pier Paolo Pasolini foi poeta, cineasta, diretor, romancista, ensaísta, pintor, professor e é considerado por muitos a voz crítica mais lúcida da Itália no Novecento – o último humanista verdadeiro que se dedicou a pensar os problemas e as particularidades de uma sociedade tão contraditória quanto aquela italiana. O realismo, presença constante em seus textos, corresponde a uma temática por meio da qual o crítico tentava abordar a representação do real como aquilo que é capaz de ir além da fetichização capitalista e de proporcionar a autoconsciência do gênero humano. Ao contrário de Candido, Pasolini tem uma trajetória marcada por conflitos com instituições – ele se esforça para não se deixar domar por aquelas organizações que sempre o coagiram e perseguiram: a academia, o governo, a sociedade italiana. Apesar de ser necessário marcar tais diferenças entre os autores, existe em ambos o sentimento de missão com relação ao seu tempo, traço que é substancial para seus escritos.

Em Literatura e sociedade, Candido demonstra algumas conexões entre as áreas que dão título ao livro, porém toma o cuidado de não seguir pela via de raciocínio mais tradicional: aquela que aponta ocorrências de aspectos sociais em obras literárias e como isso se dá, mas sem conseguir demonstrar uma verdadeira interpenetração. O método escolhido pelo crítico segue outro caminho e busca enxergar de que modo a realidade social funciona como parte da estrutura literária propriamente dita. Empirismo hereje, segundo livro de ensaios publicado por Pasolini, corresponde a uma reunião de textos de linguagem mais polêmica nos quais é possível enxergar a visão crítica sensível do autor em artigos que versam sobre língua, literatura e cinema, além de propor conexões com a sociedade italiana e a realidade de maneira geral. Para tanto, foram eleitos alguns artigos que serão estudados mais de perto, a fim de visualizar tais características.

Literatura e sociedade se divide em duas partes. A primeira inicia-se com o artigo “Crítica e sociologia”, no qual Antonio Candido ressalta a importância de exagerar uma verdade para chamar a atenção sobre ela, intensificá-la. Retomando um pouco de história literária, é dito que, durante um determinado momento, o valor de uma obra estaria na sua capacidade de exprimir aspectos sociais. Depois, ocorre a passagem pelo estruturalismo, contexto em que a matéria de uma obra literária passou a ser considerada secundária e o mais importante eram as operações formais, de modo que a obra seria independente de condicionamentos externos. Candido, por sua vez, defende que nenhuma dessas visões dissociadas é a ideal, visto que texto e contexto precisam ser pensados de maneira dialética: “[...] o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2000, p. 6).

No campo da crítica, é preciso estudar a intimidade das obras e buscar quais fatores externos são importantes para a construção interna da estrutura do texto; busca-se verificar se o fator social serve apenas como fornecedor de matéria – compondo o ambiente, os costumes, etc. – ou se atua no que determina o valor estético da literatura enquanto obra de arte. Assim, é possível enxergar fatores sociais como agentes da estrutura narrativa.

Para exemplificar, é retomado pelo autor o que é apresentado por Alencar no romance “Senhora”, no qual o elemento social não serve apenas como enquadramento histórico ou identificação de época, mas como fator da construção artística a “nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO, 2000, p. 8). Assim, o externo passa a ser interno e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica.

A literatura, para o crítico, depende de vários fatores sociais entrelaçados para se constituir enquanto fenômeno de civilização; contudo, é preciso determinar se esses fatores interferem diretamente na obra ou não. Cito Candido:

> [...] é justamente esta concepção da obra como organismo que permite, no seu estudo, levar em conta e variar o jogo dos fatores que a condicionam e

ISBN 978-85-64124-60-8

> motivam; pois quando é interpretado como elemento de estrutura, cada fator se torna componente essencial do caso em foco, não podendo a sua legitimidade ser contestada nem glorificada *a priori* (CANDIDO, 2000, p. 16).

A língua e as linguagens utilizadas também são fatores que interferem decisivamente nas obras literárias. O raciocínio desenvolvido por Candido se aproxima daquele seguido por Pasolini em "Novas questões linguísticas", integrante da primeira parte de *Empirismo hereje* (intitulada "Língua"), no qual explica que sua análise parte de um ponto de vista que tem como base a relação entre "os escritores e a *koinè* italiana" (PASOLINI, 1982, p. 23). Para tanto, o crítico explica a que corresponde a *koinè:* seria o italiano instrumental, não-literário, a língua falada. Apesar de não haver na Itália uma língua nacional, o burguês ou pequeno-burguês italiano é o indivíduo que, por se comunicar nas duas variantes, possibilitaria a visualização da possível unidade existente entre elas. Tal tese se justifica ao passo que o autor considera o italiano uma língua imperfeitamente nacional composta por um corpo histórico-nacional que não é completo, mas fragmentário. Assim, o italiano seria a língua representativa da luta da burguesia italiana – reflete os costumes, os hábitos, os privilégios e a luta dessa classe.

Pasolini defende que, ao interpretarmos a língua italiana como história da relação entre os escritores e a *koinè,* percebe-se a existência de três linhas: a) a linha do italiano médio, da literatura puramente acadêmica e escolástica; b) uma linha superior, de literatura hiperlinguística, próxima ao sublime; e c) uma linha inferior, composta por literaturas "naturalistas-veristas-dialectais" (PASOLINI, 1982, p. 24). Observa-se, assim, a língua funcionando como um fator de exclusão e segregação dentro da literatura. Para Pasolini, a grande maioria dos autores que se colocam na linha superior ao italiano médio têm uma correspondência com seus personagens, seus heróis e os ambientes em que vivem, uma aproximação que é tanto cultural quanto linguística; é essa afinidade espiritual que lhes permite o desenvolvimento do Discurso Indireto Livre. O crítico explica qual a consequência disso:

> Empregam, portanto, a língua dos protagonistas: e é a um nível de igualdade, conforme já disse, que o intercâmbio linguístico de autores e personagens se verifica nos seus casos. Desta maneira, a língua das suas personagens torna-se uma língua escrita e, todas as contas feitas, literária, enquanto a língua do escritor – que se identifica com a sua personagem – se torna simplesmente mais viva ou expressiva (PASOLINI, 1982, p. 27).

Contudo, Pasolini destaca que, caso a representação seja de um herói popular, a mimesis não ocorre genuinamente, visto que o escritor utilizaria um grau mais baixo de sua própria língua, sem conseguir reproduzir devidamente a fala daquele grupo social.

Desse modo, é clara a importância do papel do escritor para o desenvolvimento linguístico de uma sociedade. Por outro lado, Pasolini defende que a crise linguística do século XX, mais especificamente a que se dá nos anos 50, seria um indício do "fim do mandato do escritor" (PASOLINI, 1982, p. 28). As experiências literárias desse período justificam o surgimento das vanguardas antilinguísticas que tentam reduzir a centralidade linguística para zerar os valores a ela atrelados. A consequência disso é que a literatura passa por um momento de vazio, visto que os escritores se limitam a escrever sua própria história, de maneira isolada de outros elementos sociais; para que isso seja corrigido, o autor defende que é necessário reaproximar a literatura de duas outras áreas: a linguística e a sociologia – de maneira análoga à análise proposta por Candido, a qual veremos mais adiante.

ISBN 978-85-64124-60-8

De um ponto de vista sociolinguístico, Pasolini explica que a osmose da língua italiana deixa de ocorrer com o latim e passa a se dar em relação a uma língua científica. Um exemplo disso é a linguagem jornalística italiana, a qual assume características específicas ao longo do tempo, instrumentaliza-se para alcançar uma sociedade com um nível elevado de racionalidade e se torna pouco expressiva. A televisão, por sua vez, também possui uma língua própria, ao passo que exclui uma grande variedade de palavras e "consiste na sua selectividade sectária" (PASOLINI, 1982, p. 32). Como decorrência disso, o autor propõe que "os centros criadores, de elaboração e unificadores da linguagem, já não são as universidades, mas as administrações" (PASOLINI, 1982, p. 33).

Tal proposição corrobora sua tese de que o italiano médio está profundamente tecnicizado; é a passagem do italiano de língua literária para língua técnica. Desse modo, o conhecimento literário passar a estar vinculado a um conhecimento de características racionais e científicas.

Partindo para o artigo intitulado "A literatura e a vida social", Antonio Candido explica que seu objetivo é "focalizar aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária nos seus diferentes momentos" (CANDIDO, 2000, p. 17). Candido explica que houve momentos em que sociólogos, psicólogos e outros tentaram explicar fenômenos artísticos apenas com o conteúdo fornecido por suas disciplinas; a consequência foi levar tais orientações ao descrédito enquanto ferramentas de interpretação da arte. A solução para tal questão reside em se traçar e estabelecer campos, em ver as disciplinas auxiliares como realmente fontes de contribuição; é preciso buscar uma interpretação dialética, em que os campos de estudo se complementem de modo a pensar como a obra de arte influencia e é influenciada pelo meio. Um exemplo seria a aproximação entre literatura, linguística e sociologia, também apresentada por Pasolini.

Candido questiona em que medida a arte é expressão da sociedade e em que medida é social, ou seja, está interessada nos problemas sociais. O crítico diz que a arte depende da ação de vários fatores do meio e que eles se exprimem na obra em diversos graus. Além disso, é capaz de influenciar a conduta do homem e sua concepção de mundo, reforçando valores sociais.

Sobre a posição do artista, Candido diz que este é um aspecto da estrutura da sociedade e que "os elementos individuais adquirem significado na medida que as pessoas correspondem a necessidades coletivas" (CANDIDO, 2000, p. 23). Isso influencia diretamente nos temas e nas formas das obras. A respeito da configuração da obra, o autor diz que os valores e ideologias estão mais relacionados ao conteúdo da obra, enquanto as modalidades de comunicação estão mais próximas da forma. Gêneros novos, como o jornalismo e o cinema, influenciaram muito e proporcionaram o surgimento, por exemplo, da crônica e do romance de folhetim.

Quanto ao público, o receptor da arte, Candido diz que as influências sociais são também muito marcadas, até no nível estrutural. A invenção da escrita, por exemplo, inicia um período em que predomina o público indireto, diferentemente do que ocorria quando os criadores estavam em contato direto com o produtor, devido à possibilidade de reprodução fiel e em massa. Assim, observa-se que os fatores sociais atuam concretamente na literatura.

A proximidade de áreas como o jornalismo e o cinema tiveram uma influência muito expressiva na literatura do século XX. Na última seção de *Empirismo hereje*, "Cinema", Pasolini desenvolve reflexões sobre a arte cinematográfica e suas relações com a sociedade. Por meio do artigo "Que será natural?", o leitor tem acesso à tese, já explicada em outros artigos da seção, de que o cinema identificar-se-ia muito com a realidade, ao ponto de sua Semiologia ser parte do estudo da "Semiologia Geral da Realidade" (PASOLINI, 1982, p. 197), pois podemos reconhecer em um filme a realidade tal como ela se nos expressa cotidianamente. Contudo, devido ao fato de o cinema se construir com base em planos-sequência, muitas vezes essa arte é acusada de não conseguir se desvencilhar do naturalismo.

ISBN 978-85-64124-60-8

Para esmiuçar o problema, Pasolini utiliza o exemplo de um filme americano o qual mostra um homem dormindo em planos-sequência que duram horas. Assim seria o cinema "insensatamente naturalista: sobretudo na medida em que tem também o tempo natural da realidade" (PASOLINI, 1982, p. 199). O crítico esclarece que a diferença entre a vida real e aquela reproduzida no cinema está no ritmo, no tempo, na duração de um plano. Em "O medo do naturalismo", apêndice de "Que será natural?", Pasolini questiona o motivo para tamanho medo e o que ele esconde: "Não esconderá, por acaso, o medo da realidade? E não são os intelectuais burgueses que aqui tem medo da realidade?" (PASOLINI, 1982, p. 204). Tal medo do real está presente também, é claro, na literatura.

A segunda parte de *Literatura e sociedade* é iniciada com o texto "O escritor e o público". Nesse artigo, Candido destaca a existência de uma tendência a considerar a obra literária como algo isolado, incondicionado, de existência em si e por si. Contudo, esclarece que há fatores internos e externos que a determinam, sendo estes últimos necessários do ponto de vista sociológico para que uma sondagem mais profunda das obras e dos criadores seja possível, além de facilitar a compreensão de correntes, períodos e outros fatores estéticos. Assim, o escritor não pode ser visto como indivíduo que exprime artisticamente uma originalidade, mas como alguém que desempenha um papel social e deve corresponder às expectativas do seu grupo profissional de leitores ou receptores. Cito: "A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a" (CANDIDO, 2000, p. 68).

A obra de arte literária é influenciada por dois elementos: a posição social do escritor e a formação do público. O que justifica socialmente a atividade desenvolvida pelo escritor é o reconhecimento coletivo da sua atuação. Assim, é construída a seguinte relação: a obra é mediadora entre autor e público; o público é mediador entre autor e obra ao passo que o escritor só adquire consciência da obra quando ela é mostrada aos outros. A formação do público está diretamente relacionada à existência dos meios de comunicação, e a sua aceitação é sempre importante. Nesse sentido, toda a sociedade passa a se envolver no fazer literário: "A ascensão das massas trabalhadoras propiciou, de outro lado, não apenas maior envergadura coletiva à oratória, mas um sentimento de missão social nos romancistas, poetas e ensaístas, que não raro escrevem como quem fala para convencer ou comover" (CANDIDO, 2000, p. 80).

Candido propõe, em *Literatura e Sociedade,* a crítica literária dialética – corrente crítica em que o papel do indivíduo que faz parte de uma determinada sociedade é tão importante quanto o escritor. Nesse sentido, torna-se possível reconhecer que a realidade e a tradição têm um lugar importante no fazer literário.

Na segunda parte de *Empirismo hereje*, "Literatura", encontramos o texto "Intervenção sobre o Discurso Indirecto Livre", no qual Pasolini desenvolve melhor suas opiniões acerca e tal modalidade, já mencionada no artigo "Novas questões linguísticas". O crítico se debruça sobre este tema por não ter encontrado, em livros de especialistas, as verdadeiras razões para que ocorra um processo estilístico que permite a fala por meio do locutor e a expressão de diversas intenções. Para tanto, Pasolini analisa as diversas ocorrências do Discurso Indireto Livre com tempos e formas verbais diferentes, como infinitivo, pretérito perfeito e imperfeito.

O uso do imperfeito, por exemplo, determinaria a existência de um escritor-narrador; contudo, há situações em que o autor se recusa a se expressar dessa maneira e realiza uma submersão em sua personagem, de modo que todo o desenrolar se dá por meio dela. Seja como for, é certo que o Discurso Indireto Livre, para Pasolini, corresponde a uma "consciência sociológica" (PASOLINI, 1982, p. 66) que é a sua característica primordial.

Entre os exemplos apresentados, encontramos Dante Alighieri. Para Pasolini, o Discurso Indireto Livre está muito presente nos escritos do poeta, que retira da sociedade seu material linguístico e o aplica ao reproduzir o falar de cada núcleo daquele extrato social. Cito: "A

ISBN 978-85-64124-60-8

'consciência sociológica' intervém do mesmo modo que em Ariosto: ou seja, em primeiro lugar, na relação revolucionária entre língua superior e língua falada, ou seja entre o latim da cultura teológica e o florentino da burguesia das comunas" (PASOLINI, 1982, p. 67).

Conforme teorizado em "Novas questões linguísticas", Pasolini defende a existência de uma linha superior e uma linha inferior que partem do italiano médio. Esse seria o motivo pelo qual todas as análises anteriores a respeito do Discurso Indireto Livre fossem insuficientes, tendo em vista que levavam em conta apenas a linha média da língua. Tais estudos não consideravam, por exemplo, a importância da ironia nos textos escritos naquela modalidade – primordial para seu desenvolvimento. Tal ironia, para o autor, corresponde a:

> [...] ironia no sentido específico corrente: ou seja, a '*mimesis* caricatural' que consiste em arremedar o locutor. E que é assim uma posição extremamente original em relação a todas as outras posições tradicionais em que o autor costuma colocar-se ante suas personagens: uma correspondência de sentido amoroso, que se concretiza numa troca de fervores linguísticos [...] (PASOLINI, 1982, p. 69).

É interessante a posição do crítico, segundo a qual somente é possível para um escritor reviver o discurso de um personagem que tenha níveis de educação e cultura semelhantes aos seus, além de uma idade e de uma experiência histórica próximas. É por esse motivo que o monólogo interior é muitas vezes considerado uma continuidade do Discurso Indireto Livre, visto que as semelhanças são muitas. Contudo, é preciso destacar que o monólogo interior consiste em uma aplicação da língua do escritor a uma personagem e pode renunciar completamente ao naturalismo, firmando-se na língua poética por inteiro; no Discurso Indireto Livre, por outro lado, tem-se uma dose imprescindível de naturalismo e a poesia surge do contato entre duas línguas agudamente diferentes.

Para o escritor do século XX, rodeado de referências pop, comunicação de massa e neocapitalismo avançado, seria impossível reviver o discurso de alguém que viveu em uma época anterior, uma realidade histórica diferente. Pasolini diz não ter conhecimento de uma obra que seja capaz de reviver o discurso do operário "através da sua linguagem enquanto linguagem específica do operário" (PASOLINI, 1982, p. 80). As narrativas que se propuseram a fazê-lo escorregam ao representar o operário em sua vida familiar privada; o operário simpatizando com a condição de vida do autor; o operário em uma situação "tipicamente obreirista" (PASOLINI, 1982, p. 80), em outros momentos linguísticos. Assim, o verdadeiro problema, para Pasolini, é a potencial identificação que existe entre a linguagem da fábrica e a linguagem do operário – razão para a impossibilidade da mimesis.

No artigo intitulado "A vontade de ser poeta de Dante", Pasolini se propõe a pensar como Dante Alighieri emprega o Discurso Indireto Livre. Inicialmente, o crítico destaca que, ao falarmos de Dante, é necessário ter em mente o papel fundamental do poeta no que tange à descoberta das línguas que compõem o italiano e à presença imprescindível da consciência sociológica já aqui explicitada. Dante é capaz de, por meio de seu discurso direto, aplicar uma espécie de Discurso Indireto Livre ao passo que consegue empregar uma fala característica, tanto de personagens que pertencem à sua própria classe social, quanto de personagens que pertencem a outros extratos da sociedade – seria o "Discurso Indirecto Livre simbólico ou metafórico" (PASOLINI, 1982, p. 82). Além disso, Pasolini nota a ocorrência de dois tipos de registro em Dante: um é mais veloz e factual; o outro é lento, de ritmo atemporal, em um tempo "meta-histórico da poesia" (PASOLINI, 1982, p. 83).

Pasolini explica que o poema de Dante, por ser uma alegoria, possui duas naturezas de narração: figurativa e simbólica, de modo que se apresenta em diversas dicotomias: "o 'ponto

ISBN 978-85-64124-60-8

de vista teológico' e o 'ponto de vista da observação sociológica'; o 'registo rápido' e o 'registo lento'; 'realidade figurativa' e 'realidade alegórica'; 'Dante narrador' e 'Dante protagonista', 'língua da prosa' e 'língua da poesia'" (PASOLINI, 1982, pp. 84 – 85). Nesse sentido, o autor questiona se haveria em Dante a vontade de ser poeta, para em seguida defender que há, em suas poesias, uma vontade inconsciente de fazer poesia; assim, seria mais prudente buscar em que pontos ideais estaria esse desejo de ser poeta na obra de Dante.

Diante disso, algumas hipóteses são levantadas: a vontade de ser poeta de Dante poderia estar no acento constante das inscrições de lápide da Commedia; nos seus momentos de pico da expressividade teológica, assim como no conteúdo meta-histórico (sentido linguístico); o horizonte linguístico se amplia com o ponto de vista transposto para o alto, mas os versos lentos e fixos demonstram experiência humana direta e não racionalizável.

A norma de regulação do desprendimento de Dante, deduz Pasolini, seria "[...] uma equidistância rigorosamente mantida entre autor e os infinitos aspectos particulares do seu mundo" (PASOLINI, 1982, p. 88). Ao manter-se equidistante de si próprio e dos próprios sentimentos, Dante autor emprega um Discurso Indireto Livre do Dante protagonista.

Recuperando a ressalva feita no início deste trabalho, segundo a qual o lugar de fala dos dois autores é muito distinto, o que se deve às suas relações com as instituições, são muitos os pontos de contato que podemos traçar entre o pensamento de Antonio Candido, decisivo para a formação de um país periférico e que precisa se reconhecer enquanto tal, e as reflexões de Pier Paolo Pasolini a respeito de arte, literatura e suas interpenetrações com a sociedade. A abordagem de Pasolini a respeito do Discurso Indireto Livre possibilita uma aproximação maior com Candido pois tal modalidade literária tem suas raízes na sociedade estruturada em classes e na tentativa de representar a fala de um indivíduo pertencente a outro extrato social; assim, conforme proposto por Candido, a matéria social se constitui em forma literária, pura e simplesmente.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

ISBN 978-85-64124-60-8

INTERCÂMBIO CULTURAL E TRADIÇÕES LITERÁRIAS NO CONTO *BICHO PAPÃO* DE PAULO SESAR PIMENTEL

Soraia STREG (Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT)
E-mail: soraiastreg@gmail.com

RESUMO

Entre as manifestações literárias contemporâneas produzidas em Mato Grosso, enquanto lugar periférico ao centro hegemônico, a ficção em prosa de Paulo Sesar Pimentel apresenta modos de intercâmbio cultural apurado, como no conto *Bicho Papão*, em que opera a intensificação nos processos de significação do texto ao atribuir à figura folclórica de origem popular, homônima ao título, novas representações que acomodam o local e o universal numa exploração da temática do medo a partir de uma elaboração autoral que tensiona forma e tema e que estabelece ligações com tradições literárias canônicas acerca do conto moderno, incorporando, em sua criação, reflexões e teses sobre o gênero como efeito de sentido (Poe) e da possibilidade de se contar uma história enquanto se conta outra (PIGLIA). A figura do autor periférico em ativa negociação com as tradições literárias fundantes da modernidade retoma o legado de autonomia da criação artística e crítica latino-americana, problematizando a hegemonia cultural do centro na medida em que confirma a fusão entre tradições que perpassa criação literária pós-moderna através de procedimentos que constroem formas distintas de representação.

***PALAVRAS CHAVES**: LITERATURA CONTEMPORÂNEA; INTERCÂMBIO CULTURAL; TRADIÇÕES LITERÁRIAS.*

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da literatura, desde sua apresentação na forma oral, até a modernidade, com o desenvolvimento da tecnologia, fornece e forneceu aos leitores um mundo de possibilidades de vivência e conhecimento da realidade que os cerca através de histórias de outros, no caso, personagens, que, apesar de não serem reais, proveram de novos aprendizados aos que suas histórias tomaram conhecimento.

O conto, forma breve da narrativa, oferece alternativas para representações de instantes, dando ênfase a determinadas temáticas ou personagens como, por exemplo, o medo, emoção primordial no desenvolvimento do ser humano, presente desde sempre em todos os seres vivos e que faz parte nas obras de grandes cânones da literatura, como Edgar Allan Poe, também faz parte na obra abordada no presente trabalho.

Como instrumento de disseminação da literatura brasileira produzida em Mato Grosso, esse artigo busca desenvolver um ensaio sobre o conto *Bicho papão*, de Paulo Sesar Pimental, buscando suas peculiaridades e sua ligação com as tradições literárias, apresentando as nuances da narrativa abordada, justificando, assim, a escolha do tema do presente trabalho.

No conto verifica-se o intercâmbio de tema e forma com, principalmente, os autores Edgar Allan Poe e Ricardo Piglia e problematiza a hegemonia cultural do centro a partir dos teóricos Mário Cézar Silva Leite e Stuart Hall.

ISBN 978-85-64124-60-8

Para a construção dessa pesquisa foi utilizado, de acordo com Lakatos e Marconi (2003), a pesquisa bibliográfica, que permite um exame de um tema sob um novo ângulo, não repetindo o assunto. As principais fontes bibliográficas foram os autores citados acima e outros como forma de corroborarem o desenvolvimento da pesquisa.

LITERATURA EM MATO GROSSO

A produção literária mato-grossense pode ser dividida, de acordo com Mário Cézar (2005), em três momentos: Um regionalista, outro modernista e o contemporâneo. A literatura produzida em Mato Grosso, num primeiro momento, que se estende pela primeira metade do século XX, apresenta um regionalismo ufanismo. A cultura, a identidade e o espaço mato-grossense são exaltados e as obras apresentam um tom de escapismo e saudosismo. Os principais nomes desse período, de acordo com Mário Cézar (2005), são Dom Aquino Corrêa e José de Mesquita.

Já o segundo momento, como comenta o autor citado acima, a partir da década de 30 e 40, nasceu através da ideia de inovação, se opondo à produção e ao discurso antigo. Uma produção de um novo *versus* o antigo. Gervásio Leite, Lobivar Mato e Rubens de Mendonça são os principais nomes do momento inicial do modernismo. Apresenta uma ruptura e, ao mesmo tempo, uma continuação do momento anterior, apresentando revolução e renovação, mas sem excluir o teor regionalista. Silva Freira e Wladimir Dias Pinto encabeçam essa segunda parte. Ocorre a aproximação do Mato grosso com uma estética que já estava acontecendo no meio cultural.

O terceiro momento ainda está em aberto, são as tendências contemporâneas e, por ainda estar acontecendo, possui uma liberdade estética maior em relação aos outros momentos; levantamentos bibliográficos indicam maior diversidade de temáticas nesse momento. As obras de Paulo Cesar Pimentel se enquadram nesse terceiro movimento, tanto por estarem sendo publicadas na contemporaneidade quanto por desenvolverem uma literatura engajada, abordarem de assuntos problemáticos, universais e necessários para um aumento da criticidade do leitor acerca das relações que produz com o que o cerca.

Mário Cézar (2005) aborda a literatura mato-grossense de acordo com a visão que Hilda Magalhães possui “poetas, contistas, romancistas que vivem (ou viveram) e produzem (ou produziram) no Mato Grosso, independentemente de terem nascido na região.” (2005, p. 234), de acordo com o autor, a ideia de pertencimento a uma determinada região não advém do nascimento, mas sim da vivência e produção em ou sobre essa região. Nessa categoria, Paulo Pimentel se enquadra, pois, mesmo não tendo nascido na região, ajudou a enriquecer a produção literária mato-grossense.

Natural de Coronel Sapucaia, Mato Grosso do Sul, Paulo Sesar Pimentel mora no estado há mais de vinte anos. Formado em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), fez seu mestrado em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Pimentel é autor das coletâneas de conto *Café com formiga*, *Ângulo Bi* (em parceria com outros autores*), Diário de uma quase* e *Cão sem Penas*.

Bicho Papão, presente no livro *Diário de uma quase*, conta a história de uma menina, pré-adolescente, que é atormentada pelo medo do bicho papão, um monstro que a visita quase todas as noites e que, inicialmente, só a olhava, mas depois começa a machucá-la. Apenas ao final da obra descobre-se que esse monstro é o pai da personagem. A obra apresenta como tema central o medo daquele sujeito que deveria protegê-la e o abuso que a figura masculina, quando no poder, pode exercer.

ISBN 978-85-64124-60-8

Hall (2004) aborda o conceito de globalização se referindo aos processos que atravessam fronteira, integrando e conectando comunidades, tornando o mundo mais interconectado, essa relação entre as nações modernas produzem os *fluxos culturais*, tornando-as *híbridos culturais*, possibilitando as "identidades partilhadas" (HALL, 2004, p. 74). Sendo assim, as produções literárias de Paulo Pimentel, produzidas no estado de Mato Grosso, apresentam esse hibridismo cultural, onde seu desenvolvimento temático não fica limitado à identidade ou cultura mato-grossense, mas se interliga, conectando o que está sendo produzido atualmente nessa região com as produções literárias mundiais. O conto trabalhado faz parte da literatura nacional produzida em Mato Grosso, porém não apresentam elementos regionais tipificadores. Sua ambientação, temática e composição dos personagens possuem caracterizadores que extrapolam o espaço local. A obra apresenta temática humana universal, apresentando circunstâncias atemporais e alocais. O espaço não é a parte central das obras, mas sim as relações humanas.

Bicho papão é uma manifestação literária produzida na periferia cultural nacional; conforme debate Achugar (2006), a política das letras estabelece forças de resistências para que essas obras sejam aceitas pelo centro, revalidando o papel da crítica local para atestar a qualidade estética do discurso literário produzido na região, uma vez que, conforme o autor citado acima, o "balbucio" teórico produzido fora dos centros possui valor e deve ser incentivado.

A literatura produzida na periferia cultural, como Mato Grosso, demora a ter validade dos centros hegemônicos culturais, quando tem. Entre os cânones brasileiros há poucos mato-grossenses, o que não significa uma inferioridade na produção artística e cultural no estado, mas uma resistência na aceitação desses autores pelos centros culturais. Por isso o desenvolvimento desse artigo priorizou um autor periférico, como forma de difusão das narrativas produzidas fora desse centro, que, mesmo periféricas, conseguem apresentar um intercâmbio cultural com autores cânones e teóricos renomados.

INTERCÂMBIO CULTURAL ENTRE PIMENTEL E AS TRADIÇÕES LITERÁRIAS

Ricardo Piglia (2004) defende a ideia de que um conto sempre conta duas histórias, trazendo um efeito de surpresa ao final da narrativa quando a história secreta aparece, assim, "um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. (...) o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático" (PIGLIA, 2004, p. 90-91). O desenvolvimento da segunda história, em *Bicho Papão,* acontece paralelamente à primeira e, enquanto apresenta essa, o narrador apresenta traços de ambiguidade que, ao leitor mais atento, oferece indícios da segunda, como nas seguintes partes: "Os irmãos crescidos e já indiferentes a medos. Ou causadores dele num mundo que não é feito para meninas" (PIMENTEL, 2010, p. 21), onde há um indicação de que, assim como o bicho papão que assombra a personagem, os irmãos dela também podem causar esse medo em outras meninas, ou seja, traz a possibilidade, confirmada depois, que o ser que a atormenta não faz parte do universo do sobrenatural, e "Mais cedo ou mais tarde, suas mãos grandes, ásperas e peludas passeariam pelo corpo impúbere. Cedo ou quem sabe cedo demais não haveria escapatória" (PIMENTEL, 2010, p. 21), onde a descrição física do bicho papão também pode ser atribuída ao personagem pai, assim como a ação apresentada.

A interseção entre as duas histórias aparece apenas no final, na fala da personagem: "-papai..." (PIMENTEL, 2010, p. 22), quando a figura do monstro é despida do seu teor imaginário e a figura que a assombra é identificada. No texto também aparece a fala da personagem, acima citada, clamando por humanidade no personagem, no entanto o narrador comenta que eram

ISBN 978-85-64124-60-8

"sempre inúteis" (PIMENTEL, 2010, p. 22), retirando qualquer traço de humanidade do personagem, conferindo-o a imagem do monstro que a personagem nele projetava.

Edgar Allan Poe (apud GOTLIB, 1991) problematiza sobre a extensão do conto e o efeito que causa nas pessoas, relacionando que o autor deve dosar a extensão do seu texto para que a excitação que causa no leitor não fique diluída, pois a leitura de um conto deve acontecer de uma vez, principalmente no poema, assim, "(Poe) continua aí a defender a *totalidade de efeito* ou a *unidade de impressão* que se consegue ao ler o texto de uma só vez" (GOTLIB, 1991, p. 35, grifos do autor). Sendo assim, o forte do conto é o efeito causado no leitor ao término da leitura, por isso a necessidade de uma brevidade, para que o leitor possa terminar sua leitura em uma sentada só, ou seja, de meia hora a duas horas, em média.

Na obra *Bicho papão*, o autor trabalha com a representação do imaginário do bicho papão ao decorrer da obra, apresentando um monstro, porém, na última sentença, apresenta o efeito de sentido que buscou produzir durante a obra, como Gotlib (1991) menciona, "ao iniciar o processo do escrever estórias é o efeito que o autor deve levar em conta: qual o efeito que pretende causar no leitor?" (GOTLIB, 1991, p. 35), nesse contexto, o desenvolvimento que o autor produziu foi todo pensado na produção do efeito final, o choque no leitor quando a revelação da verdadeira identidade do bicho papão, na revelação da segunda história.

A apresentação do monstro durante a obra cria um efeito de medo: "O monstro vinha quase toda noite" (PIMENTEL, 2010, p. 20); "Mais cedo ou mais tarde, suas mãos grandes, ásperas e peludas passeariam pelo corpo impúbere" (PIMENTEL, 2010, p. 21); "O monstro já existia. Não havia retorno" (PIMENTEL, 2010, p. 21), que é quebrado ao final da obra: "- Papai..." (PIMENTEL, 2010, p. 22), quando, ao descobrir que o pai da personagem é o bicho papão que a assombra, o medo é intensificado e um novo efeito é causado no leitor: associação da temática do conto com a realidade, impotência perante essa e asco da existência dessa situação fora da ficção.

Gotlib (1991) traz que "A questão não é "ser ou não ser breve". A questão é: "provocar ou não maior impacto no leitor"." (GOTLIB, 1991, P. 64) e, para conseguir esse impacto, Pimentel (2010) omite algumas partes como a consciência da menina sobre quem é o bicho papão, apresentando apenas os momentos selecionados para aumentarem o impacto causado nos leitores.

A narrativa elabora representações de violência e abuso do feminino, colocando a mulher em estado de submissão ao homem (falocentrismo). Também traz elementos da problemática do feminino centrados na visão patriarcal da representação da mulher, trabalhando com a insatisfação dessa perante o papel social a ela designada.

No conto de Pimentel (2010) são revelados aos poucos as nuances dos acontecimentos que cercam a personagem e, ao mesmo tempo, as reações psicológicas resultantes: "No princípio era isso, olhava. Depois ia embora, mas deixava a presença na memória, assustada demais, que não pegava no sono, o que talvez explica as olheiras que começaram a deslizar por sua face." (PIMENTEL, 2010, p. 20). No conto, inicialmente, a ideia que o narrador passa ao leitor é o medo que a criança sente pelo bicho papão, criatura conhecida do folclore popular, após isso, a narrativa intensifica-se na experiência de pavor que a personagem vivencia com a eminência da chegada do monstro (na forma de suspense); somente na última frase do conto que há a certeza de que o monstro é real e se trata do pai da personagem: "-Papai..." (PIMENTEL, 2010, p. 22). Sendo assim, é permeado pelo medo da personagem da situação que foi obrigada a participar e a incapacidade de se libertar.

A exploração da temática do medo ocorre quando há uma relação direta com o objeto específico que o sujeito dirige a sua atenção e sua tradição na literatura remonta às lendas folclóricas e mitos, que já incorporavam o medo nas narrativas orais, ganhando forma e nome, principalmente, durante a literatura gótica do século XVIII, onde elementos medievais e

ISBN 978-85-64124-60-8

sobrenaturais como espaço, castelos, masmorras, etc, e criaturas como bruxas, lobisomens, vampiros, etc, eram utilizados para ressaltar essa sensação no leitor. Inicialmente trabalhado com a temática do Outro, onde os medos eram sempre percebidos como algo de uma realidade distante, essa temática ganha vertentes psicológicas, de acordo com Lovecraft (1978), principalmente com os estudos e obras de Edgar Allan Poe, que apresenta elementos mais realista e trabalham com a consciência das personagens.

Dessa forma, percebe-se na literatura de Pimentel (2010) uma mescla entre a literatura gótica e a psicológica. Inicialmente, na obra, a ideia do sobrenatural é muito forte e o medo é representado pela figura do bicho papão: "O monstro vinha quase toda noite. Era só a mãe apagar a luz que ele deslizava leve, sutil, fluido e esfumaçado." (p. 20), assim, é externalizado o medo da personagem numa criatura que povoa o imaginário popular, esse medo da criatura é apenas quebrado no final, após a revelação de que o bicho papão é real e é o pai da personagem, assim, há uma ressignificação do medo da personagem e no provocado no leitor; quando o sobrenatural é retirado e a segunda história é colocado em primeiro plano, percebe-se que o medo sentido pela personagem é uma mistura de medo do outro (pai), o terror psicológico provocado e o pavor da violência física próxima, por isso, percebe-se que a forte internalização desse medo da personagem, trabalhado também com a consciência: "Consciência demais faz mal. Mais ainda na infância" (PIMENTEL, 2010, p. 21).

De acordo com Genette (1979), há três estados de discurso de personagens, que são ligados à distância da narrativa, assim, na narrativa *Bicho papão* aparece o discurso *narrativizado*, que é o mais distante, onde o narrador, ao invés de transpor as falas das personagens, o narrador relata os acontecimentos de forma breve e sucinta. Na obra, não diálogos, exceto a última sentença do texto, porém há a narração dos acontecimentos e do terror psicológico sofrido pela personagem, de forma resumida, não deixando claro há quanto tempo acontece: "No princípio era isso, olhava" (PIMENTEL, 2010, p. 20). Assim, o narrador apresenta de forma distante os acontecimentos da personagem, o terror psicológico vivido, de forma resumida e culminando na violência física: "Foi nessa noite que ele chegou e entrou. Chegara a hora. Sem chances de fuga qualquer." (PIMENTEL, 2010, p. 22).

O narrador, externo aos acontecimentos, do conto focaliza nos acontecimentos da menina e, embora não apresente os pensamentos da personagem, possui certa onisciência relacionada aos acontecimentos: "Que se faz? Sozinha no mundo, esquecida no escuro, com a vida na mão e nenhuma experiência de como se defender?" (PIMENTEL, 2010, p. 21).

O desenvolvimento da temática do conto, que aborda questões de violência familiar pratica do âmbito familiar, escondida do resto do mundo, fornece ao leitor um vislumbre de situações, infelizmente passíveis de ocorrência na realidade:

> Assim, o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, [...]. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais. (CANDIDO, 2011, p. 46)

O autor acima comenta a possibilidade de vivência apresentada pela ficção de situações que o leitor dificilmente teria acesso na sua vida pessoal, assim, no conto de Pimentel (2010), o leitor conhece essa situação de violência psicológica infringida à personagem: "Ela nem sequer abria os olhos, mas percebia as brasas queimando no escuro, esperando, aguardando, com um cheiro nauseabundo a inundar as narinas, suadas e dilatadas, da menininha assustada"

ISBN 978-85-64124-60-8

(PIMENTEL, 2010, p. 20), aumentando o *efeito de sentido* produzido ao final da leitura, pois a situação apresentada é algo brutal e, infelizmente, real.

A RESSIGNIFICAÇÃO DA FIGURA POPULAR BICHO PAPÃO

Na prosa dos autores, parte da identidade da personagem é constituída pela opressão provocada pela figura masculina envolvida. Stuart Hall aborda sobre como a identidade é formada a partir do sujeito como criança:

> [...] a imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança aprende *apenas* gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade. Ela não se desenvolve naturalmente a partir do interior do núcleo do ser da criança, mas é formada em relação com os outros; especialmente nas complexas negociações psíquicas inconscientes, na primeira infância, entre a criança e as poderosas fantasias que ela tem de suas figuras paternas e maternas. (HALL, 2004, p. 37, grifo do autor).

Nesse contexto, como o autor comenta, a identidade da criança é formada a partir das interações, principalmente em relação às fantasias das figuras paternas e maternas que ela desenvolve; no conto de Pimentel (2010), a figura paterna é representada por uma criatura que permeia o imaginário infantil, causando terror e medo, o bicho papão; dessa maneira, a forma como a personagem vê o pai é muito significativa na obra, inclusive a obra toda circula em torna dessa fantasia criada pela criança, só sendo descoberto que o monstro é o pai ao final do conto.

Essa fantasia, criada pela personagem para o pai, representa exatamente aquilo que ela vê nele, um monstro que só aparece à noite, invisível aos olhos da mãe e dos irmãos, já que esses não acreditam mais em monstros, causador dos seus pesadelos, uma criatura capaz de ferir, machucar, sem qualquer humanidade: “Que se faz com ela? Se por um lado a corja humana não a notava, por outro lado, devido ao monstro, ela sabia que esta perdida” (PIMENTEL, 2010, p. 21).

Hall (2004), ao abordar as questões de identidade, afirma que ela “[...] somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (HALL, 2004, p. 9). No conto *Bicho papão*, a menina vê sua vida mudar a partir do momento que o monstro começa a entrar no seu quarto, mesmo quando era só para olhar; o medo, a insônia, o caos, começam a formar parte do dia a dia da criança, sendo assim, a identidade dessa menina muda e ela se sente perdida no meio dessa transformação: “Existia ele e ela sabia. Estava instaurado o medo. Estava instaurado um certo caos. Era crescente. Um buraco negro incontrolável. Não queria mais a menina dormir... Era-lhe impossível qualquer sonho.” (PIMENTEL, 2010, p. 21). A identidade da menina, embora ainda em construção, entra em crise quando a figura paterna começa a representar o medo e ela então percebe quão sozinha está no mundo: “num mundo que não é feito para meninas.” (PIMENTEL, 2010, p. 21).

O conto não apresenta o momento em que há essa mudança, apenas que “O monstro vinha quase toda noite” (PIMENTE, 2010, p. 21); o texto já apresenta essa mudança e foca no medo provocado no psicológico – a falta de sono, a letargia, as olheiras, o medo - até o momento da concretização da violência física: “Foi nessa noite que ele chegou e entrou. Chegara a hora. Sem chances de fuga qualquer.” (PIMENTEL, 2010, p. 22).

O bicho papão, criatura que permeia o imaginário infantil, é uma criatura que vem a noite, sem fazer barulho e que causa dor; o personagem pai apresenta essas características e

ISBN 978-85-64124-60-8

por isso é comparado, pela personagem, nessa entidade. Ao fazer essa ressignificação dessa figura do folclore popular, ele funda novas representações da temática.

A obra traz essa crítica ao machismo, de forma explícita, através do personagem masculino: pai; porém de forma velada ao comentar que os irmãos não percebem o que acontece em casa, disserta: "Os irmãos crescidos e já indiferentes a medos. Ou causadores dele num mundo que não é feito para meninas." (PIMENTEL, 2010, p. 21), nessa sentença consegue-se perceber que, por serem homens, os irmãos já possuem a possibilidade de serem causadores do medo, pois o mundo não é feito para as mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto de Pimentel (2010) consegue traduzir os sofrimentos que parcela das mulheres do mundo perecem durante sua infância e/ou adolescência, trazendo para o mundo da ficção, com uma linguagem artisticamente elabora, a essência humana e as relações do ser humano com o que o cerca.

A narrativa consegue tensionar a forma do texto, apresentando o *efeito de sentido* (GOTLIB, 2005) e a segunda história (PIGLIA, 2004), com o tema, o medo, a violência infantil e a violência contra o gênero feminino, de forma a construir uma narrativa única e permeada por um tom de medo e tristeza, talvez revolta, ao perceber a segunda história.

Ainda assim, o desenvolvimento da psique da personagem consegue fazer uma relação com a realidade de forma que, ao compreender a segunda história, o leitor se choca, efeito pretendido, provavelmente, pelo autor, assim, toda a desventura apresentada na obra possui uma ressignificação no ato final do conto, quando o véu do sobrenatural é retirado e a forma humana do bicho papão é apresentada.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Planeta sem bocas: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem da ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GENETTE, Gerard. **Discurso na narrativa**. Editora Arcádia. Lisboa-Portugal. 1979.

GOTLIB, Nádia battella. **Teoria do conto**. Editora Ática. 6º edição. 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). **Mapas de mina: estudos de literatura em Mato Grosso**. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

LOVECRAFT, Howard P. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

PIMENTEL, Paulo Sesar. **Diário de uma quase**. Cuiabá, MT: Carline & Caniato, 2010.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ISBN 978-85-64124-60-8

IDENTIDADE E CONTEMPORANEIDADE NOS CONTOS "PAI E FILHO" DE PAULO SESAR PIMENTEL E "MOTIVO" DE MARTA HELENA COCCO

Vanderley da SILVA (UNEMAT- Câmpus de Sinop- MT)
E-mail: vanderleydasilva2009@hotmail.com

RESUMO

Segundo Stuart Hall (2006), o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel. Dessa forma, somos levados a entender que não temos uma "identidade", mas que somos compostos por uma identificação, passível de mudança e de transformação. Sob esse viés, este artigo apresenta uma reflexão sobre os contos contemporâneos "Pai e Filho" de Paulo Sesar Pimentel e "Motivo" de Marta Helena Cocco, os quais apresentam narradores com olhares distintos sobre a condição da mulher e do homem, em relação as suas identidades como sujeito, respectivamente, mãe e pai. O conto "Pai e filho", de Pimentel, publicado no livro O Cão Sem Penas (2014), traz a temática das violências ocorridas no ambiente familiar com uma linguagem recheada de metáforas e alegorias numa narrativa intimista, que se constrói pela vocalização de um filho que está perdido em sua identidade. O conto "Motivo", publicado no livro Não Presta Pra Nada (2016), Marta Cocco traz uma família moderna, de contexto contemporâneo, sem a presença de um adulto masculino, na figura do pai. Por isso, a mãe, narradora da história, além, de realizar suas funções maternas, assume também, a função de pai. Para o desenvolvimento da análise, utilizaremos as contribuições teóricas de Stuart Hall (2006), Hugo Achugar (2016), Gérard Genette (1995) e outros teóricos que abordam estudos acerca da narrativa de ficção contemporânea.

***PALAVRAS-CHAVE**: ANÁLISE COMPARATIVA, IDENTIDADE, PAI E FILHO; MOTIVO.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho resulta de estudos na disciplina Tendências Contemporâneas da Literatura produzida em Mato Grosso, do Programa de Pós Graduação em Letras (PPGLETRAS) pela Universidade do Estado de Mato Grosso-campus de Sinop, propondo fazer uma reflexão sobre os contos contemporâneos "Pai e Filho" de Paulo Sesar Pimentel e "Motivo" de Marta Helena Cocco, abordando as temáticas inseridas nos contos e os narradores, com olhares distintos sobre a condição da mulher e do homem, em relação as suas identidades como sujeito, respectivamente, mãe e pai.

A Literatura de Mato Grosso, parte integrante da Literatura Brasileira, está viva, atuante, com sua linguagem própria, mais rica e mais variada do que a linguagem comum, cotidiana. Ela busca seus próprios caminhos e sua forma; não apresenta formas estereotipadas e nem coladas ao universo narrado. Os elementos locais são inseridos naturalmente no contexto literário, sem, no entanto, impor o caráter redutor do termo "regional" às produções da contemporaneidade.

Sobre a literatura brasileira produzida em Mato Grosso, Mário Cezar Leite, desmitifica a produção local e não isenta o intelectual da função de problematizar os conceitos dados como prontos e não embarcar na ideia de pertencimento do local, argumentando a importância de reconhecer as diferentes manifestações literárias nos diferentes estados.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Ora, todos sabemos que as idéias de regionalidade, identidade, identidade cultural, cultura local e seus sinônimos são assimilados, de maneira geral, com enorme tranqüilidade e segurança como conceitos e dados definitivos, rígidos, de uma realidade também já dada, definida e definitiva. E isto em momento nenhum isenta os pesquisadores ou intelectuais. Quando se trata de cultura local, costumeiramente embarcamos todos numa nave discursiva já pronta para uma viagem entre as maravilhas do cenário (do nosso cenário), as riquezas da cultura (da nossa cultura), glorificação dos falares, das personagens (nossos falares e personagens). E mais, embarcamos todos, nessa nave discursiva, para a viagem mítico-heróica-missionária de RESGATAR a pureza da nossa boa, superior, legítima e única cultura regional [...] (LEITE, 2005, p. 220)

Segundo Hilda Magalhães (2001) a valorização da obra literária não está calcada na sua denominação, mas no teor e na essência independente de onde é/foi produzida. Portanto o discurso regionalista não se restringe à demarcação de uma "região", mas ao todo, ao sentido plural da produção cultural.

E importante, lembrar que temos muitas obras produzidas em Mato Grosso, com temas que tendem à "universalidade", é inegável a importância de se observar como o artista que habita determinado espaço, imagina e recria o mundo a partir de um ponto de referência e como dialoga com outros mundos.

Karl Erik Schollhammer (2009) discorre sobre as características que aproximam os autores contemporâneos, como o foco voltado para a sociedade, para o regionalismo, para o intimismo existencial e psicológico, pelo experimentalismo linguístico e pela metaliteratura.

Na contemporaneidade, os escritores buscam retratar em suas obras a realidade atual da nossa sociedade, através de pontos de vista marginais e periféricos, buscam o detalhismo do hiper-realismo, com uma escrita que materializa a loucura, combinando à profundidade psicológica e a introspecção, "literatura do eu" com uma prosa mais existencial e intimista.

> Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.54).

Segundo Hilda Magalhães (2001), a *literatura no Mato Grosso está dividida em dois momentos: antes e depois da divisão do Estado, mas foi em 1950 e 1960 que a literatura Mato-grossense entra numa fase de desenvolvimento se atualizando com a produção literária do eixo Rio- São Paulo, pois é nesse momento, em que se verifica um crescimento qualitativo na produção literária com os escritores representativos dessas décadas: Silva Freire, Ricardo Guilherme Dicke e Manoel Cavalcante Proença.*

Vemos a partir dos anos 1970, no campo artístico-cultural, uma grande efervescência no meio teatral, com uma literatura voltada para o público infanto-juvenil e uma poesia voltada para as questões latifundiárias, com o erotismo, a metalinguagem, e os emblemas da pós modernidade. São representantes desse período: Marilza Ribeiro Albues, Padre Antônio Rodrigues Pimentel, Dom Pedro Casaldáliga, Flávio Ferreira e Aclyse de Mattos.

Mário Cesar Silva Leite (2015) argumenta que há um número considerado de escritores que não nasceram no estado de Mato Grosso, mas são considerados Mato-grossenses pela suas

ISBN 978-85-64124-60-8

vivências, experiências e suas contribuições para a literatura produzida no Estado porque passaram grande parte das suas vidas em Mato Grosso e se dedicaram a compor tanto em versos quanto em prosa, valorizando a arte através da escrita.

Encontramos na Literatura produzida em Mato Grosso, escritores da pós modernidade, que apresentam em suas narrativas, características da contemporaneidade, assim como os temas do cotidiano, mostrando a visão de um mundo conturbado cheio de interrogações, cheio de complexidades, de egocentrismos e de crises existenciais que o homem moderno pode sofrer.

Paulo Sesar Pimentel é considerado um dos contistas contemporâneos do cenário Mato-Grossense. Nasceu na cidade Coronel Sapucaia (MS), mas mora em Mato Grosso há mais de vinte anos. Já publicou cinco livros e recebeu prêmios de menção honrosa no prestigiado 12º Concurso Nacional de Contos "Josué Guimarães" (2011), em Passo Fundo – RS, pelos contos inscritos: "De corpo e alma", "A verdadeira dor" e "O cão sem penas".

Nas suas histórias, a ação é quase sempre interiorizada pelo uso de recursos como a voz em primeira pessoa. Com essa interiorização, a vida se adensa, tanto para o leitor, quanto para a personagem. Na ficção de Paulo Sesar, as grandes protagonistas são as perguntas sobre a vida. Sem preocupar-se em dar a resposta, o autor pretende com seus contos incomodar e atrair o leitor para mais questionamentos. Em *O cão sem penas,* o autor discute as relações humanas na contemporaneidade, indo do amor à solidão, especialmente diante da morte.

Marta Helena Cocco também é considerada uma das escritoras contemporâneas do cenário Mato-Grossense. Nasceu em Pinhal Grande, RS, porém mudou-se para o Mato Grosso em 1992. Recebeu com a obra *Não Presta pra Nada,* o Prêmio de Literatura Mato Grosso; é membro da Academia Mato-Grossense de Letras. Sempre demonstrou interesse e capacidade no trato da Literatura produzida no Estado, mantendo até contemporaneamente estudos e investigações na área de estudos no campo da Literatura em Mato Grosso. Em suas obras, as mulheres são marcadas pelo signo comum da dor, oriunda de opressão, preconceito, violência, etc. E, nesse sentido, o arquétipo da mãe está presente na própria função da escrita, como aconchego, como catarse.

Encontramos na obra *Não Presta pra Nada*, mulheres sábias, amorosas com suas famílias, que ajudam as crianças nas dificuldades em enfrentar o mundo cruel e discriminatório; mulheres que sofrem as dores, o esquecimento e todos os perigos do cotidiano, vivendo ou sobrevivendo o abandono na velhice, a ganância humana e a catarse pela escrita.

DIEGESE DOS CONTOS

Sabemos que diegese é o conjunto de ações que formam uma história narrada segundo certos princípios cronológicos. Gérard Genette (1995), considera que diegese é o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal que produz a história e o discurso.

O conto "Pai e Filho" foi publicado no livro *O Cão Sem Penas* (2014) por Paulo Sesar Pimentel, trazendo a temática das violências ocorridas no ambiente familiar. O enredo se desenvolve pelo conflito em uma família pobre, composta por pai, mãe e três filhos, sendo o do meio o personagem principal e narrador. Este relata os perigos sofridos em um dia de caça com o pai, para ajudar a levar comida para casa e matar a fome dos irmãos. Durante a caçada, em meio à mata fechada e depois de passar por muitos perigos, o pai mata apenas um rato grande e pede para o menino ajudante guardar no embornal.

ISBN 978-85-64124-60-8

Com o passar das horas e o cansaço grande, o menino cai e se machuca, mas o pai não se importa com as dores do filho. Depois de tanto sofrer, o garoto jogou a caça fora para diminuir o peso; peso do trabalho, peso da responsabilidade, peso da crueldade do pai e porque tinha esperanças de que ele mataria outra caça maior, que pudesse matar a fome de todos, por alguns dias. Quando chegam à casa, o pai orgulhoso e autoritário pede o rato para entregar à mãe. Devido à pobreza, aquela caça seria o único alimento do dia e, por não ter o alimento solicitado pelo pai, o filho ajudante, companheiro da caçada, sofre agressões físicas e verbais na frente da mãe e dos irmãos, sem ter ninguém que pudesse defendê-lo.

O conto "Motivo", publicado no livro *Não Presta Pra Nada* (2016), pela escritora Marta Helena Cocco, traz o tema da discriminação no ambiente escolar. O texto começa com a descrição das atividades rotineiras que fazem parte do cotidiano do filho da narradora, desde quando mudaram de cidade e de escola, o filho sempre chega em casa triste, reclamando do preconceito sofrido na escola. Então a mãe, mulher cuidadosa, vai à escola várias vezes, observa as crianças, conversa com a diretora e sempre aconselha o filho em casa.

Certo dia, a mãe observando o filho mais alegre, brincando com dois amigos no intervalo escolar, pergunta para ele se o motivo da afinidade dos três brincarem juntos, seria porque eles são filhos únicos, porém, com a reposta, ela percebeu que ainda tem muito a fazer... O filho respondeu, que brincavam juntos, porque são os três da sala que têm "defeitos": um é gordo, o outro é negro e ele é o gago.

ANÁLISE TEMÁTICA ENTRE OS CONTOS

No conto de Pimentel, podemos observar pelas violências sofridas, que o narrador tem dificuldades em se definir sobre seus verdadeiros desejos, suas verdades, suas perspectivas em relação à vida. "(...) talvez eu diga, talvez eu consiga, talvez eu defina, talvez eu me defina. Na dúvida, residem minhas duas meias verdades." (PIMENTEL, 2014, p. 15). Nessa narrativa, temos uma família de acordo com a cultura ocidental de ideologia patriarcal, "completa" aos olhos da sociedade, com pai, mãe e três filhos, sendo o pai, a figura primordial para garantir a "proteção" da família.

Mas, no decorrer da narração, vemos totalmente o contrário, um pai "presente" que não proporciona a proteção que a família precisa, não se preocupa com a educação porque, invés de mandar o filho para a escola, leva-o para caçar e ajudar na alimentação diária, uma espécie de fuga em relação a sua vida urbana. "(...) O do meio, acordado, olhos bem abertos, expressão do susto da espécie enraizado no rosto, era a saída mais fácil ao pai, que precisava de companhia." (PIMENTEL, 2014, p. 15). Verificamos a falta de diálogo entre o pai o filho, mostrando o distanciamento entre os dois. "(...) horas cansadas e arrastadas pelos pés ligeiros e determinados do pai, sempre pouca ou nenhuma palavra, apenas gestos e vontade, gestos e ação" (PIMENTEL, 2014, p. 16).

Com a leitura do conto, percebe-se também, um pai rude, que não observava os medos, o sofrimento, o cansaço, nem as reações do filho durante a caçada. "(...) o pai passos à frente não percebeu o tombo, não percebeu a fraqueza do filho que deveria ser forte como ele, que deveria ao menos aparentar a hombridade dele, e continuou inabalado e intransigente." (PIMENTEL, 2014, p. 17). Nesse conto, encontramos uma figura paterna sem amor e com agressividade que usa da violência para resolver os problemas familiares. "(...) o ódio enrijecendo os músculos, fortalecendo o tacape, vencendo a inércia, rompendo os ares, criando vento, partindo moléculas de ar, desceu o braço sobre o filho, que não teve anjo para por ele interceder..." (PIMENTEL, 2014, p. 19).

ISBN 978-85-64124-60-8

O narrador, em conversa com o leitor, pensa que talvez o pai se tornou um sujeito agressivo, por ser fruto da violência doméstica no período de sua formação humana e, agora, por esse motivo, faz a mesma coisa com seus filhos. "(...) A raiva do pai não corrigiu o erro do filho, mas reescreveu uma história, a mesma história do começo dos tempos." (PIMENTEL, 2014, p. 19). Hugo Achugar (2006), afirma que o sujeito social pensa, ou reproduz conhecimento, a partir de sua "história local", ou seja, a partir do modo que "lê" ou "vive" a "história local", em virtude de suas obsessões e do horizonte ideológico em que está situado.

Em seu conto, Marta Cocco traz uma família moderna, de contexto contemporâneo, sem a presença de um adulto masculino, na figura do pai, só aparece mãe e um único filho. Por isso, a mãe, narradora da história, além, de realizar suas funções maternas, assume também, a função de pai. Percebemos facilmente o amor que dessa mãe sábia, observadora, que se preocupa com a educação e a formação humana do filho, pois leva-o para escola mesmo com suas dificuldades e as violências sofridas por ele nesse ambiente educativo. "Meu filho chegou da escola mais contente hoje. Não tem sido assim. Desde que mudamos de cidade e de escola, é uma queixa atrás da outra." **(COCCO, 2016 p.35).**

Mãe amorosa, cuidadosa, que toma as dores do filho, lutando contra o preconceito e a discriminação sofrida por ele, no ambiente escolar. "(...) Coração de mãe, você já sabe. Tenho vontade de ir lá e rufar a mão na cara da molecada. Falo com a diretora, entendo que as crianças são danadas, que revidar não é o melhor caminho, que é preciso uma orientação adequada". **(COCCO, 2016 p.35).** A mãe é uma mulher provedora em tudo no cotidiano da família, privilegia o diálogo, pois acredita que uma boa conversa, bons conselhos atrelados ao amor e a perseverança poderão ajudar na resolução dos problemas. "(...) Em casa faço o que posso, escuto meu filho, aconselho, digo que o melhor a fazer é não dar tanta bola para isso." **(COCCO, 2016 p.35).**

Para explicar o título do conto, "Motivo", a mãe, pensa que as crianças são agressivas pelo motivo talvez, de conviverem com agressões dos familiares. "(...) vai saber o motivo de esses meninos serem tão agressivos. Vai ver são maltratados em casa." **(COCCO, 2016 p. 35). Com relação a educação recebida, a mãe** lembra da relação não dialógica com sua mãe**, mas como mulher comprometida na formação do filho, não quer repetir a mesma história vivida por ela.** "(...) Conto que minha mãe, no meu tempo, nem me escutava. Eu tentava dizer alguma coisa e ela: não me venha com queixa. Não repito o procedimento. Acredito que muita coisa pode melhorar com a força de uma boa palavra." **(COCCO, 2016 p. 35-36).**

Com esse estudo, percebemos que os dois contos, trazem a temática da violência. No conto de Pimentel, vemos a violência física sofrida pelo filho, sem contar no abandono, que vivia a família, porque o pai estava "presente", mas se fazia ausente nas relações amorosas e nas funções paternais.

Já no conto de Marta, vemos a violência pelo preconceito e discriminação sofrida pelo filho na vida social escolar. Narrativa de família moderna, com ausência do pai, mas a mãe, por amor a família supera essa ausência, com seus cuidados, sua afetividade e seus carinhos.

ANÁLISE ESTRUTURAL DOS NARRADORES

Sabemos que em toda obra, sempre há um narrador responsável pela ação no desenrolar dos fatos. Cabe a ele, o papel de narrar, ou seja, de contar a história. O narrador é o elemento fundamental à narrativa, porque transmite a estória, faz mediação, entre a narrativa e o leitor, organiza os acontecimentos no enredo em tempos e espaços determinados e define o foco narrativo, a partir, de seu ponto de vista.

ISBN 978-85-64124-60-8

No conto “Pai e filho”, temos a vocalização em primeira pessoa, que se constrói pela focalização de um filho, narrador-protagonista contando um fato ocorrido no ambiente familiar que vive. “(...) Minha história começa quando um pai pega o filho do meio para caçar...” (PIMENTEL, 2014, p. 15).

Nos estudos de Gérard Genette (1995), o narrador autodiegético é o herói da sua narrativa, porque ele é o elemento principal da trama, sem sua presença ali, a narrativa não existiria. Observamos neste trecho do conto.

> [...] o sangue esparramado pelos cabelos, pelo rosto, nas mãos, no peito, o sangue do outro, seu sangue primeiro no outro, depois novamente em si, finalmente no rio, que nunca é o mesmo e lava todas as feridas, em especial as alheias. Talvez um dia as próprias. Um filho, um pai, o pai, o filho, filho, pai. Nessa história, ele, e apenas ele, sou eu. (PIMENTEL, 2014, p. 19).

Com uma linguagem metafórica, o narrador inicia o conto conversando com o leitor, pedindo um tempo para contar sua história. Segundo estudos de Genette (1995 p. 258), esse fenômeno é denominado narratário. “Narratário é um dos elementos da situação narrativa e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético.”

> - Quando você me pergunta quem sou, tenho dificuldades em lhe dar uma resposta completa, uma resposta inteira, uma resposta satisfatória, inclusive e principalmente a mim mesmo. Se você tiver um tempo, eu quero lhe contar uma história. Pela fábula, pela alegoria, pela metáfora talvez eu diga, talvez eu consiga [...] (PIMENTEL, 2014, p. 15).

Com relação ao tempo da narração, temos uma narrativa ulterior porque a maioria das ações acontecem no passado da personagem. Genette (1995), aponta a narração ulterior como instância produtiva que acontece posteriormente à ocorrência do evento.

> Eles caminharam por horas, por quilômetros, no meio da mata fechada, tempo e espaço se curvavam e inexistiam. Estar na mata era como viver uma luta desesperada por algo que não se sabe o que é, não se sabe de onde pode vir, não se sabe como vem, ou por que, mas é sempre um perigo iminente para todos os lados [...] (PIMENTEL, 2014, p. 16).

Sobre o discurso da narrativa, vemos o discurso narrativizado, que para GENETTE (1995), é um discurso mais distante. “(...) o pai sem olhar para o filho, apenas sentindo, ou achando sentir a presença dele, tomou o rumo da casa, ainda sem a grande morte do dia”. (PIMENTEL, 2014, p. 17).

No conto de Marta Cocco, temos o narrador em primeira pessoa na qual GENETTE (1995) prefere chamar de narrador homodiegético, porque está presente na história veiculando as informações da sua própria experiência. Encontramos uma narrativa de focalização e vocalização de uma mãe relatando os acontecimentos com o filho no ambiente escolar.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Meu filho chegou da escola mais contente hoje. Não tem sido assim. Desde que mudamos de cidade e de escola, é uma queixa atrás da outra... Em casa faço o que posso. Escuto meu filho, aconselho, digo que o melhor a fazer é não dar tanta bola pra isso [...] **(COCCO, 2016 p.35).**

Diferente do conto de Paulo Sesar, percebemos nessa narrativa, trechos que formam o discurso relatado onde a narradora conversa diretamente com o filho:

> A resposta que veio a seguir me arrebentou por dentro. Ainda teria muito a por fazer.
> - Não, mamãe, nos três ficamos amigos porque somos os três da sala que têm defeito.
> - Como assim, defeito?
> -Sim, o Vinícius é gordo, o Julio é negro e eu sou gago. **(COCCO, 2016 p.36).**

Sobre o tempo da narração, verificamos uma narrativa simultânea, onde a história é contada no presente contemporâneo da ação. "(...) Coração de mãe você já sabe. Tenho vontade de ir lá e rufar a mão na cara da molecada. Falo com a diretora, entendo que as crianças são danadas, que revidar não é o melhor caminho..." **(COCCO, 2016 p.35).**

Ao longo dessa narrativa, temos uma focalização centrada na mãe que está sempre na observação e nos cuidados com o filho, podendo ser vista como focalização interna, porque temos acesso às suas emoções e falas. "(...) Eu tentava dizer alguma coisa a ela: não me venha com queixa. Não repito o procedimento. Acredito que muita coisa pode melhorar com a força de uma boa palavra." **(COCCO, 2016 p.36).**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Stuart Hall (2016), invés de falar da identidade como coisa acabada, prefere falar em identificação e a vê como um processo em andamento, argumentando que as sociedades da modernidade tardia, são caracterizadas pela "diferença". Com esse argumento e as análises dos contos, percebemos a diferença dos gêneros masculino e feminino em lidar com a relação pai e filho, mãe e filho.

Verificamos que o homem não teve paciência, não protegeu o filho, não dialogava, era rude, não era observador, usou da violência física e psicológica, não percebia as reações do filho e só se importava, com o alimento do dia, talvez a criação que teve o tornou assim.

Já a mulher, totalmente ao contrário do homem, teve facilidade em lidar com os problemas que a vida na sociedade moderna pode trazer, foi amorosa sempre que o filho precisava, carinhosa nas relações de afetividade, observadora a tudo que o filho fazia ou precisava, era uma mãe insistente e lutava sempre pelo filho, mesmo sem ajuda de um pai. Não teve a atenção que dedica ao filho e parece não querer cometer os mesmos erros que sentiu em sua criação.

Diante dos fatos expostos, podemos observar que a mãe narradora no conto de Marta Cocco, deixa transparecer em seu relato, que ela é como muitas mulheres da contemporaneidade, pai e mãe ao mesmo tempo.

ISBN 978-85-64124-60-8

Segundo STUART HALL (2006 p. 12-13), "O sujeito pós-moderno, não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel." Dessa forma, entendemos que não temos uma "identidade", mas que somos compostos por uma identificação, passível de mudança e de transformação. E é neste sentindo que busca-se pensar as obras aqui comentadas, pois os leitores podem estabelecer uma relação de identificação com os personagens, modo de vida, pontos de vistas apresentados e trazer uma reflexão para sua própria identidade, fazendo com que esta se aplique a uma flexibilidade se contornado com mudanças que porventura possa existir.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura**. Tradução: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

COCCO, Marta Helena. **Não presta pra nada**. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato, 2016.

DUTRA, Hilda Gomes Magalhães. **História da Literatura de Mato Grosso: Século XX**. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro-RJ: DP & A, 2006.

LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). **Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso**. Cuiabá: Cathedral, 2005.

PIMENTEL, Paulo Sesar. **O cão sem penas**. Mato Grosso: Carlini & Caniato, 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ISBN 978-85-64124-60-8

VELOCIDADE E IDENTIDADE EM *CASTELLI DI RABBIA*, DE ALESSANDRO BARICCO, E *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE CAIO FERNANDO ABREU

Pedro GRAZIANO (Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho")
E-mail: pedro.graziano@hotmail.com

RESUMO

O objetivo deste trabalho é descrever a formação da identidade de personagens fictícios nos romance *Castelli di rabbia*, do autor italiano Alessandro Baricco, e *Onde andará Dulce Veiga?*, do brasileiro Caio Fernando Abreu em meio ao tema principal que guia esta pesquisa e que serve como chave de leitura para os romances: a velocidade. Será abordada a forma como os personagens constroem a própria identidade numa busca por si mesmos em meio ao caos que os aflige. Para isto, serão levadas em conta ideias de teóricos como Walter Benjamin, que fala a respeito do aprofundamento do cenário de barbárie ao longo da modernidade, e Leyla Perrone-Moisés, que discutirá este cenário mais a fundo já durante o século XXI. Além destes, será utilizado como base o ensaio *I barbari: un saggio sulla mutazione*, também de Alessandro Baricco, texto que discute as mudanças do fazer artístico ao longo do início do novo século. Será discutida a forma como os dois autores trabalham a temática da velocidade em seus romances, Baricco em um mundo imaginário e Caio Fernando Abreu na cidade de São Paulo, e como estes romances, juntamente com o *corpus* teórico, permite a construção de ponto de conexão entre a literatura brasileira e italiana no processo de leitura teórico-crítica da construção das identidades.

***PALAVRAS-CHAVE**: BARICCO, CASTELLI DI RABBIA, CAIO FERNANDO ABREU, WALTER BENJAMIN.*

Neste trabalho objetiva-se construir um estudo crítico a respeito do dois romances com os quais se deseja trabalhar, de modo a construir um panorama crítico-teórico a respeito dos dois romances e seus autores, aproximando e conflitando as ideias que apresentam a respeito do principal tema a ser abordado: a velocidade, e como a partir de seu advento e aprofundamento é possível chegar à construção de identidades dos personagens. Cada um dos romances aborda a temática da velocidade de modo próprio: ao passo que Alessandro Baricco ambienta sua narrativa em um universo paralelo, a cidade fictícia de Quinnipak, Caio Fernando Abreu o faz a partir da conhecida metrópole São Paulo. Nos dois casos, existem personagens que estão perdidos e não encontram mais a si mesmos no mundo que os cerca, e empreendem buscar para que possam reencontrar suas próprias vozes, suas próprias capacidades de compartilhar histórias e construir experiências.

Os dois romances foram publicados em períodos próximos, tendo Baricco publicado seu romance de estreia, Castelli di rabbia, em 1991, enquanto Caio Fernando Abreu publica seu único romance no ano de 1982. Os dois autores possuem reconhecimento similar em seus países, sendo Caio Fernando Abreu mais conhecido por sua produção contística, com seus vários livros de contos de grande sucesso publicados, ao passo que Baricco ficou conhecido na Itália por sua produção artística ampla: trabalha com romances, música, ensaios, cinema, teatro. Tanto um quanto outro, a partir do alcance que tiveram em seus respectivos países, trabalharam com a violência do mundo que nos acomete. Nem sempre falam da violência como ataque à integridade física, mas da violência do fluxo exagerado de informações que acontece diariamente. Em seu ensaio, Baricco afirma que:

ISBN 978-85-64124-60-8

> La medietà è veloce. Il genio è lento. Nella medietà il sistema trova una circolazione rapida delle idee e dei gesti: nel genio, nella profondità dell'individuo più nobile, quel ritmo è spezzato. Un cervello semplice trasmette messsaggi più velocemente, un cervello complesso li rallenta. Zambrotta fa girare la palla, Baggio la fa sparire. Magari ti incanta, certo, ma è il sistema che deve vivere, non lui. (BARICCO, 2008, p. 22)

Quando fala sobre a circulação de informações na sociedade, e sobre como a velocidade elimina a genialidade, fala da sociedade que chama de bárbara. A sociedade da barbárie seria aquela em que o que realmente importa é a velocidade e a novidade daquilo que circula na mídia. Não é mais interessante que haja a lenta construção de qualquer tipo de saber, é preciso que tudo seja tão rápido e breve quanto possível.

Ainda no mesmo ensaio, o autor (2008, p. 37) fala a respeito da superficialidade da informação no mundo da barbárie. Quanto mais rápido e mais breve for o contato do sujeito com aquilo que lê, seja em qualquer contexto semiótico, mais isto contribui para a manutenção do quadro de barbárie. O autor compara a brevidade com que o sujeito lida com as informações em meios midiáticos com a forma rápida como um passante de um museu observa cada uma das obras. O sujeito que passeia pelas galerias observando quadros e estruturas lida de forma bastante breve com cada uma delas, não havendo tempo hábil para que haja uma identificação profunda do observador com o objeto observado.

No romance Castelli di rabbia, os personagens lidam com o excesso de velocidade de diferentes formas. Na cidade fictícia onde ambienta a narrativa, Baricco insere personagens que objetivam lidar com o fluxo de informações de modos insólitos: existe o garoto que não quer crescer nunca e tem medo do tempo; o professor que, devido à grande quantidade de notas musicais com as quais teve contato, não é mais capaz de identificar sua própria nota; um homem cujo objetivo é construir uma linha do trem que não leve a lugar nenhum, como descrito a seguir:

> Nada deve ter parecido igual a antes de quando chegou a velocidade. Todas as emoções reduzidas a pequenas máquinas de revivenciar. Quem sabe quantos adjetivos de repente se revelaram ultrapassados. Quem sabe quantos superlativos se pulverizaram em um segundo, de momento para outro tristemente ridículos... Por si mesmo o trem não teria sido grande coisa, afinal não era nada mais que uma máquina... isto porém é genial: aquela máquina não produzia força, mas algo conceitualmente ainda nebuloso, algo que não existia: velocidade. Não era uma máquina que faz o que mil homens poderia fazer. Era uma máquina que faz o que jamais existiu. A máquina do impossível. (BARICCO, 1997, p. 53)

A velocidade, neste romance, portanto, apresenta-se como elemento de uniformização e eliminação das distâncias. A noção de distância aqui adota é aquela dada por Benjamin (2012, p. 28), ou seja, quanto mais tempo e mais profunda for a relação que se estabelece entre observador e objeto, maior a distância entre ambos. Quando há excesso de velocidade no momento da observação, como acontece com o passageiro a partir do interior do trem, que vê o cenário borrado a partir da janelinha, já não há qualquer tipo de distância entre ambos.

A eliminação da distância de Caio Fernando Abreu acontece no cenário da cidade de São Paulo. A distância é progressivamente eliminada no meio do caos dos transportes públicos paulistanos, dos incontáveis ruídos urbanos, das músicas ambiente, das televisões ligadas sem que ninguém dê atenção, ou da forma indiferente com que as pessoas lidam umas com as outras. Ao lidar com tantos estímulos, o protagonista de Onde andará Dulce Veiga?, um

ISBN 978-85-64124-60-8

jornalista que parte na busca de uma cantora famosa da década anterior que desapareceu acaba depreendendo uma busca por si mesmo. Perdido no caos metropolitano, a cada capítulo prossegue em sua jornada em que acaba se descobrindo progressivamente, ainda que constantemente acometido pela violência urbana. Em seu livro sobre o autor Gaúcho e suas considerações sobre a metrópole, o autor Bruno Souza Leal afirma:

> Na metrópole contemporânea, são tantas as referências, é tão grande o mundo e são tantas as formas de apreendê-lo, que qualquer tentativa de uma cristalização se torna um exercício de fé, crença, ficção. Num mundo em movimento(s), o eu se fragmenta e o amalgamento desses cacos exige um "projeto reflexivo" constante. (LEAL, B. S. 2002, p. 43)

Assim como os personagens de Baricco, que motivados pela frustração, partem em busca de si mesmos em seus objetivos de vida insólitos, o protagonista sem nome de Caio Fernando Abreu, perdido em meio a este processo de fragmentação, inicia seu projeto reflexivo que lhe devolva seu senso de identidade. Todos os personagens do autor italiano perderam algo que lhes garantia sua própria identidade. No contexto de seu romance seriam: uma nota musical, a infância, a própria voz, além de outras perdas alegóricas construídas pelo autor. Já no romance brasileiro, a identidade se perde juntamente com a identificação que o protagonista poderia ter com o outro. Uma vez que não é mais capaz de ver a si mesmo nos demais habitantes da cidade, deixa de reconhecer, a partir de uma relação de alteridade, seus próprios traços identitários:

> Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trampos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongoloides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta. (ABREU, C. F. 1989, p. 30)

No caos urbano que o autor constrói em suas páginas, diferenças e particularidades são uniformizadas e massificadas juntamente com o cinza e a sujeira da cidade. Assim como o músico da narrativa italiana que não vê mais a si mesmo quando produz música, uma vez que perdeu sua própria nota musical, em meio à violência visual de São Paulo já não é mais possível distinguir as individualidades de cada um para que se possa ter acesso às próprias.

Nos dois casos, é possível estabelecer a relação do que os autores dizem com as ideias levantadas por Baricco a respeito da barbárie: uma vez que tudo é rápido, todo contato é veloz e já não há mais espaço para aprofundamento, também não há tempo para o estabelecimento de laços a partir dos quais se possa construir algum tipo de experiência legítima. A experiência legítima, seguindo as ideias do autor alemão Walter Benjamin, seria aquela que se constrói a partir do contato lento entre sujeito e objeto, ou seja, de uma vivência sem grande influência da velocidade:

> Essa distância e esse ângulo de visão são-nos ditados por uma experiência pela qual passamos quase diariamente. É uma experiência que nos diz que arte de contar está a chegar ao fim. É cada vez mais raro encontrarmos pessoas capazes de contas uma história como deve ser. É cada vez mais manifesto o embaraço

ISBN 978-85-64124-60-8

> num grupo de pessoas quando alguém pede para ouvir uma história. É como se uma valiosa capacidade que parecia inalienável, a mais segura entre as que eram seguras, nos tivesse sido retirada: a capacidade de trocar experiências. (BENJAMIN, 2015, p. 148)

A construção da experiência, portanto, estaria diretamente ligada à capacidade de compartilhar histórias. O sujeito que não é mais capaz de narrar ou de compartilhar, não é mais capaz de construir experiências. Ainda segundo mesmo autor (BENJAMIN, 2015, p. 152), isto acontece devido à instrumentalização da narrativa. Uma faculdade humana que se construía no seio da vida em comunidade em longos períodos de convivência entre pessoas passa a ser instrumentalizado na forma do romance. Ao passo que, na vida em comunidade, a narrativa dependia da tradição oral para se manter viva, com o advento da modernidade e com o progressivo processo de urbanização e individualização do homem que vive na cidade, esta passa a ser confinada em livros e experiências individuais. Tanto aquele que escreve o romance quanto aquele que o lê não tem acesso ao processo narrativo legítimo, em que seres humanos juntos compartilham seus saberes e conhecimentos.

Isto se liga diretamente à velocidade da difusão das informações pelos meios midiáticos. Já que toda experiência é breve e sem profundidade, seguindo o que Baricco discute em seu ensaio sobre a barbárie, não seria mais possível acumular saberes de forma lenta e gradual para que se possa construir a experiência de que fala o pensador alemão. A instrumentalização da narrativa na forma de romance transforma o contato do leitor com estar arte em algo superficial, já que não há a convivência dele com semelhantes:

> Quem ouve uma história está em companhia do narrador; e até aquele que a lê partilha dessa comunidade. O leitor do romance, porém, está só. Muito mais do que qualquer outro leitor (porque mesmo quem lê um poema está predisposto a dar voz às palavras para as transmitir ao ouvinte). Na sua solidão, o leitor de romance absorve a sua matéria de forma mais ciumenta do que qualquer outro. (BENJAMIN, 2015, p. 168)

A solidão que leva o homem à alienação da arte de compartilhar histórias e experiências é bastante flagrante nos romances *Castelli di rabbia* e *Onde andará Dulce Veiga?*. No romance italiano a todo momento os personagens buscam reedificar suas experiências, já que não são mais capazes de se encontrar e recuperar a própria voz narrativa. Ao longo de todo o romance, os personagens almejam reconstruir meticulosamente seu eu fragmentado, a partir do qual já não podem edificar qualquer tipo de experiência compartilhável. Ao fim da narrativa, as buscas dos personagens acabam sendo frustradas, com cada um de seus objetivos sendo destruídos: o garoto que não queria crescer se torna um adulto e perde seu caráter inocente, o músico que buscava sua nota morre sem encontra-la, e o homem que desejava vivenciar a velocidade a partir do interior de uma locomotiva morre em um acidente dentro de seu trem. É interessante notar, entretanto, a forma como a jornada que cada um deles empreende é responsável pela reconstrução de sua identidade na cidade fictícia de Quinnipak. No trecho a seguir, há uma passagem em que um dos personagens, Mendel, ao voltar da guerra, encontra-se completamente emudecido e incapacitado de falar:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Quando explodiu a guerra, vinte e dois homens saíram de Quinnipak para combater. Só Mendel voltou vivo. Trancou-se em casa e não falou durante três anos. Então, voltou a falar. As viúvas, os pais e as mães dos tombados na guerra começaram a procura-lo para saber o que havia acontecido com seus maridos e filhos. Mendel era um homem organizado. "Por ordem alfabética", disse. Em primeiro lugar, foi recebida a viúva Adlet. Mendel fechava os olhos e começava a falar. Contava como tinham sido mortos. A viúva da Adlet voltou na noite seguinte e depois, na outra. Durante semanas. Mendel contava tudo, lembrava-se de tudo, além de ter uma boa imaginação. Cada noite era um longo poema. Depois de um mês e meio, chegou a vez dos pais de Chrinnemy. E assim por diante. Já se haviam passado seis anos, desde a volta de Mendel. Agora, todas as noites o pai de Oster ia procura-lo. Oster era um rapagão louro, que fazia sucesso com as mulheres. Estava fugindo e gritando, quando a bala o atingiu pelas costas e lhe arrebentou o coração. (BARICCO, 1997, p. 116-117)

Neste trecho, observa-se o momento em que o personagem recupera sua capacidade de falar, e passa a compartilhar as vivências que teve no campo de batalha com os demais cidadãos de Quinnipak. Este seria um momento de reencontro do personagem com sua identidade, visto que a identidade ocorre na medida em que o sujeito se relaciona com seu semelhante e reconhece a si mesmo neste. Ainda que tenha permanecido mudo por anos devido à violência que pôde observar no campo de batalha, revive sua capacidade comunicativa compartilhando suas experiências.

Desta forma, nas duas narrativas o ato de narrar figuraria como aquele a partir do qual o sujeito pode resistir e reafirmar sua identidade. Narra-se e compartilha-se experiências no intuito de lidar com a violência das informações e de manter a própria identidade no mundo da barbárie. O grande responsável pela fragmentação do protagonista no romance de Caio Fernando Abreu, o caos da cidade de São Paulo, é combatido pelo personagem à medida em que vive os desencontros e os momentos de angústia que este meio lhe propicia.

Esta angústia seria causada justamente pela massificação decorrente do imenso fluxo de informações da cidade. O protagonista não consegue chegar à sua própria identidade uma vez que nada daquilo que vive é realmente especial. Possui uma rotina repetitiva e monótona no ritmo alucinante do cenário metropolitano em que tudo se misturaria num borrão de acontecimentos, imagens e situações. Há, durante toda a narrativa, momentos em que este protagonista procura a si mesmo em flashbacks de memória, ou em vislumbres e alucinações da cantora por quem está procurando, e tudo acaba sendo reduzido a uma massa uniforme de acontecimentos. O excesso de informações e a quantidade descontrolada de informações fazem com que nada seja realmente observável, da forma como Benjamin descreve quando fala da construção da experiência. O bombardeio de fatos e imagens acaba fazendo com que o sujeito se torne invisível:

> Mais de três da tarde, o pessoal da redação começava a chegar. De longe, o rapaz de preto e cabelos arrepiados de gel cumprimentou com a cabeça. Estiquei os músculos do rosto & etc. Tomás não andava por perto para pedir a pasta, eu não me atrevia a gritar por ele, todos olhariam para mim, as palmas das mãos suavam, eu queria ser invisível. Acendi outro cigarro. Le-tár-gi-co, assim eu andava, a-pá-ti-co, co-le-óp-te-ro. Por trás dos vidros, as nuvens amontoavam-se no céu cinzento, ia chover outra vez. Levantei para tomar café. Fraco demais, copo de plástico, excesso de açúcar. (ABREU, C. F. 2012, p. 63)

ISBN 978-85-64124-60-8

Neste cenário não há espaço para tédio ou para longas e pausadas reflexões. A vida não deixa espaço para este tipo de construção lenta de si mesmo na metrópole. Benjamin (2012, p. 86), em seu ensaio Experiência e pobreza, quando fala da formação do cenário de barbárie, assunto amplamente retomado por Alessandro Baricco em seu ensaio aqui também trabalhado, o autor admite a existência de uma cultura própria no cenário urbano, mas ressalva que não há real conexão entre leitores e cultura. É válido, portanto, dizer que existe uma forma de experiência no mundo do grande fluxo de imagens e informações. Mesmo os contatos e as vivências breves produzem um tipo de experiência. O que ocorre, é que a experiência que se produz no mundo bárbaro seria uma experiência rasa, mais pobre do que aquela que se pôde construir outrora.

Também a autora brasileira Leyla Perrone-Moisés fala a respeito da dissolução da identidade do ser humano em meio ao turbilhão de informações que se vivencia diariamente na cidade:

> Parece-me difícil concordar com os otimistas, que vêem, na quantidade de informações circulantes no ciberespaço, uma riqueza de significados democraticamente disponíveis. A superabundância e a rapidez dessas informações não permitem, ao usuário, nenhuma seleção real; a perecibilidade quase imediata das mesmas impede qualquer visão de conjunto e qualquer crítica. A informação "cultural" é consumida como qualquer outra e, mais do que nunca, depende de modas efêmeras criadas pelo mercado. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 204)

O excesso de circulação de imagens do qual fala a autora se aproximaria muito do que Baricco descreve quando fala a respeito do homem que tem sua visão turvada quando tenta observar o mundo a partir da janelinha de um trem, ou do protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?* durante sua jornada exaustiva na cidade de São Paulo. Todas as imagens são breves e só poderiam resultar na construção de experiências compartilháveis rápidas e pobres.

Ainda assim, no caso dos dois romances, os autores procuram edificar uma construção identitária, ainda que, devido ao modo de vivência imposto pela barbárie da qual todos sofrem, não seja possível chegar ao nível de experimentação da vida em sociedade que permita aos personagens um encontro pleno consigo mesmos e uma identificação profunda entre si mesmos e o mundo que os circunda. O próprio Benjamin (2012, p. 56), quando fala da reprodutibilidade técnica nas obras de arte, admite que esta sociedade em que existe uma cisão entre a produção cultural e o sujeito leitor possibilita com que a obra de arte se libere te sua sacralização, isto é, de seu ritual de produção. É possível atribuir à arte neste cenário turbulento novas formas e significações. Ao passo que uma narrativa se restringia à roda de conversa e ao compartilhamento oral de experiências em tempos antigos, nos dias atuais é possível levar a narrativa e o fazer literário a diferentes situações e plataformas. Ainda que seja claro que não é possível construir um saber lento e profundo como já foi possível um dia, haveria a possibilidade de que algo seja edificado a partir desta vivência mais rápida.

No desfecho de *Onde andará Dulce Veiga?*, o protagonista parece encontrar o propósito de contar histórias, visto que todo o romance tem como narrador ficcional o próprio protagonista, que narra sua saga da busca pela cantora, num trecho em que descreve algo que esta lhe disse:

> - São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolhe, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que

ISBN 978-85-64124-60-8

> ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição. (ABREU, C. F. 2012, p. 222)

Observa-se, portanto, que ao fim da narrativa, o personagem encara a jornada que viveu para encontrar a cantora como uma jornada em direção a si mesmo. Toda sua aflição para se encontrar é encarada como um combate entre o personagem e o mundo. A identidade do protagonista, que não pôde ser cunhada a partir da plena identificação entre ele e os demais, acabaria se produzindo a partir do combate que entrava em seu dia a dia. Sua luta seria responsável por que tivesse ânimo e disponibilidade para narrar, uma vez que todo o romance é fruto de sua capacidade de compartilhar uma história.

Algo bastante similar acontece no romance *Castelli di rabbia*: ao fim da narrativa, é revelado que tudo aquilo que foi contado ao longo do livro é fruto da imaginação de uma das protagonistas. Tratava-se de uma refugiada no porão de um navio que sofria violências diárias e acaba criando a cidade de Quinnipak como alívio para seu sofrimento cotidiano. Assim como no caso do protagonista do romance brasileiro, sua relação com o narrar é um combate que trava diariamente. Trava este combate como forma de aliviar o peso da realidade que a aflige:

> Então penso “Acabou, pelo menos por esta vez acabou”, encolho-me na cama e vou até Quinnipak. Foi Tool que me ensinou issio. Ir a Quinnipak, dormir em Quinnipak, fugir para Quinnipak. De vez em quando, eu lhe perguntava “Onde esteve, que todos o procuravam? E ele dizia “Dei um pulinho até Quinnipak”. É uma espécie de jogo. Funciona, quando está deprimida e não se sabe como sair da situação. Então você se enrodilha em qualquer canto, fecha os olhos, e começa a inventar histórias. O que lhe vier à cabeça. Mas deve fazê-lo com cuidado. Com todos os detalhes. Com tudo o que as pessoas falam, as cores e os ruídos. E a depressão pouco a pouco desaparece. (p. 224)

Constitui-se assim, portanto, nos dois romances, o narrar como forma de alívio à violência e à velocidade. Narra-se como forma de combater a mesmidade cotidiana dos centros urbanos e da vida tecnológica que se vive. Desautomatiza-se o pensar e a forma de encarar os fatos e situações. Num mundo em que tudo é repetitivo e rápido e já não se pode tirar muito das experiências vividas, o ato de desacelerar a rotina para contar uma história se mostra um grande ato de resistência. Narra-se para afirmar a própria identidade, conta-se histórias para que não se perca completamente em meio á massificação que é imposta.

Os dois romances descrevem a trajetória de heróis romanescos que, na busca por si mesmos, acabam empreendendo uma busca pela recuperação da capacidade de contar uma história, de dar conselhos, seguindo o que novamente Benjamin (2015, p. 78) afirma ser o fundamental para narrar. É preciso saber dar conselhos, e para que seja possível fazê-lo, seria preciso ter passado por situações que permitam acumular algum tipo de experiência. Seja em meio ao caos de Quinnipak ou São Paulo, é isto que os personagens procuram fazer o tempo todo em seu combate contra a velocidade e a massificação.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. A grande fraude de tudo. Escrita. São Paulo: Vertente editora, v. 1., n. 6, 1976. p. 7-8.

ISBN 978-85-64124-60-8

_____. Autores gaúchos. Porto Alegre, 1988.

_____. Onde Andará Dulce Veiga? Rio de Janeiro: Agir, 2007.

BARICCO, A. Castelli di rabbia. Milano: Feltrinelli, 2007.

_____. Mundos de vidro. Tradução de Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. I barbari: saggio sulla mutazione. Milano: Feltrinelli, 2008.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: Zouk, 2012.

_____. O narrador. In: _____. Magia e técnica. Arte e política. Obras escolhidas. São

DIAS, E. M. S. Paixões concêntricas: as motivações dramáticas na obra de Caio Fernando Abreu. 2006. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa) –I nstituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto: 2006.

LEAL, B. S. Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito. São Paulo: Annablume, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. Altas literaturas. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Mutações da literatura no século XXI. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHULER, R. Teoria do romance. Rio de Janeiro: Ática, 1989.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 20 – LITERATURA DE RESISTÊNCIA E TESTEMUNHO: VOZES SILENCIADAS

ISBN 978-85-64124-60-8

A LITERATURA DE RESISTÊNCIA NAS VOZES POÉTICAS DE GAYL JONES EM SONG FOR ANNINHO E OLIVEIRA FERREIRA SILVEIRA EM O POEMA SOBRE PALMARES

Karla Cristina Eiterer SANTANA*[424] *(UFJF)
E-mail karlaeiterersantana78@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar os autores: Gayl Jones e Oliveira Ferreira Silveira, militantes de um movimento intelectual que visa à revisão dos papéis desempenhados pelos afrodescendentes de acordo com o discurso hegemônico. Ambos os autores em suas produções poéticas deixam claro um engajamento, na perspectiva de um resgate histórico, afim de que possam ser apresentadas novas possibilidades de leitura e interpretação da História e da cultura deste povo. Por isso, precisamos trazer para os ambientes acadêmicos textos que produzam reflexões entre a História e a Literatura, como nos alerta Bernd (1988), cumpre reivindicar o espaço ainda não conquistado na sociedade, para autores que estão à margem. A importância dessa pesquisa se dá pela conscientização, da necessidade de tornar audíveis essas vozes, silenciadas por tanto tempo e de fortalecer o discurso que reafirma a importância do negro para a formação histórica do nosso país. Diante do esquecimento do passado histórico, dessa experiência traumática para as vítimas do colonialismo, desse fato violento que foi a escravidão, nasceu um espírito de resistência que luta contra o pagamento das memórias e das subjetividades de pessoas que foram escravizadas.

***PALAVRAS-CHAVE**: ZUMBI. MEMÓRIA. DIÁSPORA. IDENTIDADE. HISTÓRIA.*

Nesse artigo, apresentaremos os autores Gayl Jones e Oliveira Ferreira da Silveira faremos uma leitura crítica de seus poemas: o poema Song For Anninho e o Poema Sobre Palmares. Propomos um entrelaçamento com algumas perspectivas teóricas, para que nos possibilitem uma leitura mais consistente de cada um deles. Destacaremos as formas como os conceitos teóricos nos permitirão ler essas obras políticas-literárias e os desdobramentos sociais que elas podem alcançar com seus projetos de escritos político-literário. Pensando, por tanto, o poema como forma de comunicação situada na produção e na recepção de um texto que em consonância com as ideias de Bosi (2002) podem narrar eventos traumáticos e violentos, mas também falar de resistência à compreensão dos mesmos. Trazem o passado para o presente, expondo seus fragmentos através da memória, suas cicatrizes e suas ruínas.

Gayl Jones é escritora, poeta e romancista. Estadunidense, nasceu em 23 de novembro de 1949, em meio à segregação racial dos Estados Unidos. A autora afro-americana cresceu em Speigle Heights, um bairro de Lexington, Kentucky. Jones faz parte das gerações de escritores que revira a história pelo avesso, imaginando-a, investiga as margens a fim de questionar documentos e interpretações estabelecidas, explora ambiguidades e paradoxos.

A autora usa a história oral para privilegiar os excluídos, os marginalizados, com isso realça a relevância de memórias subalternas que de alguma forma se opõem à memória trazida pela história hegemônica. Diante disso, os grupos minoritários retomam o seu passado, visando manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, com o intuito de definir seus lugares.

[424] ALUNA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS – FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA.

ISBN 978-85-64124-60-8

Gayl Jones foi precursora do Renascimento das Mulheres da década de 1980, muitas vezes identificada pelo reconhecimento da multiplicidade de identidades afro-americanas e pelo renovado interesse pela história e pela escravidão. É uma das representantes menos conhecida da geração de escritores negros que liderou o renascimento literário feminino da década de 1970 nos Estados Unidos. Sua escrita se moveu em diferentes espaços geográficos, do Brasil, até um momento em Saint Louis, mas está predominantemente estabelecido no Kentucky.

Durante muito tempo as mulheres estiveram excluídas das narrativas, não podendo ocupar o lugar de sujeitos de suas próprias histórias, porém esse lugar tem sido questionado. E essas escritoras negras reivindicaram um lugar para as mulheres negras como protagonistas de suas próprias histórias e também nos espaços discursivos, sempre contestando as restrições que eram feitas à feminilidade negra. O objetivo dessas autoras é romper barreiras, fazendo surgir novos capítulos de suas histórias, problematizando e multiplicando espaços do cotidiano e das culturas. Buscam a inserção das mulheres que ainda são marginalizadas, subalternizadas, desconectadas da história política, social e econômica. Problematizam fontes oficiais já exploradas por tantos autores, predominantemente homens e centradas nos heróis masculinos, sem que ali apareçam mulheres em lugares importantes das hierarquias sociais, por isso fontes escritas devem ser revisitadas com olhares que perpassem o limite do texto escrito, refletindo sobre a amplitude de tratamento que pode ser dada e comparada a essas fontes.

Oliveira Ferreira Silveira, negro brasileiro, nasceu na área rural em Rosário do Sul, no Estado do Rio Grande do Sul. Filho de Felisberto Martins Silveira, branco de pais uruguaios e de Anair Ferreira da Silveira, negra brasileira, de pai e mãe negros gaúchos. Faleceu em janeiro de 2009, no Hospital Ernesto Dornelles, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Formou-se em Português e Francês, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor de português e literatura no ensino médio, escritor, poeta, pesquisador, historiador e considerado um dos autores mais representativos da chamada Literatura Afro-brasileiros contemporâneos. Escritor com forte marca identitária, refletiu sempre a respeito do papel do negro na sociedade.

Silveira (1987), foi também conselheiro da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República, integrava nesse órgão com status de ministério, o Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial, período 2004-2006. E como homem diaspórico, lutava por respeito às diferenças, por reconhecimento das contribuições do negro na construção histórica do nosso país. Preocupava-se com um lugar digno que deveria ser conquistado na sociedade pelo negro. Engajou-se numa grande luta pela afirmação da voz dos afrodescendentes.

Militante engajado lutava pela igualdade racial no país. Questionou a comemoração do dia 13 de maio e se tornou um dos idealizadores da transformação do dia 20 de novembro em o Dia da Consciência Negra. Vivia, constantemente, inquieto devido à situação da população negra no Brasil. Estudioso desse tema acabou se tornando um ativista fervoroso. Lutou pela inclusão do negro nos diversos espaços da sociedade e dentre suas estratégias, consta a publicação de artigos, reportagens, contos e crônicas. Oliveira Ferreira Silveira foi um dos responsáveis pela criação do Grupo Palmares, de Porto Alegre e um dos fundadores do Movimento Negro Unificado (MNU-RS) e também integrante do Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial.

Primeiramente, precisamos pensar sobre o que vem a ser uma obra literária e a sua ligação com a realidade social, pois é vital que enxerguemos o escritor como um produtor, um ser histórico que não se desvincula de seu tempo e nem de seus semelhantes, ele escreve sobre a realidade da qual faz parte, ou seja, o episódio histórico que vive: os traumas, as fraturas, os silêncios, as reticências e os fragmentos como observa Seligmann (2005).

De acordo com Chartier (1988), o escritor faz um recorte de determinados acontecimentos do real e das situações e a partir de uma forma literária ele a expõe. Ocorre,

ISBN 978-85-64124-60-8

portanto, uma ficcionalização da realidade, mas a realidade está encaixada dentro das palavras, inserida na política de um discurso crítico, o qual visa necessidade de determinadas transformações serem feitas dentro da sociedade.

Como observa Bosi (2002) em seu livro Literatura e Resistência que dialoga com teóricos importantes tais como: Croce, Hegel, Gramasci, Carpeaux e Adorno. Alerta-nos que o exercício dessa atividade crítica, pode ajudar nas ações contra as forças repressoras, dominações ideológicas, elaborando um olhar apurado que envolve as situações de impacto coletivos, das quais essas narrativas, essas obras de ficção, precisam mostrar as tensões entre a história e as outras formas de narrar os mesmos acontecimentos históricos.

Essa transferência da realidade para a ficção acontece de acordo com a visão de mundo de quem escreve: o escritor o qual representará a realidade sócio histórica a sua maneira. A obra pode ser entendida como um produto sócio estético, pois é articulada por um ser social, o escritor, que escreve de acordo com a sua ótica. Sendo assim o autor, a obra e o público formam um conjunto imprescindível para que a obra se configure.

A obra literária tem um papel importantíssimo, como produto social ela é capaz de interferir na realidade, modificando-a, pois nos leva às reflexões, pensar e questionar sobre a condição social do ser humano e isso consequentemente acarretará em mudanças nas práticas sociais.

Conforme Chartier (2001), o papel do intelectual é contribuir para a construção de um espaço crítico no qual as pessoas fazem uso público de sua razão. A posição hegemônica está em jogo devido à originalidade de cada pensamento. A Literatura tem a possibilidade de reconstruir a realidade, pensando na produção e na recepção, pois o leitor também está preso em um momento histórico.

Para Chalhoub (1998), a Literatura vai além de um veículo de informações reveladoras sobre os contextos sociais de uma determinada época, mas também como fonte histórica, a literatura é capaz de recuperar as diferentes leituras que os autores concebem. Os intelectuais podem manipular as suas fontes de maneira que se diferenciem das consagradas pela historiografia. A partir do século XIX as fontes literárias passaram a ganhar destaque, podendo representar um ângulo legítimo da história do Brasil. A história literária interpretava o nosso passado a própria época que os intelectuais produziam revelava o projeto social do autor, pois esse recorria a uma tentativa de reinterpretação histórica do país. O tom de denúncia chega com força nos romances e nos poemas e como um projeto político a releitura da história se intensifica.

Os poemas que estão sendo analisados nesse artigo são textos que apresentam uma releitura do período do colonialismo no Brasil, falam de Zumbi e dos habitantes de Palmares, das cicatrizes e das feridas deixadas na carne, nos corpos marcados a ferro e fogo Seligmann (2003). Zumbi é apresentado como símbolo de resistência. São reconstruções históricas sobre a concepção da escravidão, sobre os escravos, sobre os senhores de escravos, sobre o homem branco e sobre o negro. Os autores trazem o contexto da escravidão e suas consequências para o presente, e a partir daí produzem seus escritos. Esse acontecimento traumático do passado, esse movimento histórico como salienta Seligmann (2003) serve como cimento que penetra no nosso presente, e essas categorias temporais não existem sem a questão da representação, que se dá nos meios de comunicação: jornal, na televisão, no cinema, nas artes, como na fala cotidiana, nossos gestos, sonhos e silêncios, e, enfim, na literatura.

Zumbi é visto num processo de reconstrução histórica, o chefe do Quilombo de Palmares é considerado, como observamos em Chalhoub (1998), a própria vanguarda dos escravos na luta pela libertação e esses textos também apresentam a cultura negra e a religião. Os autores trazem questionamentos como o sentido da luta racial, a própria avaliação da representação de Zumbi para a diáspora, os papéis atribuídos aos escravos e um contraste na relação estreita que

ISBN 978-85-64124-60-8

existe entre ficção e história. Para Bosi (2002) não cabe mais ao historiador o papel de descrever, de contar fatos e fornecer contextos, ele precisa recuperar as memórias e os fragmentos individuais, tornando-os compreensíveis.

A ficção propõe através da visão de mundo das personagens representadas nos textos poéticos, o espelhamento entre realidade e ficção. Relação entre o texto e a realidade, pois os escritores são produtos de suas épocas na sociedade. Como aponta Candido (2006), as obras literárias não existem em si e por si mesmas, mas por um papel social e por uma expectativa, incorporada em determinada realidade que corresponderá a um diálogo, um choque de tensões entre veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo vivo entre esse criador e o público, aproximando sempre a literatura e sociedade, parceria que muito tem a contribuir para a noção de representação.

O poema narrativo de Gayl Jones e o poema de Oliveira Ferreira Silveira revelam uma nova face da história brasileira. Quando os autores narram a história de Zumbi e de seus companheiros, apresentam outro modo de entendermos as nossas raízes, nossa cultura e a nossa história. A partir dessas leituras podemos construir uma consciência crítica a respeito do povo brasileiro.

Para essa análise crítica abordaremos questões relacionadas à diáspora, à memória, ao exílio, à identidade e a representação dos negros, fatores que são recorrentes nesses poemas. Pretendemos, dessa maneira, contribuir para o resgate e edificação da história dos afrodescendentes no estudo e ensino da diáspora africana no Brasil.

Diante das atrocidades cometidas na escravidão, os negros lutaram contra a opressão e buscaram ter direito à vida, resgatar suas memórias e os valores de sua cultura, vivendo-as num lugar de refúgio, num território onde exerciam sua liberdade, ou seja, nos quilombos os quais se tornaram marcos histórico. O maior e mais famoso dos quilombos brasileiros foi Palmares o qual era constituído por vários mocambos. Os palmaristas puderam edificar os valores da sua língua, da cultura, da religião e também da agricultura. A resistência de Palmares perdurou por sessenta e sete anos, transformando-se num estado afro-brasileiro. Tanto a História como a Literatura permitem-nos resgatar essa memória dos afrodescendentes e apresentar uma reescritura desta presença africana que permeia todo o nosso universo brasileiro.

A perda de território marca o início dessa caminhada. O território funciona como um elemento forte para identidade cultural dos afrodescendentes. De acordo com Rogério Haesbaert (1994), o território nasce com dupla conotação: material e simbólica, sendo que em ambas as acepções têm a ver com o poder tanto no sentido de dominação, mais concreto, como também no sentindo mais simbólico, de apropriação e de dominação. Essa carga simbólica carrega as marcas do que foi vivido e o seu valor. Todo esse processo se dá de forma diaspórica para os africanos.

Para sustentar nossas colocações, partimos das reflexões de Bruneau e de Hall a respeito da diáspora. De acordo com Bruneau (1998) a diáspora é: “dispersão de uma etnia ou conjunto disperso dos membros de uma etnia”. (p. 5-6). E na concepção de Stuart Hall, a diáspora fundamenta–se no conceito de “deslocamento físico, de uma região para a outra, de um continente para o outro - o que caracteriza o fenômeno da escravidão”. (HALL, 2005 apud AUGUSTONI, 2006, p. 122).

A história dos negros inicia-se, portanto, por uma trajetória diaspórica. Uma diáspora forçada. Foram coagidos a um exílio, arrancados de sua terra, obrigados a esquecer de sua língua, sua cultura e sua identidade. Os negros tiveram:

> Toda coletividade etnocultural irradiada para fora do seu meio original. (...) Os traços comuns às diferentes diásporas, são, primeiramente, uma identidade

ISBN 978-85-64124-60-8

> etnocultural que se exprime por uma comunidade de crença, língua, modo de vida, e provém de uma fonte territorial e de uma história localizadas num espaço de referência que está na ideologia do conjunto, pátria comum... paraíso perdido (BRUNEAU,1998, p. 6-7).

A travessia do Atlântico é uma história marcada pela dor, pelo sofrimento e por todo o horror que a escravidão pode causar a um povo. A dispersão forçada a que foram submetidos se deu por razões econômicas. Hoje, os seus esforços são todos voltados para a reconstrução de suas identidades.

Segundo Stuart Hall, a maioria dos povos descende dos africanos:

> Nossos povos têm suas raízes nos - ou mais precisamente, podem traçar rotas a partir dos - quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia; foram forçados a se juntar no quarto canto, na "cena primária" do novo mundo. Suas "rotas" são tudo, menos "puras". A grande maioria deles é de descendência "africana". (2003, p. 31).

Muitas tensões são geradas por esse deslocamento forçado, pois é uma experiência colonial traumatizante, a perda desse território tanto em termos de espaço e cultura é impactante. A simbologia tem relação direta com a identidade desse grupo: perda da terra natal, migração, diáspora, exílio, apagamento de suas histórias e de suas memórias. Assim, como forma de resistência, surgem os quilombos, um território conquistado onde o resgate de todas as perdas é o principal objetivo. Nesse espaço, os negros empenhavam-se para manter suas formas identitárias e práticas sociais nas concepções territoriais, buscando resignificar os espaços conquistados.

Palmares, o quilombo mais famoso da história brasileira, território simbólico, local onde a alteridade era praticada, a diferença era respeitada, um lugar onde a multiterritorialidade era vista, pois lá era o lugar para todos os excluídos. A simbologia de Palmares tem relação direta com a África - a terra prometida - pois lá eram praticados rituais culturais, como forma de resgate da identidade, um espaço reconstruído a fim de restituir o espaço outrora perdido, pois, de acordo com Haesbaert (1994), o território diz respeito a ter e ser, ou seja, aquele que perde o seu território pode desaparecer.

Nesse território múltiplo, os sujeitos que o construíram e suas subjetividades, suas produções de significados foram marcadas pela História e pela literatura. Nosso objetivo é apresentar três textos construídos por narrativas não hegemônicas, não legitimadas, mas que fazem uma releitura desses discursos históricos e culturais, nos permitindo uma desconstrução do que sempre esteve instituído pelos arquivos dominantes.

Em relação à desvalorização que foi dada ao homem negro, à forçosa perda de sua identidade, ao rebaixamento a que eles foram submetidos, ou a maneira como os negros foram apresentados durante o período da escravidão percebemos que tudo estava de acordo com as conveniências e interesses políticos da época. Para tal compreensão, destaco as palavras de Hall:

> Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de *diferença.* (HALL, 2005 apud AUGUSTONI e VIANA, 2010, p. 202, grifos do autor).

ISBN 978-85-64124-60-8

Essas obras podem ser consideradas como uma forma de reescritura do passado. Contam um pouco dos grandes momentos da História do Brasil, com o objetivo de mostrar que outras versões podem ser contadas do mesmo fato histórico. Mostram que o discurso do opressor não pode prevalecer como a única voz que relata os fatos.

Ao mergulhar no passado, os autores fazem emergir a importância da luta a favor da liberdade e da democracia. Resgatam a memória de um povo que lutou para edificar sua cultura e preservar sua identidade. Ressaltam a honra que lhes foi negada mostrando sua perseverança até o fim.

Os poemas são considerados de grande importância para que tenhamos outra versão da história no período da escravidão no Brasil, pois destacam o heroísmo e a honra dos negros - de Zumbi e de seus companheiros - que lutaram contra a opressão. Revelam o quanto foi intensa a luta dos escravos pela liberdade, o quanto foram maltratados sendo vistos como máquinas ou animais. São textos que falam sobre grandes batalhas, honra e traições.

Apresentam marcas diaspóricas que são recorrentes: como as saídas forçadas de um quilombo para o outro. Sonham em poder encontrar seu povo e colocarem os seus pés cansados em sua Terra. No poema narrativo *Song For Anninho* de Jones (1981), percebemos a luta constante contra o opressor, a perseverança, a persistência daqueles que habitavam Palmares e a certeza de que nada abalaria seus espíritos até que conseguissem "voar" para a liberdade, retornar para África de novo. No *Poema Sobre Palmares* (1987)*,* Silveira descreve a chegada de um ex-escravizado a Palmares, fugindo da senzala das torturas da escravidão, destaca sua coragem e todo esforço que fez para chegar até lá.

As práticas diaspóricas também faziam parte dos rituais feitos em Palmares, como a prática de manutenção dos laços comunitários e de resgate da identidade outrora perdida. É a prática da alteridade, tornam-se uma sociedade de acolhimento, como afirma Bruneau (1998): "a diáspora como uma construção social visando estabelecer e manter laços entre populações migrantes, que se acreditam provenientes de uma mesma origem, real ou mítica, apresentando por isso características próprias" (p. 8-9).

Esse território simbólico e funcional é o lugar onde os heróis palmarinos deveriam descansar após a morte, ou seja, enterrar os seus corpos. Na concepção de Haesbaert (1994), o território funcional e simbólico seria um local onde exercemos domínio sobre o espaço, tanto para realizar funções como também para produzir significados. O território funcional está ligado às funções, aos recursos como proteção e abrigo: o lar, lugar de repouso. E o simbólico está ligado à produção de significado: a identidade.

No poema *Song For Aninho*, Almeyda, a protagonista negra deseja unir-se com a terra, ela narra sua história aliada à de Palmares, para Zibatra uma índia curandeira.

I wanted my body to become

one with earth,
to become the earth.
And I saw it do so, Anninho,
the earth, the earth was me.
The flesh of the earth was my flesh. (JONES, 1981, p. 3).

Eu queria que o meu corpo se tornasse
um com a terra.
E eu vi isso acontecer também
a terra, a terra era eu.

ISBN 978-85-64124-60-8

A carne da terra era minha carne. (JONES, 1981, p. 3, tradução nossa).

Almeyda e seu amado Anninho também estão submetidos aos trajetos diaspóricos juntamente com a coletividade quilombola, além de muitos ali serem ex- escravizados, passam por uma longa jornada até chegarem ao Quilombo, muitas eram as caminhadas que tinham que fazer até conseguirem encontrar lugares seguros para a construção de novas habitações:

At the new Palmares, we'll
trade manioc and hide
for houses, and ride through these mountains. (JONES, 1981, p. 89).

No novo Palmares, nós
comercializaremos mandioca e esconderemos
por cavalos e cavalgaremos através destas montanhas. (JONES, 1981, p. 89, tradução nossa).

Almeyda canta que os quilombolas tinham seus códigos e sua disciplina:

won't return? He was the only man I ever
Stood in awe of. In the New Palmares,
We'll maintain his codes and discipline,
and in that way he'll be there. (JONES, 1981, p. 78).

não retornará? Ele foi o único homem que eu já
Temi no novo Palmares,
Nós manteremos seus códigos e disciplina,
e dessa forma ele estava lá. (JONES, 1981, p. 78, tradução nossa.).

No *Poema Sobre Palmares,* o poeta descreve a vegetação de Palmares, fala das famosas palmeiras as quais eram sentinelas também:

Palmar!
Palmeiras de sentinela
Guarnecendo a memória do teus
Bravos! (SILVEIRA, 1987, p. 2).

Palmares é um território simbólico onde os corações latejavam, eram corações de tambor:

Palmares,
coração latejante
no perfil estufado do Brasil!
coração de tambor
ressoando no peito
da história. (SILVEIRA, 1987, p. 10).

ISBN 978-85-64124-60-8

Em Palmares, a terra é exaltada, pois é um ponto de esperança, onde a liberdade é cultuada:

> Palmares se fez forte nos contornos
> para proteger esses rebentos.
> Palmares se fez graça e colorido
> para ver florir essa infância.
> A serra se fez mais alta
> para proteger esse destino.
> a terra se fez verde e orvalhada
> para nutrir essa esperança.
>
> E se dançava porque os livres
> tem direito de dançar.
> e se cantava porque os livres
> tem prazer em cantar. (SILVEIRA, 1987, p. 8-9).

Em relação a toda dispersão causada pela migração forçada – a diáspora africana, o exílio e as marcas que a escravidão pôde causar estão bem representados nesse trecho do poema:

> Quilombo!
> costa africana
> caçada humana
> Angola e Congo
> - quilombo!
> tumba tumbeiro
> navio negreiro
> canseira e tombo
> - quilombo!
> venda no porto
> marca no corpo
> carga no lombo
> - quilombo!
> roda moenda
> lavra fazenda
> cava no fundo
> - quilombo!
> tuzima e tunda
> relho na bunda
> ferros e tronco
> - quilombo!
> fuga do açoite
> negro na noite
> caminho longo
> - quilombo!
> chega de amo
> tambor que chama
> na mata um rombo
> - quilombo!
> raio de ponta
> trovão que ronca
> com seu estrondo

ISBN 978-85-64124-60-8

- quilombo!
lança de guerra
tambor na serra
com seu ribombo
- quilombo! (SILVEIRA,1987, p. 4-5)

De acordo com Leite (2003), a literatura deve ser entendida como um campo prismático de interação entre os discursos culturais. As marcas culturais são questões abordadas dentro dos dois poemas também. Ao nos atentarmos para esses campos discursivos, restauramos o contexto literário mais próximo do contexto de produção, atentando para as lacunas do texto, como tentativa de apreensão do sentido, que corresponderiam a uma realidade social. Uma noção de representação, tratando de desvendar os sentidos alegóricos ou simbólicos existentes.

Em *Song For Anninho* há uma índia curandeira, Zibatra, conhecedora das ervas e de uma imensa cultura passada pelos seus ancestrais, ela é quem cuida de Almeyda e ouve a versão de sua história sobre Palmares. Essa versão em forma de poema narrativo, como destaca Bosi (2002) tem por finalidade preservar as crenças e os valores de um grupo:

This is plant is Ipecacuanha that I rub on you...
A fast cure; and its odor brings back memory
And replenishes desire…(JONES, 1981, p. 9).

Esta planta é Ipecacuanha que esfrego em você...
Uma cura rápida, e o cheiro dela traz a memória de volta
E repõe desejo... (JONES, 1981, p. 9, tradução nossa).

No *Poema Sobre Palmares,* as religiões e a ancestralidade também são retratadas a partir da sétima parte, a qual mostra a fé e resistência dos negros, menciona os deuses jejes, divindades da costa da Guiné, do supremo Nzambi:

Calunga ficou no litoral
mas o supremo Nzambi,
o amuado calundu
e o espírito bantu dos ancestrais,
deuses jejes,
divindades da costa da Guiné,
todos chegaram logo
pra acompanhar seu povo, é houve fé. (SILVEIRA, 1987, p. 5).

Em *Song For Anninho*, Almeyda e Anninho também estão submetidos aos trajetos diaspóricos juntamente com a coletividade quilombola, além de muitos ali serem ex-escravizados, passam por uma longa jornada até chegarem ao Quilombo, muitas eram as caminhadas que tinham que fazer até conseguirem encontrar lugares seguros para a construção de novas habitações:

At the new Palmares, we'll
trade manioc and hide
for houses, and ride through these mountains. (JONES, 1981, p. 89).

ISBN 978-85-64124-60-8

> No novo Palmares, nós
> comercializaremos mandioca e esconderemos
> por cavalos e cavalgaremos através destas montanhas. (JONES, 1981, p. 89, tradução nossa).

No *Poema Sobre Palmares*, o poeta descreve os negros viajantes pelos mares, os porões dos navios, "embrenhamentos" pelo mato a fora, a chegada em palmares:

> quebro tudo, me sumo na noite
> da cor da minha pele,
> me embrenho no mato (SILVEIRA, 1987, p. 1).
>
> tumba tumbeiro
> navio negreiro
> canseira e tombo (SILVEIRA, 1987, p. 4).

Assim se agrupavam, se refugiando sempre num novo lugar, um novo quilombo, em uma nova comunidade como afirma Bruneau (1998):

> A comunidade em diáspora é, ao menos parcialmente, o agrupamento de indivíduos e famílias originários de mesma região e, às vezes, de uma mesma aldeia. É em parte o resultado de uma cadeia migratória, cujos primeiros migrantes chamaram seus parentes próximos e depois seus vizinhos, originários da mesma aldeia ou de uma aldeia vizinha. (BRUNEAU, 1998, p. 9-10).

Almeyda e Anninho no poema narrativo, querem contar, narrar, sua história, sobre o Quilombo dos Palmares, querem juntos entoar uma nova canção, enquanto seguem sua jornada. E à medida que Almeyda narra essa história, forma-se um quebra-cabeça como nos explica Seligmann (2003) que pouco a pouco, por meio de detalhes, a experiência traumática se torna nítida e através da canção reconstrói-se essa história:

> This erth is my history, Anninho,
> none other than this whole earth.
> we build our houses on top
> of history. (JONES, 1981, p. 5).
>
> Esta terra é minha história, Anninho,
> Nem mais nem menos que
> Nós construímos nossas casas em cima do topo da história (JONES, 1981, p. 5, tradução nossa).

No *Poema Sobre Palmares*, logo na primeira parte, o eu poético já se considera salvo, ele atravessa a mata e a transcende ao chegar a Palmares onde ele encontra irmãos, grandes asas e grandes plumas. Palmares é o lugar onde se tem a raiz da memória:

ISBN 978-85-64124-60-8

Palmar!
arranquem todas as palmeiras
e mais se encravará
a raiz dessa memória,
quebrem os contrafortes
e não se abalará
tua glória,
queimem a história toda
e verão que és eterno! (SILVEIRA, 1987, p. 2).

Almeyda ao reconstruir essa história em consonância com Seligmann-Silva (2003) quer salvá-la do esquecimento, precisa denunciar as barbáries e atrocidades cometidas contra os quilombolas. Conta sobre as crônicas que serão escritas narrando as guerras dos Palmares no acerto de contas, fala sobre zumbi ser o único homem temido por ela. E destaca que a imortalidade dele não poderia ser tirada, mas que os soldados portugueses em suas versões transforam heróis em vilões:

We'll write his chronicles in wars against
them, and in settling of accounts.
Ah. They think they can kill his immortality.
While I'm out writing his immortality.
While I'm out writing his chronicles in
expeditions against the Portuguese,
you'll stay in the new place, writing
his chronicles to hold against theirs.
You see how they transform heroes into villains,
and noble actions into crimes, and elevated
codes into venality?
"I'll write your chronicles, Anninho."
He laughs. (JONES,1981, p. 78).

Nós escreveremos suas crônicas em guerras contra
eles, e no acerto de contas.
Ah. Eles pensam que eles podem matar sua imortalidade.
Enquanto eu estou longe escrevendo suas crônicas em
expedições contra o Português,
você estará no novo Palmares escrevendo
crônicas dele para manter-se contra as deles
Você vê como eles transformaram heróis em vilões.
e nobres ações em crimes, e elevados
códigos em venalidade?
"Eu escreverei suas crônicas, Anninho."
Ele ri. (JONES,1981, p. 78, tradução nossa).

No *Poema Sobre Palmares* quando a noite chega, os negros sonham com Palmares:

Noite se fez nega do engenho
sonhar,
com um livre lugar
E o negro pro amor
- nego veio e levou! (SILVEIRA, 1987, p. 8).

ISBN 978-85-64124-60-8

A situação de imigração involuntária pode ser notada na canção de Almeyda que se perde de seu amado Anninho enquanto fogem pela mata resistindo a invasão dos soldados portugueses: Almeyda inicia sua canção (o poema) com um trecho de uma petição que Domingos Jorge Velho apresenta ao rei de Portugal:

> "It is indeed true that force and stronghold of the negroes of Palmares located in famous Barriga range is conquered… and that their king was killed (by a party of men from the regiment of the petitioner, which came upon the said King Zumbi on the twentieth of November, 1695) and the survivors scattered. Yet one should not therefore think that this war is ended. No doubt it is close to being terminated if we continue to hunt these survivors through the great depths of these forests, and if the regiment of the petitioners is kept along the frontier. If not, another stronghold will suddenly appear either here in Barriga or in any other equally suitable place…."
> (Petition presented to His Majesty by Domingos Jorge Velho, "field master" in the campaign against Palmares, 1695.) (JONES, 1981, não paginado).

> "É de fato verdade que a força e a fortaleza dos negros de Palmares era localizado na famosa Serra da Barriga é conquistado e que o rei deles é morto (por um grupo de homens de um regimento do requerente, o qual deparou com o dito Rei Zumbi em vinte de Novembro de 1965) e os sobreviventes dispersaram-se. Ainda não deveria por isso pensar que esta guerra está acabada. Sem dúvida, ele está perto de ser finalizada, se continuarmos sobreviventes através das grandes profundidades dessas florestas, e se os regimentos dos peticionários são mantidos ao longo da fronteira. Se não, outro reduto vai aparecer de repente, quer aqui na Barriga ou em qualquer outro lugar tão adequado...."
> (Petição apresentada a sua majestade por Domingos Jorge velho, mestre de campo na campanha contra Palmares, 1695.). (JONES, 1981, não paginado, tradução nossa).

A respeito do tempo do cativeiro no *Poema Sobre Palmares há um trecho que* fala sobre a escravidão, seus horrores e mostra como Palmar foi a clareira, lugar da liberdade onde os negros não gemiam nos açoites, pois lá eram senhores de si mesmos:

> Para Palmares veio o negro
> Que não gemia nos açoites.
> E pelo mato escuro veio o negro
> Que se escondeu na própria noite.
> Pela selva fechada veio negro
> para quem o Palmar foi clareira.
> Nos rastros uns dos outros vieram negros,
> Cães acuados farejando o cheiro.
> E negro roubado a esmo
> do cativeiro para a liberdade,
> do senhor para si mesmo. (SILVEIRA, 1987, p. 5).

Os quilombolas também partilhavam de uma segunda característica da diáspora: "a diáspora como uma construção social visando estabelecer e manter laços entre populações migrantes, que se acreditam provenientes de uma mesma origem, real ou mítica, apresentando

ISBN 978-85-64124-60-8

por isso características próprias." (BRUNEAU, 1998, p. 8-9). O Quilombo dos Palmares era o lugar onde a cultura era resgatada e a manutenção dos laços era fortalecida.

No *Poema Song For Anninho,* o relato dramático sobre Palmares, perpassa como elenca Seligmann (2003) pela rememoração do extermínio de muitos, pelos traumas e pelas dores, mas também é movido por fé, esperança de liberdade e amor. É por amor que Almeyda sobrevive para contar a história de luta e persistência em favor da liberdade dos palmarinos:

> "We should go on, Anninho" (JONES, 1981, p. 18)
>
> "Devemos continuar, Anninho" (JONES, 1981, p. 18, tradução nossa).

E no *Poema Sobre Palmares* há uma convocação para a liberdade, pois o Quilombo era aberto para todos os que quiserem, pois é um lugar que sempre renasce, pois a luta sempre continua. É segundo Bosi (2002) uma escrita de resistência atravessada por uma tensão entre a ficção e a História:

> A luta continua e é por isso
> que este poema é um quilombo
> É por isso irmão guerreiro
> do palmar,
> anônimo ou de nome luzidio,
> que este poema é para ti,
> este poema juntando raiz. (SILVEIRA, 1987, p. 14-15).

Há muitas passagens marcadas em ambos os poemas, pela violência e pela dor. Como aponta Fanon (2005) para o colonizador o colonizado é a encarnação do mal, essa é uma das inúmeras justificativas para tanta violência no período colonial. Muitas cenas de opressão, crueldade e a humilhação eram impostas aos negros que viveram esse período histórico.

No poema *Song For Anninho,* a violência e a dor também são rememoradas por Almeyda que tem seus seios arrancados pelos soldados portugueses, como consequência causada pelas dores o seu útero secou e murchou. Sendo assim, quando conheceu o amor não pode mais ser uma mulher inteira:

> The Portuguese soldier tore my necklace
> Of seeds and shells and then he cut
> Off my breasts. He was Without a name,
> as I had no name for him.
> This is an age that doesn't allow names,
> Anninho, only eyes. (JONES, 1981, p. 79-80).

> O soldado Português rasgou meu colar
> de sementes e conchas e então ele
> cortou meus seios. Ele era sem um nome,
> como eu não tinha nome para ele. (JONES, 1981, p. 79-80, tradução nossa).

ISBN 978-85-64124-60-8

No *Poema Sobre Palmares,* os versos iniciais já mostram as marcas da violência que a escravidão causou na alma do negro: o banzo e os aparatos que ele ainda carregava no corpo ao chegar nos Palmares:

> Nos pés tenho ainda correntes,
> nas mãos ainda levo algemas
> e no pescoço gargalheira,
> na alma um pouco de banzo
> mas antes que ele tome,
> quebro tudo, me sumo na noite (SILVEIRA, 1987, p. 1).

Em *Song For Anninho*, o desejo de Almeyda era poder ser uma mulher para Anninho, mas infelizmente toda a violência que ela passou deixou muitas marcas em seu corpo e em seu coração. Deseja que pudessem resistir juntos a batalha de Palmares e conquistarem a tão sonhada liberdade, para todos. Mas infelizmente só havia um caminho quando estavam juntos. Quando ela o perde precisou ser capaz de fazer suas próprias estradas para contar a história que viveram juntos:

> Now I make roads for you, Anninho. I make roads.
> (JONES, 1981, p. 119).
>
> Agora eu faço estradas para você, Anninho. Eu faço estradas
> (JONES, 1981, p. 119, tradução nossa).

No Poema Sobre Palmares a violência também é descrita, mas de forma irônica:

> negros gentis cavalheiros
> soerguendo a cadeirinha da sinhá
> morro acima,
> sol a pino,
> negros caridosos e altruístas
> no pelourinho, abraçados ao poste
> para protegê-lo do chicote,
> negros elegantes e apessoados
> de golilha e gargalheira,
> negros vaidosos exibindo
> o anel de ferro dos anjinhos,
> negros delicados
> massageados com sal nos ferimentos
> depois das chicotadas. (SILVEIRA, 1987, p .3-4).

No poema *Song For Anninho*, Almeyda se sentia a própria terra de Palmares, "carne da sua carne":

> I wanted my body to become
> one with earth,
> to become the earth.
> And I saw it do so, Anninho,

ISBN 978-85-64124-60-8

the earth, the earth was me.
The flesh of the earth was my flesh. (JONES, 1981, p. 3).

Eu queria que o meu corpo se tornasse
um com a terra.
E eu vi isso acontecer também
a terra, a terra era eu.
A carne da terra era minha carne. (JONES, 1981, p. 3, tradução nossa).

E no *Poema Sobre Palmares*, a terra é exaltada, pois é um ponto de esperança, onde a liberdade é cultuada:

Palmares se fez forte nos contornos
Para proteger esses rebentos.
Palmares se fez graça e colorido
Para ver florir essa infância.
A serra se fez mais alta
Para proteger esse destino.
A terra se fez verde e orvalhada
Para nutrir essa esperança.

E se dançava porque os livres
Tem direito de dançar.
E se cantava porque os livres
Tem prazer em cantar. (SILVEIRA, 1987, p. 8-9).

O não apagamento de suas memórias era o principal objetivo dos grupos dispersos pela diáspora, por isso tentavam manter os seus laços. Os quilombolas preservavam a união comunitária como afirma Bruneau (apud HOVANESSIAN, 1991) explica o laço comunitário em: é essencial para manutenção de práticas de identidade, suporte de uma alteridade fundadora da diáspora na sociedade de acolhimento. A existência dessa comunidade de base, reunida em torno do seu lugar.

Em Song For Anninho, Jones (1981) também utiliza a memória de Almeyda para traçar todas as conexões entre o que a protagonista viveu e está vivendo no momento em que narra sua história. Relembrar a sua origem como ela faz é ter noção do seu pertencimento é afirmar sua identidade:

I am the granddaughter of an African.
This my land. (JONES,1981, p. 13).

Eu sou neta de uma Africana.
Esta é minha terra. (JONES,1981, p. 13).

E no *Poema Sobre Palmares,* surge uma lista do que o negro tinha que fazer:

prepara angu
come cuscus
cana moendo
eco na serra

ISBN 978-85-64124-60-8

malho no ferro
faz um quitute
come quibebe
óia o conga
não mexe lá
toca atabaque
bate batuque
bate batuque
batuque tuque. (SILVEIRA, 1987, p. 7).

As descrições a respeito do físico das personagens negras também mostram uma afirmação da identidade que dialoga com Fanon (2008), o intelectual nos relata sobre o dilema em que vive o negro - ou embranquecer ou desaparecer. Esse legado deixado pela escravidão causou uma deficiência, na maneira como o próprio negro se vê, e a conclamação de Fanon (2008) é para que ele se enxergue como sujeito. Em relação ao corpo físico do negro buscamos o pensamento do autor Kabengele Munanga: "o negro tem problemas específicos que só ele sozinho pode resolver, embora possa contar com a solidariedade dos membros conscientes da sociedade. Entre os seus problemas específicos está, entre outros, a alienação de seu corpo, de sua cor, de sua cultura, e de sua história e consequentemente sua "inferiorização" e baixa estima: a falta de conscientização histórica e política, etc" (2012, p. 19). As obras em análises mostram a importância de uma nova perspectiva desse sujeito, um novo olhar para esse ser que está sempre à margem. Essas obras são exemplos também de uma postura positiva a respeito da imagem do homem negro, ou seja, os autores os representam em suas obras de maneira que seu físico é motivo de orgulho, sua cor e sua cultura também. Mostram que o negro deve assumir-se enquanto sujeito e que são pessoas dignas tanto quanto as brancas.

Como por exemplo, as descrições das personagens negras no poema *Song For Anninho* e a afirmação da identidade também são recorrentes como podemos ver no seguinte trecho que fala da descendência de Almeyda:

She said, You are granddaughter
of an African, and you have
inherieted a way of being. (JONES, 1981, p. 37).

Ela disse, você é neta
de uma Africana, e você tem
herdado seu jeito de ser. (JONES, 1981, p. 37, tradução nossa).

No *Poema Sobre Palmares*, Zumbi e seus companheiros são exaltados por seus valores. Zumbi é louvado como o maior líder:

Zumbi - nome gravado
a lança
nos contrafortes da serra,
a sangue
nos contrafortes da história,
a fibra
na alma dos fortes negros! (SILVEIRA, 1987, p. 2).

ISBN 978-85-64124-60-8

> (...) Guerreiros de Zumbi
> não se vendiam nem se compravam.
> Combatiam
> pela liberdade que se davam. (SILVEIRA, 1987, p. 11).

A respeito da cultura como identidade, define Hall (2003) que nossas identidades culturais refletem as experiências históricas em comum e os códigos culturais compartilhados que fazem com que um povo seja uno. O poema narrativo *Song For Anninho* e o *Poema Sobre Palmares* trazem diversos exemplos relacionados à cultura e a identidade de um povo que deixou marcas profundas na nossa cultura:

> Nesse sentido é fundamental pensarmos (ou repensarmos) o processo da escravidão e seus desdobramentos como paradigma de uma herança cultural cujas marcas estão inscritas nos diferentes âmbitos que dizem respeito à cultura brasileira (AUGUSTONI, 2006, p. 121).

Os autores dos poemas almejam a construção de uma nova identidade para os negros e deixam claro o sentimento de exaltação um grupo honrado de pessoas. Portanto, finalizamos com as ideias contidas em Bernd (1988) os autores revelam a preocupação em valorizar esse grupo através desses escritos poéticos. E fazem muito mais do que reivindicar um mero reconhecimento, eles resistiram ao logo dessa história, juntamente com seu povo e buscam reapropriação de um espaço existencial que lhe sejam próprios.

REFERÊNCIAS

AUGUSTONI, P. & VIANA, A. L. **A identidade do sujeito na fronteira do pós-colonialismo em Angola**. Revista Ipotesi, Juiz de Fora. v. 14, n. 2, p. 189-205, jul./dez. 2010.

AUGUSTONI, P. **Signos do Atlântico Negro em trânsito: algumas vozes da poesia de língua portuguesa contemporânea**. In: ALBERGARIA, E., RIBEIRO, G., BRUNO, R. (Orgs.) Vozes (além) da África: tópicos sobre identidade negra, literatura e história africanas. Juiz de Fora: UFJF, 2006. p. 119-133.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRUNEAU, Michel. **Espaços e territórios de diásporas**. Tradução Lucy Magalhães [s.l.], 1998.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo A. de Miranda (orgs). **A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHALHOUB, Sidney**. Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, R. **Cultura Escrita, Literatura e História**. Porto Alegre: Artmed, 2001.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

ISBN 978-85-64124-60-8

_____. **Os condenados da terra**. Tradução Enilce do Carmo Albergaria da Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

GLISSANT, Édouard. **O pensamento de tremor. La cohée du lamentim**. Tradução Enilce do Carmo Albergaria da Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Gallimard, UFJF, 2014.

_____. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce do Carmo Albergaria da Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização e as "regiões-rede"**. ANAIS DO V CONGRESSO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA. 1994. Curitiba: AGB, pp. 206-214.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Tradução Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JONES, Gayl. **Song For Anninho**. Boston: Beacon Press, 1981.

LEITE, A. M. **Literaturas africanas e formulações pós-colonais**. Maputo: Imprensa Universitária, 2003.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). **História, Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: ed. Unicamp, 2003.

_____. **ADORNO**. 2003 ed. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. **O LOCAL DA DIFERENÇA: ensaios sobre memória**. 2005 ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **Poema sobre Palmares**. Porto Alegre: Edição do Autor, 1987.

ISBN 978-85-64124-60-8

A VIOLÊNCIA QUE NÃO PASSA: REFLEXÕES ACERCA DA OBRA *NA TEIA DO SOL*

Andressa Estrela LIMA (UnB)
E-mail: andressa_e@outlook.com

RESUMO

Este artigo tem por finalidade refletir sobre os eventos violentos que ocorrem na obra *Na teia do sol* (2004), de Menalton Braff, com o intuito de pensar sobre o porquê dessa recorrência violenta e os abalos ocasionados no sujeito representado. Nesse sentido, a memória figurada no romance trabalha a constante tortura perpetrada tanto no personagem central como em seus companheiros por conta da oposição à ditadura militar brasileira. Os aparatos teóricos são Roger Dadoun (1998), que a partir de seu ensaio tece comentários sobre a violência como constituinte intrínseca do homem; Jaime Ginzburg (2012), que expõe considerações ao passado histórico violento brasileiro e sobre o impacto da violência no sujeito das representações contemporâneas; João Camilo Penna (2007), que dialoga sobre as heranças ditatoriais nos tempos atuais, entre outros. Portanto, vê-se que, a partir da discussão proposta, o legado violento ainda insiste em permanecer no Brasil e que a presença da violência atua fortemente nas variadas instâncias sociais e políticas.

***PALAVRAS-CHAVE**: VIOLÊNCIA, DITADURA MILITAR BRASILEIRA, MENALTON BRAFF.*

O seguinte artigo propõe uma leitura sobre a violência presente no romance *Na teia do sol* (2004), de Menalton Braff, levando em consideração os aspectos memorialísticos do passado ditatorial brasileiro. As reflexões propostas a respeito da violência levam em conta alguns dos eventos violentos que ocorrem no romance e seu impacto no sujeito representado, além de expandir e dialogar com a situação atual.

A Obra em estudo é composta por quatorze capítulos que são narrados em primeira pessoa e sem parágrafos. O enredo trata de um preso político, chamado André, codinome Tito, que se encontra refugiado em um terreno campestre. Ao longo da narrativa, o narrador personagem explicita ao leitor como e por que ele está naquela situação, praticamente isolado e vivendo precariamente. A obra se constitui em formato de monólogo interior, no qual André rememora seu passado violento em consonância com o seu presente, deixando claras as suas poucas possibilidades de futuro.

Nessa ótica, o sujeito representado se insere na época da ditadura militar brasileira, pois foi capturado e posto nessa situação devido a sua militância e luta pelo coletivo, mas as implicações do tema fazem pontes com os tempos atuais, se constituindo não como um evento violento restrito somente ao eixo militante/militar e sim que está expandido a toda uma realidade brasileira.

Primeiramente, considerando a violência, irá ser realizado reflexões da relação existente entre ela e o sujeito e as implicações da mesma com o poder vigente. Continuadamente, se seguirá um recorte mais específico considerando a história brasileira e sua conexão com a violência, além de expor as cenas violentas presentes na obra e o impacto no sujeito representado, e, por fim, irá ser feito uma ligação com os dias atuais mostrando as heranças deixadas no país no pós-ditadura.

ISBN 978-85-64124-60-8

FACE A FACE COM A VIOLÊNCIA

A violência possui uma forte presença em todos os aspectos que rodam os seres humanos, englobando a sua conjuntura física, psicológica, relações sociais, história, religião, política, entre outros. Nesse sentido, o teórico Roger Dadoun com o seu ensaio *A violência* (1998), explicita como todo o ser se estrutura em profunda ligação com a violência. Existem vários tipos de atos de violência que são ilimitados dentre os quais podem ser individuais ou coletivos, além de que o autor defende que "não há nenhum aspecto da realidade humana que não esteja, de forma determinante, a ela associado." (DADOUN, 1998, p. 10).

A hipótese formulada pelo autor diz respeito a violência enquanto "essência do homem", que perpassa todas as instâncias de sua vida e que é legitimada por vários aspectos presentes no seu cotidiano, como a religião que mostra a violência em várias passagens da bíblia como uma necessidade e ato divino; os meios de comunicação em massa, que apresentam uma frialdade em imagens e notícias violentas, além de manter um clima de insegurança para abrir portas a medidas drásticas por parte do poder; a presença constante das práticas de extermínio no decorrer da história, com suas guerras sangrentas que são trabalhadas para serem vistas como necessárias para aniquilar o inimigo, ou seja, tudo está imerso na violência, ou melhor "a estrutura do *homo violens* está sempre em todo o lado" (DADOUN, 1998, p. 43).

Ao se articular intimamente com o sujeito, a violência se conecta com um "instrumento privilegiado, com uma eficácia temível" que é o Poder. O poder teorizado por Dadoun (1998) é qualquer tipo de poder que se articula com diversos tipos de órgãos em todas as esferas sociais. A relação entre ele e a violência é muito estreita, pois "Somos, de início, atingidos pela proximidade existente entre poder e violência: sempre, e de qualquer forma, o poder afronta e utiliza a violência e esta, por sua vez, exprime uma certa forma de poder." (DADOUN, 1998, p. 65). Essa ligação estreita possibilita uma leitura de que o poder necessita da violência e a violência necessita do poder.

Por diversas ocasiões, o poder utilizou-se da violência para impor regras, disciplinas, e faz com que os atos violentos sejam necessários para manter a ordem imposta, ocorrendo assim uma grande legitimação de atos desumanos decorrentes desse discurso, como os genocídios, massacres, guerras, ditaduras entre outros. Por ser autorizado por todos, esses atos se tornam normais e corriqueiros, não havendo mais um posicionamento crítico da população para com esses meios atrozes utilizados pelo poder, pois ele faz com que as pessoas vejam neles a sua segurança, que sem eles a situação estaria pior, como se fosse possível estar.

O totalitarismo se utiliza dessas ferramentas para a sua manutenção, se configurando como um sistema que:

> O exercício do poder consiste principalmente, se não exclusivamente, numa prática organizada, constante e generalizada da violência. O sistema totalitário está estruturado por e para a violência, apresentando por todo o lado e sob todas as formas. (DADOUN, 1998, p. 67).

Diante desse sistema totalitário, todas as pessoas que vivem nele são induzidas a pensarem de forma igual, por isso todas as instituições devem mostrar um único discurso para toda a sociedade, com fim de controlar todos os aspectos exteriores e interiores do sujeito, capturando a sua subjetividade e unicidade.

ISBN 978-85-64124-60-8

O sistema democrático vive constantemente ameaçado e desafiado pelas instâncias de poder totalitário, que insistem em permanecer, se infiltrando nos moldes da democracia. Nesse sentido, a democracia elabora uma "violência institucional", que busca a sua afirmação em diversos núcleos como a justiça, a polícia, os sistemas educativos e hospitalares que adotam uma espécie de "violência da dependência", pela constante limitação imposta no sujeito com todas as amarras instauradas nesses sistemas, que são guiados pelos interesses do mercado e raras vezes pelos interesses sociais.

Em face desse paradoxo da democracia ficando "entre risco e violência" se instaura, dessa forma, um "frágil equilíbrio" para não cair no poço profundo da violência e se deixar dominar pelo totalitarismo.

BRASIL E SUA VIOLÊNCIA CONSTITUTIVA

Partindo de um termo de Jaime Ginzburg (2012), a "violência constitutiva" que assolou e assola o Brasil é bastante palpável na realidade brasileira. O ponto de vista do autor explora um novo âmbito da história brasileira, dando ênfase ao viés violento que a perpassa, pois a violência "tem uma função propriamente constitutiva: ela define condições de relacionamento público e privado, organiza instituições e estabelece papéis sociais." (GINZBURG, 2012, p. 241), ou seja, todos os processos político-sociais brasileiros são constitutivos de violência.

A presença da violência não se instalou repentinamente no estado brasileiro, ela foi fruto de um processo de legitimação da ocorrência desses atos para fins de ordenação social e acaba se infiltrando na mente de toda a sociedade a necessidade de se haver eventos violentos para não se chegar ao caos. Utilizando-se dessa justificativa, o estado fomenta a presença do autoritarismo na sua conjuntura. Assim, segundo Ginzburg:

> Para que a violência ocupe esse lugar central, é necessário que existam condições no campo político e duas condições são fundamentais. É prioritário que o Estado mantenha instituições funcionando de acordo com princípios autoritários. E é importante que, na vida cotidiana, as interações sociais reforcem esses princípios constantemente, como se o autoritarismo fosse benéfico à ordem social. (GINZBURG, 2012, p. 241).

Decorrente desse sistema e levando em conta as representações da literatura contemporânea, percebe-se que obras recentes começaram a explorar temas políticos do passado como as grandes guerras e pós-guerras, genocídios, catástrofes, ditaduras e pós-ditaduras, representando também a violência presente nesses determinados períodos.

Nesse sentido, considerando a ditadura militar brasileira, constata-se uma grande presença dessa temática na literatura atual justamente porque as feridas ditatoriais continuam abertas por não ter tido nenhuma espécie de punição aos culpados, como se as atrocidades não tivessem ocorrido ou não valessem a pena serem debatidas e questionadas, suscitando variadas discussões nas artes em geral que tentam elaborar esse processo de esquecimento e silêncio do coletivo brasileiro.

O período ditatorial brasileiro se estendeu de 1964 até 1985, que apresentou em sua conjuntura uma forma de violência sistemática e calculada, não só para eliminar opositores do sistema, mas sim utilizar todos os dispositivos para manipular a população, dominando o imaginário dos brasileiros com ideias como "milagre econômico", construções faraônicas, pensamentos que o país estava progredindo, que não tinha crime, entre outros.

ISBN 978-85-64124-60-8

O romance *Na teia do sol* apresenta um resgate memorialístico da ditadura militar, mostrando através de uma linguagem simples e impactante a representação das variadas torturas empregadas aos opositores do sistema e a população como um todo. O personagem central da obra, chamado André, vivencia cenas desumanas e extremamente violentas com terceiros e consigo mesmo, possuindo marcas indigeríveis tanto físicas como psicológicas.

A obra apresenta memórias que se repetem diversas vezes na sua conjuntura. Uma das cenas mais recorrentes é a de uma mulher grávida sendo espancada na rua por um militar em meio da prisão do personagem central da obra e a de seus companheiros:

> Gente correndo desesperada em todas as direções, tentando escapar da arena, mas as bocas de rua de dentes cerrados, caminhões de tropa, brucutus e camburões. Preso pelos braços, carregado, na minha frente a farda cáqui crescendo de cassetete erguido acima da cabeça na direção da mulher, na direção do ventre da mulher que pagava sua parte do pecado original. O sol testemunhava com perplexidade o horror desenhado pela cena, mas estava preso no alto pelos fios de luz. (BRAFF, 2004, p. 27).

A revolta com o ocorrido petrificou André diante da cena que se repete constantemente ao longo da obra, paralisando-o naquele momento de brutalidade contra o indefeso, como aparece novamente no trecho a seguir:

> Quando ia saindo da catedral, um braço torcido nas costas, ainda vi aquele mesmo Sol, cor de brasa, engarranchado nos fios. O helicóptero tinha passado da direita pra esquerda, mas ninguém ouviu o pio da coruja. Vi uma mulher grávida, transeunte qualquer, levar bordoada. Impotente. Me contaram depois que os jornais não deram uma só linha à mulher. Eles também, sua rolha: um censor em cada redação, uns sátrapas. (BRAFF, 2004, p. 74).

O personagem central esboça sua angústia pela cena que vivenciou e também pela não importância deferida a ela, que, como nesse caso, milhares não foram relatadas, não foram punidas. Essa repetição constante dialoga com o princípio de terror de Dadoun (1998), que esboça sua teoria da seguinte forma:

> O princípio de terror marcaria o limite extremo, absoluto, do desaparecimento do homem perdido no mundo, nesse mundo de coisas que pressionam e oprimem de todos os lados, onde mergulhamos – onde jazemos. A petrificação – atestada por tantos mitos, narrativas, fantasmas – ampara-se do vivo, agarra-o e prende-o, tal como uma estátua de sal, tal como uma esfinge de pedra – que pesa mais no imaginário do que em Édipo gesticulante – numa espécie de mineralidade anterior aos tempos, lunar. (DADOUN, 1998, p. 67).

Esse terror paralisa o sujeito, petrifica-o, como é o caso de André que ao se deparar com uma cena de extrema violência sem motivo aparente (a não ser a personificação da crueldade do ser) leva um choque psicológico, que propicia a paralização tanto física, ao se sentir impossibilitado de sair do terreno campestre, como psicológica por seu eu que não consegue mais se desvencilhar daquele instante de crueldade que o impactou em todas as instâncias, moldando sua relação com o mundo de forma frágil, incerta e povoada pelo medo.

ISBN 978-85-64124-60-8

Além da violência psicológica também existem relatos de sua violência física:

> Acordo tarde, atordoado, o sol um pé fincando na parede, bem ali, na frente, e outro, fulgurante cravado na minha cara, torturador, que de onde conhece ele, seu sacana, de onde, responde! Uma bola de fogo presa na garganta: Quem? Você sabe, seu sacana, de onde, responde! Uma brasa cospe o hematoma no olho esquerdo: Quem? Escondo os olhos, de repente cegos, no côncavo da mão. Não me lembro! Responde! Não me lembro! Viro o corpo e o cotovelo afunda na cama-de-vento. Só isso: não me lembro. Sobre e desce a palavra que me dilacera as entranhas. Não sei: Nada mais. (BRAFF, 2004, p. 9).

Junto com o relato da tortura, a obra mostra o próprio estado do sujeito perante a violência, o de se sentir perdido, o de nada saber, o saber fragmentado e estilhaçado do ocorrido, que se torna nítido tanto no conteúdo da obra como na estrutura dessa representação, porque:

> Sendo abalado a noção de sujeito, em razão do impacto violento dessa opressão, é abalada também a concepção de representação. Esta se problematiza, exigindo do leitor a perplexidade diante das dificuldades de constituição de sentido, tanto no campo da forma estética, como no campo da experiência social. (GINZBURG, 2012, p. 235).

A estrutura que acompanha essa experiência de dor busca uma espécie de conflito no leitor, que se depara com o estilhaçar do sujeito representado na conjuntura da obra, quebrando os vínculos temporais e espaciais do romance com o intuito de mostrar que mediante o contato com a crueldade do homem nada permaneceu como era antes, por isso essa fragmentação, para demostrar ao leitor a fragilidade do ser em face da violência, uma vez que:

> Os modos como esses escritores representam experiências humanas, quando incidem em aproximações temáticas do autoritarismo e violência, estão frequentemente marcados pela fragmentação e descontinuidade formal. Esses elementos são importantes para desfazer qualquer impressão de "normalidade" que os componentes de catástrofe da História se pudessem atribuir. Para a catástrofe, guardemos a perplexidade, a inquietação, jamais a linearidade ou a banalização. (GINZBURG, 2012, p. 238).

Nessa perspectiva, André lembra do que aconteceu com alguns dos seus companheiros confluindo com acontecimentos pessoais, como é o caso da companheira Solange:

> De repente alguém levanta a tampa e me cospe na cara, me quebra os dentes, me corta língua e eu sem canto nenhum onde me esconder, me livrar da tortura. Era um inferno. Que Solange, do Teatro Amador, eles enterraram na praia, até o pescoço, e que um deles mijou por cima da cabeça, o cabelo empastado, o mijo escorrendo morno, acidulado, pelos olhos, infiltrando- se pela boca, e os braços enterrados na areia, colados no corpo, movimento nenhum nem pra um gesto obsceno de vingança: ficou abobada. Abobada antes de soltar uma palavra, consigo, sozinha, pras trevas de sua insanidade, o cofre trancado com seu pequenino tesouro. Não sei se teria capacidade de suportar uma tortura assim, pior do que porrada. (BRAFF, 2004, p. 57).

ISBN 978-85-64124-60-8

Diante da forma de tortura intensa, a companheira enlouquecera e se fechara para sempre, sem testemunho, sem possibilidades de falar, como aconteceu e acontece em diversos casos por conta que a vítima perde a capacidade de relatar, se fechando em silêncio.

Continuadamente, ocorrem vários outros casos de violência, que falam sobre o exílio e sobre o companheiro Vilmar, que entregou informações aos militares, inclusive denunciando o nome de André, e que por isso foi morto, como mostra no excerto a seguir:

> Muitos companheiros a salvo só depois de atravessar a fronteira, as notícias chegando esparsas, imprecisas, todas elas meses depois, que o Vilmar, espremido, tinha dado todo o serviço, que não era muito, mas que me envolvia, e ele, tão requisitado pelas garotas por causa de sua aura, notícia de que expelido pela cloaca de um avião para as profundezas do oceano, agora moda pra não deixar vestígios, tantas organizações internacionais ligadas aos direitos humanos, a História um monstro que se alimenta de sangue jovem e anônimo pra continuar sua rota. (BRAFF, 2004, p. 20).

O exílio de uns, a morte de outros, a tortura, a impunidade, tudo isso rememorado por André, remoendo a violência por toda a narrativa, testemunhando o ocorrido e relatando por companheiros que não tiveram voz. O personagem ainda defere críticas a História oficial, que sempre retrata o seu lado sanguinolento, de guerras e mortes, como se fosse um passo necessário para a evolução social, e a contrapõe com seu ponto de vista de denúncia a injustiças que não aparecem na História.

No decorrer da narrativa, observa-se pontos de críticas sociais ao país, como a contradição exposta do culto a valores religiosos intensos tendo em vista as atrocidades cometidas pelas pessoas e a aceitação de outras diante dessa situação, além de críticas a real situação do país, as mortes nas filas de hospitais, nas construções, os desaparecidos, mortos, torturados e estuprados, assuntos que na época e até nos dias de hoje são totalmente ignorados para dar ênfase as ideias de grandeza, de um país evoluído, como no trecho a seguir:

> Mas porra, tem gente morrendo em fila de hospital! Pra eu não me meter porque eu não sou ninguém. E o que é ser alguém?: virar manchete porque não suportou doze horas de espera na fila e capotou?! Ah, meu pai, meu pai. O mundo, para o senhor, não vai além do fundo de seu quintal. Deixe que os outros? Eu sou os outros, meu querido pai, eu e minha outridade. Outridade. (BRAFF, 2004, p. 48).

Partindo do pensamento do pai, que não quer apoiar o pensamento do filho que quer ir contra o poder vigente para combater todas as injustiças que ocorrem, e até mesmo propõe o esquecimento mediante as atrocidades cometidas pelo governo, configura um antagonismo diante do pensamento de André, que mesmo ariscando a sua vida quis combater a violência que está presente em todos os aspectos da sociedade, visto que o personagem central se importa com as mazelas sociais por reconhecer a outridade ou alteridade dos seres, se importando com o coletivo por ser ele mesmo esse coletivo, propondo assim uma fuga do pensamento individualista e pequeno que a maioria da população costuma ter, ao ignorar a dor do próximo por não ser diretamente com ele o mal deferido.

Nessa perspectiva, obras desse cunho possibilitam a não legitimação da violência por causar choque em quem lê, portanto:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Uma possibilidade produtiva de contrariar textos de apoio à violência seria localizar situações na literatura brasileira em que personagens estão em frente a cenas de violência e reagem com perplexidade, ou indignação, diante do que veem. (GINZBURG, 2012, p. 245).

Que é justamente o que acontece com a obra *Na teia do sol*, que procura promover um reflexo da dor de André nos leitores, contrariando a legitimação da violência por apresentar a reação do sujeito mediante a frialdade e capacidade dos seres humanos infringirem atos desumanos para com os seus semelhantes, principalmente quando são atestados por um poder maior para realizá-los.

O romance busca reavivar essas memórias que não foram enterradas com o passar do tempo, como afirma Ginzburg:

> As tensões do presente dão visibilidade a problemas do passado, em razão de questões que somos motivados a formular para entender a complexidade do que estamos vivendo, bem como a literatura recente com que estamos nos confrontando. Diante desse presente, o passado parece ficar mais interessante e de modos inesperados. (GINZBURG, 2012, p. 244).

A presença constante da violência na conjuntura da obra explora a diversidade de eventos violentos ocorridos na época ditatorial, que de acordo com a representação ficcional realiza-se uma reflexão sobre o passado, que acaba ecoando no presente, pois essa tradição autoritária não se foi, constituindo um impacto longo verificado nos dias atuais.

HERANÇAS DITATORIAIS

Conforme foi discutido anteriormente, o passado reverbera no presente com todas as suas características: mesmos erros, mesmos problemas sociais ainda por vezes mais acentuados, ou seja, as tentativas para que se possa superar os ecos dos tempos remotos ainda não lograram êxito e por vezes configuram apenas mudanças superficiais. Mesmo vivendo em uma época democrática percebem-se elementos de cunho evidentemente autoritários, por “autoritário” entende-se como um poder centrado no Estado o qual “manipula as formas de participação política e restringe a possibilidade de mobilização social.” (GINZBURG, 2012, p. 228), de forma a manter o controle da população por meio da força exercida pela polícia militar e a dominação de várias esferas informativas, administrativas, legislativas, objetivando uma grande centralização do poder nas mãos do Estado.

A violência acompanha as práticas autoritárias, que reforçam as desigualdades sociais, a sensação constante de insegurança, a falsa liberdade presente nas democracias, a extinção da privacidade que pode ser quebrada para fins de “segurança”. Essas características maléficas nunca são atribuídas ao estado, e sim a um inimigo nomeado por diferentes termos ao longo dos processos históricos, tais como comunistas, terroristas, entre outros, que fazem com que se tenha essa estrutura de poder.

Hoje, presencia-se um estado brasileiro articulado com o quadro anteriormente explicitado, esse quadro se articula com um conceito chamado Estado de Exceção, ou Estado de Sítio, que apresenta todas essas características em sua conjuntura. Essa situação vem

ISBN 978-85-64124-60-8

perdurando a muitos anos, e é decorrente de um passado ditatorial que insiste em continuar presente, pois segundo João Camilo Penna (2007):

> Os problemas de (in) segurança nas capitais brasileiras possam ser solucionados com a adoção imediata destas medidas de exceção, sobretudo quando sabemos que a dita (in) segurança atual é fruto dileto da política de segurança nacional adotada durante os 21 anos de regime militar, ou seja, de um estado de exceção explícito que durou toda a extensão do período autoritário. (...). A isso se acresce o óbvio – e é este o cerne da discussão que proponho quanto ao Brasil, como veremos adiante: que grandes segmentos da população brasileira vivem hoje em dia sob um estado de sítio branco, por debaixo da cobertura de um suposto estado de direito. (PENNA, 2007, p. 180).

Na época da ditadura militar os inimigos do estado eram os comunistas e terroristas, ou seja, podiam ser mortos e torturados em prol do bem maior, pois ameaçavam o sistema com ideias subversivas e atos violentos. O quadro o qual se vive hoje no Brasil denominou como inimigo os pobres, moradores das favelas, população carcerária, moradores de rua, dentre os quais podem sofrer, morrer, serem torturados em prol da segurança, da ordem e do bem maior, como explicita Penna (2007):

> Trata-se de um esforço coordenado de disciplinamento da miséria, para falar como Foucault, que integra o sistema penitenciário em uma rede maior, da qual fazem parte as periferias, bairros pobres das capitais, e favelas, e que inclui uma política de encarceramento e extermínio das classes populares. (PENNA, 2007, p. 187).

A política adotada nos dois casos é muito semelhante por apresentarem uma determinada parte da população que simplesmente pode morrer e sofrer quaisquer tipos de injustiças porque estão fora do sistema regular, portanto não possuem direitos e por isso podem ter suas vidas desqualificadas e ceifadas. A “guerra civil não declarada” a qual se vive hoje é muito bem organizada e calculada, é uma violência justificada e legitimada por toda a população que culpabiliza a vítima pelas próprias falhas do estado, porque:

> O abandono do estado determina a ocupação destas áreas pelo comércio ilegal de drogas, que oferece um plano de carreira a uma juventude exterminável e rapidamente substituível, para quem os caminhos tradicionais de ascensão social deixaram de ser uma opção atraente. (PENNA, 2007, p. 188-189).

Culpabilizar a vítima, deixá-la sem voz, sem direito a resposta nas injustiças cometidas contra elas é uma das armadilhas postas para a organização da formação de inimigos do estado, só ele tem o poder de se pronunciar enquanto que as demais vozes ficam caladas, formando toda uma estrutura para sustentar o estado de sítio permanente.

A violência, em decorrência desse estado de exceção em que vivemos se transforma em uma violência dupla que é ocasionada por essa estratégia do estado, chamadas “violência da

ISBN 978-85-64124-60-8

criminalidade, associada à desigualdade social, e a violência institucional, exercitada pelo poder público" (GINZBURG, 2012, p. 228), ou seja, a população brasileira se encontra bombardeada e cercada por atos violentos.

As mudanças operadas ao longo dos anos para reverter esse cenário, ou até mesmo disfarça-lo se configuram como superficiais, se tornando nítido o descaso por parte do poder vigente em realmente modificar esse quadro que permanece em todos os aspectos da história, desde a colonização até a democracia presente nos dias de hoje e essa situação "é sustentada pela presença firme do exercício do autoritarismo, em variadas formas, na vida política" (GINZBURG, 2012, p. 230).

Por conseguinte, percebe-se hoje no cenário brasileiro a violência como basilar para a sustentação do poder, e a partir da leitura da obra da *Na teia do sol* constata-se que a realidade representada não faz parte do passado e sim está mais próxima que nunca, como afirma Márcio Seligmann-Silva (2012):

> Assim, continuou-se a torturar neste país com a mesma liberdade e com a chancela tácita dos governantes. As vítimas agora se concentram nas camadas mais pobres, o que torna ainda mais improvável que ocorra uma reação da sociedade. Afinal, sabe-se que a impunidade do passado alimenta a impunidade do presente. A violência do passado continua na violência do presente. (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 64).

À vista disso, eis a importância de se trabalhar com essa temática, para que se possa verificar os erros do passado que retornam para o presente, para fomentar que a partir dessas discussões a população possa sair desse entorpecimento provocado pela violência constante, e, sendo detectados, possam um dia ser combatidos pelo meio social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões que foram propostas nesse artigo suscitam mais perguntas que respostas, e essas perguntas repercutem variados tipos de reflexões em torno dessa violência que não passa por mais que se passem os anos. Falar sobre violência tanto na representação da obra em estudo como em toda parte é um dos meios de não ocultar o que aconteceu e o que acontece, tanto no presente como no passado, buscando um pensamento aprofundado sobre tudo o que ronda o cotidiano.

Dar visibilidade a obras que trabalhem com essa temática e propiciando o diálogo de vozes respeitadas acerca do tema é um desejo de quebrar as amarras, de desconstruir discursos prontos, é querer adentrar no mais profundo do leitor e tirá-lo dessa automatização diante da realidade.

A obra *Na teia do sol* apresenta um sujeito que viveu imerso na escuridão violenta por conta da Ditadura militar, mas e essa Ditadura, será que passou? Será que essa dita democracia brasileira não caiu no poço profundo da violência? Será que não existem milhões de Andrés nessa mesma imersão violenta? Bem, é nítido que esse passado representado é uma situação palpável em todo o cotidiano, pois as torturas, injustiças, ocultação de mortes ditas como insignificantes, sofrimento diário de famílias pobres, descaso, repressão continuam.

Contudo, trabalhar com essa obra é não deixar que essa ferida ditatorial se feche até porque nada de consistente e esclarecedor foi feito para que ela cicatrizasse, o que possibilita

ISBN 978-85-64124-60-8

que inúmeras feridas surjam nos tempos atuais. A compreensão do passado possibilita compreender e confrontar essa realidade, dando voz aos que não tem voz, aos marginalizados, aos excluídos.

Portanto, a literatura, a partir dessas representações dos marginalizados, auxilia o contato entre diversas realidades, aproximando-as para que se estabeleça uma empatia com a dor do outro, além de ser uma ferramenta propiciadora de debates, para se possa pôr em prática essas discussões e os pontos que se deve questionar, explicar, até haver uma possibilidade de mudança para que se possa superar esse passado e presente violento.

REFERÊNCIAS

BRAFF, Menalton. **Na Teia do sol.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

DADOUN, Roger. **A Violência: Ensaio sobre o "Homo violens"**. Portugal: Colecção Saber, 1998.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: USP, Fapesp, 2012.

PENNA, João Camilo. **Estado de exceção: um novo paradigma da política?** In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 29. Brasília, janeiro-junho de 2007, pp. 179-204.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil** In: Escritas da Violência, vol. 2 | Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

ISBN 978-85-64124-60-8

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E SEUS OUTROS: RESISTÊNCIA E TESTEMUNHO EM O REIZINHO MANDÃO, DE RUTH ROCHA E COMANDANTE HUSSI, DE JORGE ARAÚJO

Ana Claúdia dos SANTOS (UNEMAT)
E-mail: anaclaudiacast@gmail.com
Genivaldo RODRIGUES-SOBRINHO (UNEMAT)
E-mail: genivaldosobrinho@unemat.com.br

RESUMO

Este trabalho realiza um diálogo entre os escritores, Ruth Rocha, escritora brasileira e Jorge Araújo, escritor cabo-verdiano. De Ruth Rocha utilizou-se: *O reizinho mandão,* e de Jorge Araújo; *Comandante Hussi.* Ao trabalhar com essas narrativas contemporâneas, pretende-se verificar a metaficção historiográfica representada nas obras. Parte-se da hipótese de que essas obras foram escritas tendo como cenário inspirador o cruel contexto histórico de guerra conhecido como 'Golpe de Estado', desencadeado no Brasil nomeado ditadura militar e no país africano Guiné-Bissau manifesto da guerra civil pós-independência. O objetivo é apresentar como os autores denunciaram e registraram o autoritarismo imposto à sociedade. A produção das obras favoreceu para o registro histórico e social dos países por meio do entrecruzamento da História como artefato literário. A pesquisa se ampara em obras de literatura comparada das teóricas, Carvalhal (2006) *Literatura comparada* e Nitrini (2010) *Literatura comparada - conceitos*. Os dados da pesquisa apontam pistas implícitas e explícitas, verbais e visuais que confirmam o cenário de guerras enfrentado pela sociedade e representado de forma ficcional em obras literárias infantis. Além disso, nas duas obras está inserida a figura infantil como protagonista e representativa do povo/coletivo, e também como heróis da história. Nesse sentido, a obra *O reizinho mandão* representa a resistência ao cenário da ditadura militar no Brasil, já a obra *Comandante Hussi* é uma narrativa de testemunho da guerra civil, haja vista que Hussi era um garoto que vivenciou e lutou na guerra na Guiné-Bissau. Os romances analisados se enquadram em metaficção historiográfica, cuja principal característica é a combinação de informações factuais e fictícias, instigando reflexões sobre o conflito, muitas vezes, esquecido pela sociedade.

***PALAVRAS-CHAVE**: METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA; LITERATURA INFANTIL JUVENIL; LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA; GOLPE DE ESTADO.*

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta os resultados analíticos da pesquisa intitulada "Metaficção Historiográfica e seus outros: Resistência e Testemunho em *O reizinho mandão*, de Ruth Rocha e *Comandante Hussi*, de Jorge Araújo".

A metaficção historiográfica se volta para escritas narrativas contemporâneas que utiliza dados históricos para produções literárias, ou seja, História e Literatura se acoplam formando a metaficção historiográfica, enquadrando-as em um Romance Histórico. Parte simbólica das produções narrativas de relatos históricos, no que tange ao espaço social com enlace em miséria e desigualdade social, guerras políticas por disputa de espaços e implantação de leis de servidão foram esquecidas pelo leitor cidadão, ou até silenciadas e ocultadas pelo discurso histórico oficial. No entanto, o discurso histórico oficial é reavivado pela arte, o não dito pela realidade e

ISBN 978-85-64124-60-8

automaticamente não enxergado pela sociedade se torna visível e reflexivo a partir da exposição artística ficcional. Neste caso, da literatura engajada em tom de protesto social e político. Através da metaficção historiográfica, os personagens marginalizados ou de pequena expressão envolvidos nos fatos ganham voz e vez nas narrativas ficcionais pelo viés da realidade Hutcheon (1991).

As narrativas analisadas, *O reizinho mandão*, de Ruth Rocha e *Comandante Hussi*, autoria de Jorge Araújo, escritor diaspórico cabo-verdiano, traça um diálogo em comum de guerras políticas e descaso social ocorrido em espaços distintos, de um lado, Brasil, e de outro, país africano de Guiné-Bissau. Ao trabalhar com essas narrativas contemporâneas, pretende-se verificar a metaficção historiográfica representada nas obras. Diante disso, partimos da hipótese de que essas obras foram escritas no tempo narrativo simultâneo e ulterior ao conflito, e teve como cenário inspirador o cruel contexto histórico de guerra conhecido como 'Golpe de Estado' desencadeado no Brasil nomeado ditadura militar, e em Guiné-Bissau a manifestação da guerra civil pós-independência de 1999. Nosso objetivo é apresentar como e de que forma os autores registraram a denúncia social, a violência e o autoritarismo imposto à sociedade.

A narrativa temporal simultânea de Ruth Rocha, *O reizinho mandão,* cuja primeira edição data de 1982, e a narrativa ulterior de Jorge Araújo, *Comandante Hussi* primeira edição em 2006, retratam a crueldade, a violência, as opressões, as lutas e as torturas impostas ao povo durante o período de guerras. Em outro dizer, no Brasil, Rocha escreve a obra no desenrolar da ditatura militar, na África, Araújo que também é jornalista, escreve a obra ulterior à guerra civil pós-independência, quando foi à Guiné-Bissau cobrir o golpe de Estado que acabara de ocorrer no espaço africano.

A realidade como artefato literário se direciona para as literaturas de denúncia contra o povo oprimido. Rocha e Araújo registram o contexto sangrento por meio da arte literária. Os autores utilizam a escrita poética com apoio de figuras de linguagens como alegoria e metáforas para despistar a polícia política com a intenção de fazer circular sem qualquer censura. Além disso, por mais que a ditadura militar e a guerra civil pós-independência tenham data de início e término no registro histórico oficial, é visível que o seu legado hierárquico, tirano e opressor ainda governa em meio à sociedade. A partir das informações elencadas anteriormente, justifica-se as razões da elaboração deste trabalho, um enlace entre História e Literatura, resultando em romances históricos ficcionais de resistência e testemunho em tom de protesto sócio-político.

A relevância científica do trabalho sinaliza para a abordagem discutível histórico-social e política dos países submetidos à guerra política. De um lado, os militares políticos que regem seus atos institucionais e leis de obediência e servidão que favorecem a eles próprios, de outro, a sociedade marginalizada e massacrada pela imposição do poder, pelo descaso e miséria social retratados em literaturas infantis de língua portuguesa de Brasil e Guiné-Bissau (África) em forma de ficção. Além disso, é pertinente ressaltar que, por mais que as obras estejam enquadradas no gênero ficção, não anula a responsabilidade de expor a real relevância da abordagem do discurso contextual pelo viés do ficcional. Também, a relevância social se volta para um convite para que o leitor cidadão entre em contato com as lutas traçadas em um passado ainda presente em ambos os países. Além disso, um convite para que o leitor cidadão não julgue a obra direcionada ao público infantil e juvenil como infantilizada, mas sim como uma categoria de leitura engajada em humanizar e tornar o leitor mais crítico a lutar pelos ideais, uma vez que uma quantidade simbólica de obras infantis escritas a partir do século XX coloca em pauta questões ligadas na perspectiva política e ideológica no quesito de fazer com que a criança questione a realidade que a envolve. Peter Hunt (2010, p. 205) ressalta que se a criança não for estimulada a 'questionar' sobre a realidade que a envolve, automaticamente, será submetida e "trancados em uma ilusão a- histórica de que o passado, o presente e futuro foram, são e continuarão a ser tal como entendemos nossa existência atual", em outras palavras, não

ISBN 978-85-64124-60-8

apenas a criança, mas o leitor deve questionar a realidade a partir de leituras literárias contemporâneas carregadas com engajamento literário, político, ideológico e social. Todavia, uma obra engajada não é escrita para inserir-se a qualquer partido político ou falar de política, pelo contrário, elas objetivam mostrar o ponto de vista para que o leitor cidadão desenvolva a criticidade da história silenciada, resultando no pensar e no agir sobre o assunto.

Diante disso, nosso objetivo é apresentar como os autores denunciaram e registraram o autoritarismo infligido à sociedade nas obras *O reizinho mandão* (2013) e *Comandante Hussi* (2006).

Para tanto, primeiramente será realizada uma apresentação dos autores Ruth Rocha e Jorge Araújo com ênfase em suas obras engajadas. Em seguida, será apresentado um breve resumo das obras analisadas. Logo após, será discorrido sobre a História como artefato literário com aporte teórico de White (1928) e Hutcheon (1991). Posteriormente, será apresentada a análise das obras cujos trechos narrativos são acrescidos de teóricos que sustentam a temática analisada.

Método de análise: A pesquisa se ampara em obras de literatura comparada das teóricas Carvalhal (2006) *Literatura comparada* e Nitrini (2010) *Literatura comparada – conceitos*, uma vez que a temática entre romances históricos pós-modernos analisados dialoga para o contexto de guerras retratados em períodos temporais e espaços distintos.

AUTORES E OBRAS

RUTH ROCHA

Ruth Machado Lousada Rocha, conhecida por Ruth Rocha, escritora brasileira de prestígio, cujo público alvo, assim como o gênero narrativo se volta para o público infantil e juvenil, no entanto, pode ser apreciado por um público indivisível.

Ruth Rocha nasceu em 2 de março de 1931, em São Paulo. Segunda filha de Álvaro de Faria Machado e Esther de Sampaio Machado. O primeiro contato literário de Rocha foi à narrativa oral transmitida pela mãe, Esther. Em seguida, era a vez do avô de Rocha, carinhosamente chamado de 'Vovô Ioiô', incendiar a cabeça da neta com os contos clássicos dos irmãos Grimm, de Hans Christian Andersen, de Charles Perrault, adaptados oralmente pelo avô ao universo popular brasileiro. A história oral transmitida pela família de Rocha desde criança instigou-lhe o gosto da leitura. Na adolescência, os preferidos de Rocha eram os livros de autoria de Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Machado de Assis e Guimarães Rosa. Mas foi a leitura de *As reinações de Narizinho* e *Memórias de Emília*, de Monteiro Lobato, que escancarou de vez as portas da literatura para a futura autora. Sua intensa inspiração aborda temáticas políticas e sociais, inclinando para o riso sem eliminar a inquietação com movimentos de liberação feminina.

Formada em Ciências Políticas e Sociais pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, a autora atuou no campo educacional do Colégio Rio Branco, onde permaneceu de 1956 a 1972, em contato com dificuldades inerentes à infância. Em 1965, além dos artigos escritos, assessorou a elaboração da revista *Recreio*, na qual escreveu suas primeiras narrativas.

A primeira obra da escritora *Palavras, muitas palavras* (1976) foram traduzidas para 25 línguas. Em seguida veio *Marcelo, marmelo, martelo*, um *best-seller* com mais de setenta edições e vinte milhões de exemplares vendidos, logo após publica *O reizinho mandão* – incluído na "Lista de Honra" do prêmio internacional Hans Christian Anderson, entre muitos outros.

ISBN 978-85-64124-60-8

Em mais de cinquenta anos dedicados à literatura, a escritora coleciona uma extensa lista de mais de duzentos títulos publicados e já foi traduzida para vinte e cinco idiomas. Também assina a tradução de uma centena de títulos infanto-juvenis, adaptou a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, e é coautora de livros didáticos, entre muitos outros.

Todavia, é pertinente ressaltar a relação das obras engajadas no discurso sociopolítico cujas escritas narrativas são simultâneas e ocorridas no tempo e espaço do período da ditadura militar é *O reizinho mandão* (1978), *O rei que não sabia de nada* (1980), *O que os olhos não vêem* (1981), *Sapo vira rei vira sapo ou a volta do reizinho mandão* (1982), *Admirável mundo louco* (1986). É relevante destacar que as obras fazem inferência explícita e implícita à ditadura militar, tanto no discurso verbal quanto nas ilustrações. É possível notar a incitação aos atos institucionais, como a liberdade vigiada, a punição aos que fossem contra a polícia política, a violência contra o povo. A narrativa apresenta pistas desde o início do poder autoritário até mesmo a queda do poder.

As narrativas analisadas tanto na perspectiva verbal quanto visual, foram escritas e ilustradas com metáforas e alegorias para despistar a polícia política.

JORGE ARAÚJO

Jorge Araújo é natural de Cabo Verde, nasceu em 1959, na cidade do Mindelo, ilha de S. Vicente. Começou por ser jornalista de televisão, em Cabo Verde, após fazer o curso de Comunicação Social e Teatro na Universidade Católica de Louvain, na Bélgica. Teve depois uma curta passagem pela carreira diplomática. Em Portugal, conseguiu o seu objetivo principal, o de fazer reportagem. Como repórter, fez a cobertura de vários conflitos armados, sobretudo na África. Como jornalista, permaneceu no Timor-Leste depois da onda de violência que se abateu sobre o país em 1999. Publicou *Timor, o insuportável ruído das lágrimas* (2000) e recebeu o prêmio AMI "Jornalista Contra a Diferença" em 2003. Em parceria com o ilustrador Pedro Sousa Pereira, além da obra *Comandante Hussi,* publicou também *Nem tudo começa com um beijo* (2005) e *Cinco balas contra a América* (2008).

A obra literária *Comandante Hussi* está enquadrada na categoria infantil e juvenil. O livro foi editado em 2003, ano em que venceu o Grande Prêmio Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens. Por mais que o espaço da narrativa tenha sido a Guine-Bissau, a obra pertence a Cabo Verde. No Brasil, foi publicado pela Editora34, em 2006. Trata-se de um romance histórico, uma ficção que partiu da realidade de um determinado fato histórico do golpe de Estado que acabara de ocorrer na Guiné-Bissau, em 1999.

Hussi realmente existe, nasceu na Guiné-Bissau, de uma família pobre, e tem três irmãos. O impasse que se estabelece tematiza a relação de países que sofreram golpes militares cuja luta de poder foi liderada por militares e devidamente organizada entre os hierárquicos tiranos que intencionavam dominar determinado território e inserir uma política de servidão e obediência contra a sociedade derrotada. A Guiné-Bissau, onde a narrativa se desenrola, foi um dos países africanos vítimas de golpe de estado. A Guiné-Bissau se tornou independente de Portugal em 1973, mas desde então já passou por diversos golpes militares e civis.

O confronto sangrento ocorrido em 1999 entre os militares e a sociedade marginalizada e massacrada pelo descaso e miséria social permeia esta narrativa de testemunho vista pelos olhos de Hussi, na época com apenas doze anos de idade. Hussi não só testemunhou a guerra como também lutou ao lado do seu povo e de seu pai. De criança a adulto, Hussi foi obrigado a crescer abruptamente para enfrentar e sobreviver aos horrores da guerra. Diante disso, fato histórico, literatura, ficção se acoplam e se enquadram na nomenclatura metaficção historiográfica utilizada nos romances modernistas e pós-modernistas, segundo afirma

ISBN 978-85-64124-60-8

Hutcheon (1991). A nomenclatura se volta tanto para o exercício de reflexão quanto para a instigação de questionamentos das verdades retratadas pelos discursos históricos oficiais inquestionáveis.

RESUMO DAS OBRAS

O REIZINHO MANDÃO

A participação de Ruth Rocha no contexto da ditadura militar se volta à luta de resistência a partir do registro histórico em produções riquíssimas de narrativas ficcionais. Rocha, além de denunciar as atrocidades ocorridas no regime militar pelo lhar literário no tempo e espaço de guerra, deixa um legado de obras para que o leitor entre em contato com a história através da ficção, resultado em constante questionamento de um passado, apesar atual, ainda assombra a sociedade. Em *O reizinho mandão*, a escritora teve cautela em inserir imagens e frases envolvidas pela alegoria e metáforas para registrar as violências e torturas infligidas ao cidadão pela polícia política. Além disso, a autora insere pistas na narrativa para afirmar que o tempo e o espaço da narrativa são simultâneos ao contexto do Brasil, assim como a inserção do papagaio ave brasileira, a veste do reizinho que contém as cores da bandeira nacional, a inserção de frases que faz inferência aos atos institucionais redigidos no contexto da ditadura.

A obra *O reizinho mandão* narra a história de um rei que é correto em todas as suas decisões, tornando-o admirável para o seu povo. Um dia o rei morreu, e o seu filho assumiu o trono, um menino mandão e muito chato. O reizinho queria mandar em tudo e principalmente ter o domínio de todas as coisas que ocorriam no seu reino. Para isso, fez as leis mais insensatas que se possa idealizar. O reizinho deixou de ouvir os conselheiros, ministros e professores. Além disso, o reizinho gritava ininterruptamente para o povo ‘calar a boca’. Com tantas repetições dos gritos de ordem do reizinho, o papagaio acaba aprendendo a frase de poder. Então, o povo ficou com tanto medo que morosamente foi deixando de falar e, logo, no reino as pessoas desaprenderam a falar. As pessoas ficaram mudas, o reizinho, entediado, quando tentava desenvolver um diálogo não conseguia, motivado pelo silenciamento das pessoas. Para dar um basta nessa situação, o reizinho resolveu ir ao reino vizinho procurar ajuda. Lá encontrou um sábio. Este sábio explicou que, para quebrar o feitiço e as pessoas retornassem a falar, era necessário encontrar uma criança que ainda soubesse falar, resultando na quebra da maldição.

Então, imediatamente, o reizinho foi em busca dessa criança e acabou por encontrá-la. O reizinho batia de porta em porta à procura dessa criança, até que a encontra, uma menina. Ao ver o reizinho, a menina não fala nada. Então, o reizinho ordena que fale. Ao ver que a menina insiste no silenciamento, o reizinho perde a cabeça e começa a gritar “– Olha aqui, minha filha! Eu sou o rei, sabia? Trate de dizer alguma coisa já, já!”, a menina não disse nada, porém, o papagaio grita, “- Cala a boca! Cala a boca! Cala a boca!” (ROCHA, 2013, p. 33). A menina que estava em silêncio retrucou dizendo: “Cala a boca já morreu! Quem manda na minha boca sou eu!” (ROCHA, 2013, p. 34). Neste instante, o reino volta ao normal com todos falando e alegres. O reizinho

ISBN 978-85-64124-60-8

foge. Na fuga, vira um sapo. Dizem que está à espera que uma princesa o encontre e o transforme em um príncipe.

A figura da menina representa o povo e a luta do povo em não mais se submeter à prepotência do reizinho. A partir do momento em que ela retruca o grito do reizinho, o feitiço se quebra. Esta obra é uma narrativa de resistência e se enquadra como romance histórico.

COMANDANTE HUSSI

Jorge Araújo, além de escritor, é jornalista. Esta história partiu da realidade para brotar a ficção quando o jornalista foi ao país africano Guiné-Bissau cobrir o golpe de estado que acabara de ocorrer em 1999 e conhece Hussi. O personagem retratado na obra como *Comandante Hussi* realmente existe. O autor tenta mostrar por meio do ficcional o retrato da guerra presenciado pelos olhos de uma criança. Hussi, na época, tinha apenas doze anos de idade, ele não só presenciou a guerra como lutou para sobreviver. A obra se enquadra numa narrativa de testemunho fruto de um jornalismo literário. No entanto, é pertinente ressaltar que o fato da narrativa ser ficcional não anula a responsabilidade de expor o real, relevando a abordagem do discurso no contexto de guerra. Com uma escrita poética, Araújo produz a obra a partir do testemunho de Hussi, insere fatos reais como o nome do bairro onde eclodiu a guerra, Porto dos Batuquinhos, o nome real de Hussi permanece como título da obra.

Esta obra retrata não apenas a cruel realidade de guerras enfrentada por diversos países da África, mas também o fato de que Hussi representa milhões de crianças no mundo que vivem expostas à guerra e à pobreza. Diante disso, a narrativa inicia em um dia específico da semana ‘domingo’, dia de missa e futebol. Em seguida, é descrita a casa do personagem de palha e chão batido, a cama de esteira, e que ao acordar, Hussi escovava os dentes com carvão. As crianças da cidade tinham a barriga em forma de balão. Todavia, mesmo diante da pobreza e da simplicidade do bairro, a paz e a felicidade reinavam naquele lugar.

Araújo retrata de forma poética que os domingos eram direcionados para o jogo de futebol, comandado pelo Brigadeiro Raio de Sol. Mas, certo dia, de tanto as pessoas questionarem o descaso social e a voracidade como o comandante Trovão conduzia o país para o abismo, o Brigadeiro resolve ir até a cidade para saber o que estava acontecendo. Nesse momento, depara-se com uma procissão de crianças esfomeadas, cuja barriga era em forma de balão. Então, o Brigadeiro declara guerra ao governo, guerra ao comandante Trovão, ‘A guerra do balão’ estava anunciada. Após o anúncio, as crianças mais novas acompanhadas com suas mães fugiram para as aldeias dos antepassados, os homens e os jovens ficaram para o combate. Hussi, de apenas doze anos, recebeu a ordem de seu pai “- Agora és o homem da casa [...] – Numa guerra não há crianças” (ARÚJO, 2006, p. 35). Hussi leva a mãe, dona Geca, e seus três irmãos, Totonito, Tuasab e Doskas a salvo até a aldeia dos antepassados. Logo após, retorna ao bairro para se unir a seu pai, Abdelei Sissé, em combate na guerra.

Neste percurso de levar a família até a aldeia e retornar ao bairro, Hussi presencia muita violência, mortos, corpos vazios. A criancice é severamente reprimida pelo cenário de guerra, objetivando a formação do adulto.

ISBN 978-85-64124-60-8

ENGAJAMENTO HISTÓRICO E FICTÍCIO: A REPRESENTATIVIDADE LITERÁRIA ALIADA AO FACTUAL

Tanto a escritora brasileira Ruth Rocha quanto o escritor cabo-verdiano Jorge Araújo retratam o contexto de guerras políticas em tempos e espaços distintos. Brasil e África, vítimas de guerras foram representados artisticamente pela literatura de gênero infantil. De um lado Rocha, com a escrita simultânea ao desenrolar da Ditadura Militar, no Brasil, ocorrida de 1964 a 1985, de outro Araújo, cuja escrita narrativa se deu no tempo ulterior ao ocorrido da guerra civil de 1998 a 1999, ambos carregam a relevância do contexto histórico de determinado tempo e espaço. Cabe então aos escritores registrar a história a partir de obras ficcionais como representação do factual, reconta a barbárie do passado com a finalidade de manter vivo o registro da história oficial escrita pelo viés da literatura com o intuito de humanizar a partir da arte literária, muitas vezes esquecida pelas pessoas ou manipulada pelo próprio discurso oficial.

Ainda, a ficção é a "criação do momento", uma vez que é a imposição da presença performativa capaz de oferecer esclarecimento mais aprimorado acerca de determinada realidade social e sua recepção cultural de seu tempo, ou seja, é o enlace do fato/ história e ficção. A ficção é a ultrapassagem das fronteiras entre a arte e a vida real, conforme afirmar Hutcheon (1991).

Convém também ressaltar que a metaficção nada mais é que uma "narrativa ficcional que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade" (BERNARDO, 2010, p. 42). Todavia, a metaficção faz alusão ao real, preenchendo as lacunas com a ficção deixadas pela história. A terminologia metaficcional é utilizada nos romances modernistas e pós-modernistas, a literatura metaficcional abala o realista, deixando explícito ao leitor que está diante de uma obra fictícia.

White (1928) salienta que pelo fato da narrativa histórica ser considerada uma forma de ficção o próprio historiador pode ser considerado um escritor de histórias compromissado com a verdade, o qualifica como relator dos acontecimentos factuais, já a incumbência da produção narrativa de algum acontecimento histórico é direcionada para os literatos.

Desse modo, fato/história e ficção se acoplam e relatam experiências humanas, surgindo a metaficção historiográfica, que vincula literatura e história, objetivando tanto o exercício de reflexão quanto a instigação de questionamentos das verdades retratadas pelos historiadores. A metaficção historiográfica completa o vazio deixado pelos registros oficiais sejam eles verdades ou mentiras.

Diante disso, os objetos analisados, *O reizinho mandão e Comandante Hussi*, se enquadra na metaficção historiográfica. Logo, são romances históricos. Para Freitas (1989, p. 113), romance histórico "[...] toma uma realidade qualquer do universo histórico – um acontecimento, uma situação, uma personagem –, e a transforma em sua própria matéria [...]". O objetivo do romance histórico é a figurativização real do passado silenciado ou esquecido com o intuito de unir o mundo ficcional, conscientizando-nos a questionar as versões admitidas da história.

Porém, a literatura, nessa perspectiva, problematiza a história que luta para evitar o esquema de esquecimento do discurso oficial de um passado não contado e maquiado.

Esse enlace espacial factual e ficcional (re)conta "história e estórias e, ao reescrevê-las e reelaborá-las [...] revela um olhar crítico sobre as contradições histórico-sociais daquele espaço", conforme afirma Abdala Junior e Silva (2015, p. 59). Além disso, o (re)contar de história e estórias não aluna a seriedade e relevância do assunto abordado. A obra fictícia resgata elementos do passado com o intuito de apresentar no presente uma forma mais compreensível

ISBN 978-85-64124-60-8

e suavizada para compreender o atual contexto histórico-social, objetivando manter vivo o processo histórico de guerra, luta e libertação dos países Brasil e Guiné-Bissau.

ANÁLISE COMPARATIVA-METAFICCIONAL-HISTORIOGRÁFICA

A literatura comparada é uma tarefa investigativa, utilizada na confrontação literária de duas ou mais obras cuja intenção principal direciona-se para saber se são iguais ou diferentes, segundo Carvalhal (2006). O campo da literatura comparada é vasto, dá à possibilidade não apenas de investigar a trajetória de um determinado autor, ou de certa obra, mas também mitos e motivos, referências e sistema de estruturação das obras. E, principalmente, analisar dois espaços contemporâneos que excedem as fronteiras geográficas de Brasil e Guiné-Bissau (África). A semelhança dos dois espaços, Brasil x Guiné-Bissau, está em torno de uma conexão do período de guerras políticas que assolaram ambos os países, e que estão representadas nos romances históricos *Comandante Hussi* e *O reizinho mandão.*

O livro *O reizinho mandão* foi escrito em 1982, tempo e espaço simultâneo ao desenrolar da ditadura militar, justamente por esse motivo a escritora utiliza a figura de linguagem alegórica para despistar a polícia política. Esta obra se enquadra em um romance histórico de resistência. A narrativa inicia em forma de contação de história entre um avô e a neta sobre um reino, cuja morte do rei, um homem bom e honesto, passa a ser comandado pelo filho. Todavia, o filho é mimado e mal-educado, tudo tem que ser da vontade dele, até mesmo as brincadeiras de futebol conforme apresentado na imagem 1 (um).

Imagem 1 – Reizinho e o jogo de futebol



Fonte: *O reizinho mandão* (ROCHA, 2013, p. 8-9).

Através da imagem é visível o autoritarismo na figura do reizinho impondo obediência aos amigos no futebol, no caso o povo. Também, a inserção do futebol na obra é uma das pistas que Rocha incluiu para afirmar o espaço temporal da narrativa, uma vez que, mesmo em meio à turbulência do regime militar, o governo com intuito de esconder a violência e a opressão e ganhar a simpatia do povo, obteve uma forma de entretê-los através da criação do campeonato

ISBN 978-85-64124-60-8

brasileiro de futebol, em 1971. Diante disso, o futebol foi um mero instrumento político para maquiar o cenário agressivo da ditadura militar.

Em *Comadante* Hussi (2006, p. 21-22) lançado em 2006, cujo tempo e espaço é ulterior ao desenrolar da guerra civil, é possível enquadrá-lo como um romance histórico de testemunho;

> Em Porto dos Batuquinhos toda a gente se conhecia [...] dava para fazer uma equipe de futebol [...] a vida corria devagar, sempre à volta do Batuque Futebol Clube [...] sempre aos domingos, era dia de festa [...] Findava a conversa com Deus, reunia com seus amigos conselheiros terrestres [...] à sombra da mangueira para cozinhar táticas para a vitória.

Araújo também insere o futebol na narrativa, diferente de Rocha, cuja intenção é deixar pistas para firmar o espaço temporal da narrativa, o escritor apresenta como uma das paixões daquele espaço rodeado de miséria. Ainda, a narrativa inicia especificamente no domingo, dia de missa, exaltação a Deus, em seguida a brincadeira de futebol, por mais que houvesse miséria ali, a visibilidade da harmonia, do respeito e da felicidade reinava naquele bairro, afinal, a felicidade se faz nas pequenas coisas.

Portanto, o diálogo entre o povo marginalizado socialmente sem voz e sem vez é uma das características da metaficção historiográfica, a narrativa antes silenciada e esquecida é reavivada, ganha forma de denúncia política e social nos romances históricos.

Em *O reizinho mandão,* o povo marginalizado socialmente é representado tanto na imagem visual das vestes quanto das ferramentas de trabalho, nota-se que são pessoas de classe social trabalhadora submetida ao descaso, basta ver o descontentamento no olhar triste de um dos personagens da foto.

Imagem 2 – Povo reunido



Fonte: *O reizinho mandão* (ROCHA, 2013, p. 26).

ISBN 978-85-64124-60-8

Duarte-Plon (2016, p. 37), em seu livro A tortura como arma de guerra – da Argélia ao Brasil como os militares franceses exportaram os esquadrões da morte e o terrorismo de estado, afirma que os franceses, além de treinar a polícia militar brasileira sobre como torturar os presos, influenciaram-nos com sua doutrina francesa do 'inimigo interno'. Inimigo interno, segundo os franceses, era representado por "comunistas, intelectuais, operários, camponeses, líderes sindicais, estudantes e artistas, simpatizantes de ideias subversivas", toda pessoa que se incluísse nessas características era inimigo, a imagem 2 (dois) representa os camponeses, considerados inimigos do Estado, segundo a polícia política. A autora insere a representação do povo marginalizado e trabalhador considerado inimigo aos olhos do regime militar.

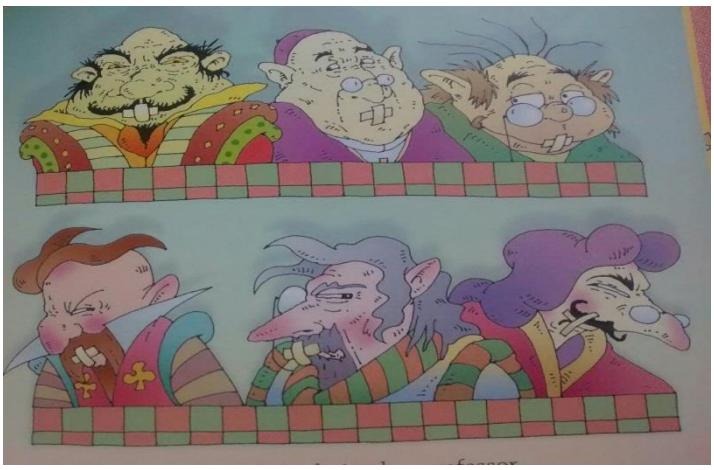
Em Comandante Hussi (2006, p. 27-28), a marginalização do povo assolado em miséria está representada explicitamente, "Hussi saltou da esteira, lavou os dentes com carvão [...] as crianças passavam fome [...] barriga em forma de balão [...] fazia parte de uma procissão de esfomeados". Araújo não mede esforços para retratar a cruel realidade, usando figuras de linguagem para amenizar a imagem, pelo contrário, ele apresenta a nudez da fome que veste as crianças corriqueiramente, levando-as a morte.

Conforme afirma Carvalhal (2006, p. 7), "Compara [...] principalmente, para saber se são iguais ou diferentes", diante disso, os primeiros trechos comparados acusa a semelhança nas temáticas sobre a representatividade do povo marginalizado submetido ao descaso social e de classe trabalhadora tanto em Comandante Hussi quanto O reizinho mandão.

Além das humilhações do descaso social e da miséria, a sociedade ainda era submetida a torturas psicológicas. O fato de o governo ignorar a classe trabalhadora e não atender as necessidades humanamente básicas para uma sobrevivência gera transtornos psicológicos ou até mesmo o fato do próprio governo ameaçar e exigir servidão, obediência e tortura para os que fossem contra a ideologia política do tirano faz com o povo se submeta ao silenciamento por medo.

Em O reizinho mandão (2013, p. 11), o reizinho fez várias leis de proibição, entre elas a proibição de "[...] cortar a unha do dedão do pé direito em noite de lua cheia [...] dormir de gorro na primeira quarta-feira do mês" e outras mais absurdas e sem lógica, mas essa intenção de Rocha é justamente de apresentar as leis que o governo militar brasileiro estava submetendo o povo, em outros momentos o reizinho exige que o povo 'se cale', conforme imagem 3 (três).

Imagem 3 – Povo silenciado por medo da repressão



Fonte: *O reizinho mandão* (ROCHA, 2013, p. 13).

ISBN 978-85-64124-60-8

A alegoria da imagem 3 do 'calar a boca' faz inferência política ao art. 5º do Ato Institucional nº5 de 1969: "III – proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política; IV – aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares", ou seja, o povo era submetido à tortura psicológica, só podia se manifestar dentro da lei, era a privação do povo de qualquer direito, inclusive a perda da liberdade.

Em *Comandante Hussi* (2006, p. 28), a tortura psicológica está representada na imagem das crianças com a barriga em forma de balão e na procissão de esfomeados. Ainda, mulheres e homens envolvidos pelo medo do opressor se emudecem e faz com que o comandante Trovão conduza o país ao abismo. Mas, cansados daquele cenário brutal, entre morrer de fome e buscar um outro horizonte, o Comandante Raio de Sol revolve morrer lutando e dá início à guerra de libertação.

Nos trechos citados acima, são semelhantes e os autores colocam o conflito e a versão de uma memória individual e coletiva vivenciada pelo povo, representado por personagens marginalizadas, vítimas do descaso sociopolítico, bem como a representatividade da violência e da tortura. Hutcheon (1991) refere que uma das especialidades da metaficção historiográfica é dar voz e vez aos personagens marginalizados ou de pequena expressão envolvidos nos fatos, utilizando as metáforas e alegorias, inseridas tanto por Araújo, ao nomear crianças com barriga em forma de balão, e Rocha ao inserir imagens de camponeses e adesivos nas bocas na imagem 3 (três).

Em *Comandante Hussi* (2006, p. 95-96), os homens do bairro de Porto dos Batuquinhos cansados de tanto descaso e miséria se uniram ao comandante Raio de Sol para lutar contra o comandante Trovão na 'Guerra do Balão', que simbolizava as crianças esfomeadas, mas sem compreender a motivação do nome desta guerra, os homens se sentem honrados em lutar. Na obra, a narrativa inicia no domingo com a missa e futebol e finaliza-se no domingo com o anúncio do término da guerra;

> Naquele domingo [...] Para o Brigadeiro Raio de Sol era o dia do assalto final, por volta das seis da manhã as armas vomitaram fogo [...] Só que desta vez as tropas do Brigadeiro Raio de Sol passaram pelas linhas controladas pelos homens do Comandante Trovão como faca na manteiga. Vencido, humilhado, o presidente enterrou-se nas catacumbas do Palácio juntamente com a sua galeria de retratos [...] Vencedor, triunfante, o brigadeiro Raio de Sol [...] prometeu a si próprio nunca mais pegar numa arma [...] – Nenhuma guerra vale a pena... a vida humana não tem preço – [...].

"Nenhuma guerra vale a pena... a vida não tem preço", muitas pessoas morreram em Porto dos Batuquinhos nesta 'Guerra do Balão', assim como na guerra civil. A união do povo foi crucial para a obtenção da vitória, a queda do poder daquele que levava o país rumo ao abismo, as pessoas retornaram ao bairro para (re)construir suas vidas.

Em *O reizinho mandão,* a criança simboliza o povo, e a queda do poder é obtida através da 'desobediência'. Na narrativa, Rocha insere a criança sem nome o que se subentende que se trata do coletivo, o povo.

ISBN 978-85-64124-60-8

Imagem 4 – Queda do poder simbolizado pela criança



Fonte: *O reizinho mandão* (ROCHA, 2013, p. 34).

Na imagem 4 (quatro), a criança é ilustrada de ponta-cabeça e esbraveja à fala do reizinho que a ordenou, gritando que ela falasse, neste momento o papagaio a mandou 'calar a boca', diferente das outras pessoas que foram obedientes e se calaram, ela foi desobediente e não se calou, retrucou os gritos com gritos "– Cala a boca já morreu! Quem manda na minha boca sou eu!". Neste momento, o reizinho tomado de medo, se pôs a correr e virou sapo.

Rocha insere esta parlenda do folclore brasileiro como pista para afirmar o espaço da narrativa ficcional com o factual da ditadura militar. Além disso, a criança representa o povo que ao desobedecer à figura do reizinho/governo militar obtém a vitória.

Mais uma vez, a semelhança entre as obras separadas apenas por uma delimitação fronteiriça. Tanto na obra de Araújo quanto na de Rocha a figura infantil é inserida como representatividade do povo/coletivo, afirmando a semelhança entre as obras comparadas.

As análises realizadas das obras ficcionais tanto no viés da linguagem verbal quanto na linguagem visual retratam as tessituras da realidade. A metaficção é mais do que ficção, ela não esconde que é uma obra ficcional, pelo contrário, vai além, afirma que é ficcional, mas afirma que partiu da realidade e insere indícios de realidade para mostrar ao leitor que as narrativas são metaficcional-historiográficas do gênero romance histórico, seja de testemunho seja de resistência.

Em *comandante Hussi*, Araújo entrevistou Hussi que testemunhou não só as barbáries da guerra, mas passou por esse evento desde o início, viu um rio de sangue que se misturou com montanhas de corpos, casas vazias perfuradas por balas de armas, viu a morte de perto e para não morrer, lutou contra ela. Araújo metamorfoseou o testemunho em ficção para "dar voz ao mártir, vale dizer, a responder à sua necessidade de testemunhar, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 380), objetivando provocar a sensibilidade e empatia dos seus leitores.

Além disso, Araújo insere indícios do factual como os nomes dos principais personagens que manteve de acordo com a realidade, inclusive o nome de Hussi como título da obra e o nome do próprio bairro onde eclodiu a guerra, os prazeres do domingo e a guerra entre os comandantes. Diante disso, a narrativa de Araújo é um romance histórico de testemunho, segundo Bosi (2002), a narrativa de testemunho vai além de ficção e historiografia. Seligmann-

ISBN 978-85-64124-60-8

Silva (2003, p. 362) vai além e firma que a narrativa de testemunho é a construção da "memória" [...] "meio da recomposição do passado enquanto ruína que, relembrado no presente, atualizada esse passado, fazendo ecoar seu grito no aqui e no agora [...]", em outro dizer, o modo literário de combater tanto ao esquecimento da sociedade quanto ao discurso oficial histórico. A literatura de testemunho não veio apenas para denunciar a violência e as atrocidades vivenciadas pelo garoto Hussi, mas veio também para relatar os acontecimentos políticos ocorridos na guerra civil em 1998 a 1999 em Guiné-Bissau, que até então esse tipo de relato, por força da intervenção, não é inserido no discurso oficial histórico.

Em *O reizinho mandão*, Rocha insere pistas ao leitor atento sobre o espaço que ocorreu a guerra política da ditadura militar, como o papagaio, ave nacional brasileira, o futebol como uma ferramenta de entretenimento para ganhar a empatia do povo, maquiando as opressões e repressões, as cores da bandeira nacional estampada nas ilustrações, a o Ato Institucional Número 5 representado na ilustração pelas pessoas com a boca amarrada e silenciada. De acordo com Seligmann-Silva (2003), essas pistas são nomeadas "linguagem de prontidão", é uma das características presente nas produções literárias dos anos 1970. Essa linguagem de prontidão é a inserção de elementos presentes, em seu corpo de signos, a qual confere ao romance um valor da atualidade, Rocha insere esses elementos envolvidos de alegoria verbal e visual como o AI-5, as cores da bandeira nacional, o papagaio, cujo intuito era despistar a polícia política para que a obra pudesse circular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na contemporaneidade, a utilização do texto histórico como artefato literário se inova, essa conectividade entre Literatura e História resulta em narrativas de metaficção historiográfica. Além disso, as obras pós-modernas, em sua grande maioria, vêm como ferramenta de denúncia política e social submetidas ao povo sem voz e sem vez, em outro dizer, é a exposição de fatos não contados pelo discurso oficial histórico vivenciado por pessoas marginalizadas social e politicamente.

A obra analisada *Comandante Hussi*, romance histórico de testemunho com características metaficcionais não se trata apenas de imitar a realidade, mas sim uma espécie de manifestação do real vivenciado por Hussi. O autor denúncia desde o descaso social, quando retrata a pobreza ao descrever a casa de Hussi, como a miséria e a fome representadas pelas crianças com barriga em forma de balão. E, principalmente, o descaso do governo autoritário diante daquele cenário de miséria era de total cegueira para os pobres marginalizados. Hussi, na obra, representa milhões de crianças no mundo inteiro que vivem expostas à guerra e à pobreza. Além da inocência roubada pelos horrores da guerra, elas são submetidas ao amadurecimento precoce para lutar pela sobrevivência.

Em *O reizinho mandão*, romance histórico de resistência, conforme Bosi (2002, p. 118), a narrativa de resistência "O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste outra força, exterior ao sujeito". Na obra, enquanto todas as pessoas estavam silenciadas e reprimidas por medo, a figura feminina da criança resiste à figura do reizinho, quando desobedece e retruca com o grito. A criança representa o povo brasileiro no contexto da ditadura militar que se uniu para lutar contra os opressores, resistindo à violência e à tortura a que eram submetidos pela polícia política. Rocha denúncia o autoritarismo do reizinho desde o início da obra no momento do jogo de futebol, e também nos momentos da criação das leis de obediência. Ainda, a liberdade vigiada e a liberdade de expressão inseridas no AI-5, representadas pelas leis absurdas na obra ao mandar as pessoas "calar a boca" e a imagem 3

ISBN 978-85-64124-60-8

(três) das bocas amarradas, a autora utiliza da alegoria para metamorfosear as representações artísticas.

Além disso, após a análise investigativa de literatura comparada das obras *Comandante Hussi* e *O reizinho mandão,* dois espaços contemporâneos que excedem as fronteiras geográficas de Brasil e Guiné-Bissau (África), o resultado obtido foi de semelhança nas temáticas que se conectam ao redor de aspectos sociopolíticos representados na arte literária a partir de tessituras da realidade. Em outro dizer, as literaturas comparadas de língua portuguesa apresentam um resultado em comum o 'cenário de guerra' como inspiração para as produções literárias. De um lado, o país africano da Guiné-Bissau e a guerra civil, de outro o país brasileiro e a ditadura militar, ambos vivenciam a guerra política dividida apenas por um espaço fronteiriço.

Ambas as obras apresentaram tessituras de denúncia política e social do espaço em que estavam submetidas, desde a representatividade de cores, como nomes de pessoas e inserção de animais. Conforme asseverado por Nitrini (2010), o campo comparativo dá a possiblidade de investigar sobre resquícios de influência de contato de qualquer espécie e os escritores Araújo e Rocha realizam esse contato simultâneo e ulterior à guerra. Esse contato foi apresentado de forma metaficcional-historiográfica de um lado o relato de testemunho, de outro o testemunho de resistência.

As narrativas pós-modernas metaficcionais historiográficas são obras que exercitam tanto a reflexão quanto a instigação de questionamentos das verdades retratadas pelos discursos históricos oficiais inquestionáveis, completa o vazio deixado pelos registros oficiais sejam eles verdades ou mentiras, segundo Hutcheon (1991). Além disso, "Para ser político, um romance não precisa falar em política [...] Basta mostrar uma situação de maneira que o leitor veja melhor e reflita sobre ela". (COETZEE apud PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 100). A obra *Comandante Hussi,* de Jorge Araújo e *O reizinho mandão,* de Ruth Rocha não abordam a questão da política ou partido político, mas sim o descaso político e social que afeta diretamente a sociedade trabalhadora e marginalizada. As narrativas analisadas corroboram para levar aos leitores uma autorreflexão sobre a violência das guerras políticas de um passado ainda presente nos países falantes de língua portuguesa.

Enfim, estes romances históricos de testemunho e resistência não vieram para inserir-se em nenhum partido político ou falar de política, pelo contrário, as narrativas apresentam um ponto de vista para que o leitor desenvolva a criticidade da história oficial silenciada ou esquecida e para que reflita e aja sobre o assunto.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin; SILVA, Rejane Vecchia. **Literatura e memória política: Angola, Brasil, Moçambique, Portugal**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

ARAÚJO, Jorge. **Comandante Hussi. Desenhos de Pedro Sousa Pereira**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ATO INSTITUCIONAL Nº5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em: 05 dez. 2017.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção.** Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ISBN 978-85-64124-60-8

BRASIL. **Atos Institucionais**. Portal da Legislação, Brasília, 2017. Disponível em: <http://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais>. Acesso em: 05 dez. 2017.

CARVALHAL, Tania Franco, **1943- Literatura comparada** / Tania Franco Carvalhal. - 4.ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Ática, 2006.

COPA DE 1970 E A DITADURA MILITAR. Disponível em: http://virtualiaomanifesto.blogspot.com.br/2010/01/copa-de-1970-e-ditadura-militar.html. Acessado em 02/02/2017.

DUARTE-PLON, Leneide. **A tortura como arma de guerra – Da Argélia ao Brasil: Como os militares franceses exportaram os esquadrões da morte e o terrorismo de Estado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

FERREIRA, Eliane Ap. G. R. **Literatura brasileira e africana em diálogo**: Reflexões acerca da representação da infância nas obras meu pé de laranja lima, de José Mauro Vasconcelos, e Comandante Hussi, de Jorge Araújo. In: XIV CONGRESSO INTERNACIONAL FLUXOS E CORRENTES: TRÂNSITOS E TRADUÇÕES LITÁRIAS, UFPA, 2015, Belém do Pará. Anais eletrônicos... Belém: UFPA, 2015. p. 1-12. Disponível em: < http://www.abralic.org.br/anais/?p=12&ano=2015>. Acesso em: 02 fev. 2018.

FREITAS, Maria Teresa de. **Romance e História**. In: Uniletras, n.11, dez. 1989. Ponta Grossa: UEPG, 1989.

GOMES, S. C.; MANTOVANI, A. A.; PEREIRA, É. A. (Orgs.). **Literatura cabo-verdiana: leituras universitárias**. Cáceres: Ed. UNEMAT, 2015. Disponível em:<

http://www.unemat.br/reitoria/editora/?link=catalogo_eletronico&ob=9>. Acesso em: 22 jan.2017.

HUTCHEON. Linda. **Metaficção historiográfica: "o passatempo do tempo passado**. In:_____. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. tradução de Ricardo Cmz. - Rio de Janeiro: Imago, 1991. cap. 7, p.141-162.

Morais, Josenildo Oliveira de. **A literatura infantil como instrumento de denúncia da ditadura militar** [manuscrito] / Josenildo Oliveira de Morais. – 2011. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2011.

NITRINI, Sandra. **Conceitos Fundamentais**. In:_____. Literatura comparada. São Paulo: Edusp, 2010. cap. 2, p. 125-182.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A nova teoria do romance**. In: _____. Mutações da Literatura no século XXI. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. cap. 7, p.85-112.

ROCHA, Ruth. **O reizinho mandão**. Ilustrações Walter Ono. 27. ed. São Paulo: Salamandra, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org**). História, memória literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: EDUNICAMP, 2003.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: Ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. – São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2014. Ensaios de Cultura. Vol. 6.

ISBN 978-85-64124-60-8

ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO: A NARRATIVA COMO RESISTÊNCIA EM "OS COMPANHEIROS", DE CAIO FERNANDO ABREU

Rosicley Andrade COIMBRA (PG/UFG-Capes)
E-mail: rosicleycoimbra@yahoo.com.br

RESUMO

Em seu livro *Tempo passado* (2007), Beatriz Sarlo escreveu: "Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada". E ainda: o tempo passado "é um perseguidor que escraviza ou liberta, [pois] sua irrupção no presente [só] é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa". Assim, seguindo essa trilha deixada pela crítica argentina, compreendemos que narrar é uma forma de organizar e configurar lembranças usando expedientes da narrativa. Narrar, na perspectiva de Sarlo, seria um ato de resistência aos impulsos da memória que quer ser esquecida. Partindo dessas considerações pretendemos analisar como memória e esquecimento se articulam no conto "Os companheiros", de Caio Fernando Abreu, publicado no livro *Morangos mofados*, em 1982. Trata-se de categorias importantes que refletem as tensões oriundas de experiências ditatoriais, principalmente quando consideramos um terceiro elemento, o silêncio, que pode ser visto ora como resistência, ora como proteção contra a repetição da cena traumática. O silêncio é abalado por lembranças que aparecem involuntariamente, ganhando peso e urgência de uma narração. Há um dever ético, uma "força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito", para falar com Alfredo Bosi (2002), que impulsiona o narrador a verbalizar experiências malsucedidas. Nesse sentido, a resistência se incorpora ao próprio processo de escrita, manifestando-se na inquietação das personagens do conto, divididas entre "Ir Direto Aos Fatos" ou simplesmente "virar o disco para libertar um blues ainda mais agônico", hesitando entre o narrar e o silenciar. Com este trabalho espera-se demostrar como Caio Fernando Abreu articulou questões históricas em sua literatura – como às ligadas à ditadura militar –, lançando um olhar reflexivo e crítico sobre pontos nunca mencionados pela história oficial, como o trauma e as narrativas dos sobreviventes.

***PALAVRAS-CHAVE**: RECORDAR. ESQUECER. NARRATIVA E RESISTÊNCIA. DITADURA MILITAR.*

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada.

BEATRIZ SARLO, Tempo passado

O que quero finalmente dizer é que não verbalizando os morcegos, os morcegos não existiam, passando a ser o que não eram: uma metáfora de si mesmos.

CAIO FERNANDO ABREU, "Os companheiros"

ISBN 978-85-64124-60-8

CONSIDERAÇÕE INICIAIS

O crítico Alfredo Bosi observou com propriedade que *resistência* seria, antes de tudo, um conceito ético e não estético. Grosso modo, isso significa que o ato de resistir estaria ligado a uma disputa de forças: uma força de vontade que resiste a outra força, sendo esta última uma força exterior ao sujeito, complementa Bosi (2002, p.118). Resistir, portanto, seria opor-se, por meio de ideias, a uma força que oprime e deprime, isto é, seria uma luta contra aquilo que julgaríamos excessivo, nocivo e destrutivo, baseando-se numa rede de valores considerados necessários ao bem comum. Nesse sentido, aproveitando a ideia principal de Bosi, a da resistência como conceito ético, poderíamos pensar também a resistência como uma luta contra o silenciamento de vozes, contra o apagamento e o esquecimento de eventos que a história oficial ignora propositadamente.

Em tempos pós-ditatoriais, o esquecimento parece ser uma saída viável nos discursos oficiais, principalmente quando dissimulado por metáforas que procuram imprimir uma imagem de totalidade e superação – basta lembrarmos de expressões como “virar a página” ou “escrever uma nova página” da história. Os traumas que restam das experiências despóticas vão aos poucos sendo subjugados por discursos apaziguadores. Restam aos sobreviventes o lugar de figuras deslocadas no tempo, um tempo carregado de ruínas, cujo olhar desperta memórias irreconciliáveis com o presente e ignoradas pela história oficial.

Um outro exemplo é a negação do direito à voz às vítimas da Ditadura Militar (1964-1985) no Brasil, onde o estatuto de “vítima” não existe dentro da esfera jurídica. Dessa forma, nega-se a todos informações sobre torturas e assassinatos, além da negação veemente do paradeiro dos restos dos desaparecidos políticos. Os sobreviventes e as famílias dos desaparecidos padecem de um luto interminável, uma vez que para a história é como se não existissem.

Assim, diante das marcantes experiências históricas, Ana Cecilia Olmos observa que a literatura “colocou em circulação uma diversidade de estratégias narrativas que trazem a um primeiro plano a inevitabilidade dos vínculos que, em situações de exceção social, se estabelecem entre o estético, o político e o ético” (2012, p. 133). É dessa forma que “a literatura se opõe à univocidade de um poder hegemônico e se propõe como uma voz outra em substituição de um campo político anulado”, uma vez que ela “questiona as relações do estético com o político que se sustentam numa lógica de expressão” e também “porque convoca a dimensão ética ao trazer à tona a relação nunca resolvida da violência e sua representação” (OLMOS, 2012, p. 133).

Tudo isso, sintetiza Ana Cecilia Olmos, significa que

> uma leitura crítica dessa literatura deve levar em conta que suas estratégias narrativas, para além das particularidades estéticas de cada caso, concentram um potencial crítico que, nos anos de terror, visou desestabilizar o silêncio imposto pelo monopólio da voz do Estado e, nos anos posteriores, objetivou *trabalhar pela construção de uma memória crítica do passado imediato* (2012, p. 133, grifo nosso).

Essa “construção de uma memória crítica do passado imediato” – uma memória pós-ditatorial –, conforme as palavras de Ana Cecilia Olmos, significaria fazer uma escavação nos escombros do passado e buscar em suas ruínas os rastros deixados como pistas para uma nova interpretação. A literatura tem se mostrado um território fértil e carregado de potencial para a

ISBN 978-85-64124-60-8

restituição de uma memória pública e afetiva. A escavação e interpretação dos rastros pela literatura tem conseguido criar uma linguagem que represente e nomeie não só o trauma, mas também recupere a memória ameaçada pelo esquecimento deliberado.

Os escombros deixados pelas ditaduras sinalizam para a emergência de uma memória que resgate as vozes silenciadas dos sobreviventes, dos mortos e desaparecidos, cuja única forma de testemunho de suas existências tem sido a narrativa literária, que acaba por se converter em uma forma de transmissão. Narrar, nesses termos, também teria o papel de concluir um trabalho de luto inconcluso, garantindo que a memória silenciada ganhe vez e voz. “Rastrear, escavar, desenterrar marcam a vontade de fazer aparecer os pedaços de corpos e de verdade que faltam, para juntar assim uma prova e completar o incompletado pela justiça”, afirma a crítica chilena Nelly Richard (1999, p. 328).

Este trabalho tem por objetivo refletir e analisar algumas questões que envolvem o conto “Os companheiros”, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. A principal delas é saber como memória e esquecimento se articulam no conto em questão. Trata-se de categorias importantes que refletem as tensões oriundas de experiências ditatoriais, principalmente quando consideramos um terceiro elemento, o silêncio, que pode ser visto ora como resistência, ora como proteção contra a repetição da cena traumática. No entanto, esse silêncio é abalado por lembranças que aparecem involuntariamente, ganhando peso e urgência de uma narração. É nesse sentido que falamos em um silêncio incomodativo, assim como as memórias relacionadas à Ditadura Militar.

“OS COMPANHEIROS” E O SILÊNCIO RESSONANTE DAS ASAS DOS MORCEGOS

Dentro da questão da impossibilidade de se falar claramente sobre o trauma, o conto “Os companheiros”, de Caio Fernando Abreu se mostra exemplar. Nele, duas questões são postas em evidência: a memória e o esquecimento. Trata-se de duas categorias que trabalham em conjunto com uma terceira, o silêncio.

O conto apresenta um grupo de amigos que se reúne em uma casa tempos depois de terem se conhecido. A narrativa sugere que foram militantes políticos atuantes na resistência contra o regime militar. Outro dado é que não apresentam nomes, mas o que poderíamos considerar como co-dinomes, como nos tempos de resistência, quando usar o nome real significava colocar a própria vida em perigo. São eles: o “De Camisa Xadrez”, a “Médica Curandeira”, o “Jornalista Cartomante”, o “Ator Bufão”, “Ele”, a “Moreninha Brejeira”, o “Marinheiro Frustrado” (um desaparecido?), o “Marido Ideal” (outro desaparecido?). Todos “Caricaturalmente Representativos De Uma Geração, fosse qual fosse”, diz o narrador (ABREU, 2005, p.51).

Reunidos tempos depois, nada falam sobre si, apenas fumam e ouvem um blues melancólico, tentando não ouvir o barulho de morcegos esvoaçantes do lado de fora da casa, metáfora presente em toda história do conto. O barulho dos morcegos e suas asas esvoaçantes é o que quebra esse silêncio (quase) sepulcral. A história de cada um é sondada por um narrador que parece fazer parte do grupo e, por isso, busca mergulhar nas lembranças de cada um naquela casa, oscilando entre um pertencimento ao grupo e um afastamento para melhor sondar cada um.

Apesar das tentativas do narrador em dar início à narrativa, há um impedimento que é a própria limitação da palavra. Com qual palavra começar a história? Diz ele no início:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Poderia também começá-la assim – pi-gar-re-ou & disse: diríamos que ele apresentava-se ou revelava-se ou expressava-se (entregava-se, quem sabe?) ou fosse lá o que fosse, naquele momento específico, por uma predileção, tendência, símbolo, sintoma ou como queiram chamá-lo, senhores, senhoras, aos cafés amargos, aos tabacos fortes, aos blues lentos, embora a redundância deste último. E os morcegos esvoaçavam ao redor da casa. Esse o início (ABREU, 2005, p. 49).

A dificuldade, portanto, está em começar a história, isto é, a busca da palavra ou expressão adequada, o que leva o narrador a ficar ruminando as palavras na tentativa de recuperar um sentido que se perdeu. A única certeza de que dispõe naquele momento é a de que os morcegos esvoaçavam ao redor da casa, eis o início. Os verbos no futuro do pretérito (*poderia*, *diríamos*) indicam não só um condicionamento da narrativa, mas também a hesitação do próprio narrador. As memórias, representadas na imagem dos morcegos ao redor da casa, estavam inquietas e ativas na cabeça das personagens. Várias histórias existiam naquela casa, cada uma esperando para ser escrita, desde que fossem verbalizadas, isto é, desde que os morcegos fossem vebalizados para não se tornarem metáforas de si mesmo, para que não desaparecessem.

O subtítulo do conto, "*Uma história embaçada*", colocado entre parênteses, sugere uma espécie de recorte de um acontecimento particular e único, ao mesmo tempo em que seu conteúdo sugere falta de clareza, coerência ou organicidade, por isso confuso, embaçado. A "história embaçada" é a história daquelas personagens, uma história interrompida, suspensa por algum evento inesperado. Também podemos ler no subtítulo a dificuldade da narrativa em traduzir uma experiência traumática, uma vez que o trauma impede a clareza, pois ele é irrepresentável em termos objetivos. Para Márcio Seligmann-Silva, "[o] trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa" (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 65), ou seja, um passado que se repete constantemente na esperança de que seja compreendido e superado através de uma elaboração simbólica, cuja narrativa é uma das formas de dar uma configuração a ele.

Partindo desta perspectiva, a da quebra da continuidade da história, compreendemos um pouco mais as outras palavras do narrador, quando mais adiante diz:

> [...] como ia dizendo, não se esquive do fato de haver uma história em suspenso aqui, não digamos assim, pois uma história jamais fica suspensa: ela se consuma no que se interrompe, ela é cheia de pontos finais internos, o que a gente imagina que poderia ser talvez uma continuação às vezes não passa de um novo capítulo, eventualmente conservando as mesmas personagens do anterior, mas seguindo uma ordem cujas regras nos são ilusoriamente às vezes familiares? ou inteiramente aleatórias? (ABREU, 2005, p. 50).

Este excerto pode ser lido em dois sentidos. No primeiro, encontramos uma espécie de comentário metalinguístico do narrador em relação a sua própria narrativa, apontando para a dificuldade em iniciar a narração das histórias dos companheiros: há "uma história em suspenso aqui", diz ele, como se reconhecesse que essa história precisa ser recuperada. Outra possibilidade é ver na passagem o trabalho do narrador em tentar encontrar um fio condutor, ou melhor, um dos "pontos finais internos" dessa história que ficou suspensa para então recuperá-la. O narrador busca construir uma narrativa sobre a história dos companheiros, mas não consegue ir adiante em seu projeto, pois o silêncio impede que sua narrativa se desenrole.

ISBN 978-85-64124-60-8

O fato de ninguém querer verbalizar morcegos já é um impedimento, já é uma resistência à linguagem.

Assim, o narrador tenta construir uma narrativa com os cacos da história de cada um. Ele procura pelos fragmentos dessa história suspensa na memória estilhaçada de cada um, tentando tirá-los do esquecimento intencional. Sua missão neste momento é recolher esses fragmentos de histórias e dispô-los em uma nova narrativa, dando-lhes sentido e significado, sem, contudo, chegar a uma totalidade. Assim, o narrador do conto trabalha com fragmentos, tanto da memória de cada um, quanto da memória coletiva. Sua busca segue na tentativa de ouvir os ruídos vindos de fora da casa, pois os "morcegos [também eram] sinistramente audíveis", segundo ele (ABREU, 2005, p. 51).

Parece ser este o único jeito de contar essa "história embaçada", ouvindo os morcegos, mas o narrador também está consciente das dificuldades. Diz ele: "Era exaustivo, mesmo sem muitas palavras entre eles, não aqui, onde é o único jeito de tentar contá-los. Era incompreensível também, para quem nunca esteve dentro de algo semelhante" (ABREU, 2005, p. 52). O narrador reconhece também a dificuldade em se traduzir uma experiência traumática em palavras, principalmente quando não se é uma testemunha, pois só teria real autoridade para contar algo quem, de fato, testemunhou o evento. Entretanto, um ouvinte também pode se converter em uma testemunha, desde que ouça a história do sobrevivente, da testemunha real, até o final, dando-lhe credibilidade. De alguma forma é o que está disposto o narrador de "Os companheiros". Narrar seria romper os muros que separam os sobreviventes dos "outros", dos vivos, devolvendo-lhes a vida. Narrar, nessa perspectiva, seria resgatá-los e libertá-los, enfim, dos grilhões que os mantêm presos à memória traumática do passado, devolvendo-os à realidade do presente.

A opção pelo silêncio é estratégica, não tem efeito duradouro, mas sim um efeito paliativo. Para Michael Pollak, "existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, 'não-ditos'", cujas fronteiras "com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento" (1989, p. 8). Nesse sentido, devemos entender que no silenciar existe um deslocamento da memória, uma tentativa de alocá-la em outro lugar, um lugar que não figure como zona de esquecimento, mas que seja desconhecido daquele que silencia, como se fosse uma forma de perder intencionalmente a memória. Fala-se, nesse caso, em recalque da memória traumática. Segundo Pollak, percebemos que o silêncio surge também devido a "angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos" (1989, p. 8).

Ressalvadas as proporções, é o que encontramos em "Os companheiros": medo de lembrar e medo de não ser ouvido. Como já dissemos antes, as lembranças surgem no conto metaforizada na imagem de morcegos ruidosos e esvoaçantes ao redor da casa. São lembranças que deixaram uma marca forte na memória, ou seja, são como cicatrizes que remetem ao momento em que aconteceu o evento. É a imagem que teima em reaparecer sem que seja convocada pelo indivíduo. O barulho das asas dos morcegos incomoda, abala e inquieta, mas apesar disso, as personagens preferem o silêncio. Diz o narrador que os companheiros:

> [...] não se atreviam a verbalizar morcegos. Ou não é que não se atrevessem: os morcegos talvez fossem incomunicáveis, pois em não sendo verbalizados, e portanto compartilhados, cada um suspeitava que fossem estritamente pessoais & intransferíveis, compreende? O que quero finalmente dizer é que não verbalizando os morcegos, os morcegos não existiam, passando a ser o que não eram: uma metáfora de si mesmos (ABREU, 2005, p. 54).

ISBN 978-85-64124-60-8

Diante do jorrar de imagens assombrosas, o silêncio surge como uma forma de proteção e resistência. Entretanto, deve-se sublinhar, silenciar não é esquecer. Pelo contrário, o silêncio se transforma em mais uma proteção temporária contra o esquecimento, pois não o conclui. A tranquilidade só é possível quando o trauma é simbolizado, a partir de quando se encaminha para um esquecimento feliz, ou seja, quando se consegue elaborar de fato o trauma e apaziguar a memória. A opção por não verbalizar morcegos é também a opção pelo apagamento definitivo de quem são. Se os morcegos não existem, ou seja, se a memória não existe, eles, os companheiros, sobreviventes, também não existiriam. Parece ser uma opção pelo esvaziamento de si, numa tentativa de deixar para trás uma memória que impede de seguir em frente.

Mas, apesar de tentarem ignorar os morcegos, optando pelo silêncio, há também algo de cruel nessa escolha. Se verbalizar os morcegos é incômodo, a opção pelo silêncio não é diferente. Diz o narrador:

> O cruel vinha de que o silêncio também seria inábil e farposo, contudo educado, então feria, e não pense que vou esclarecer quem, facilitando as coisas por cegueira, pressa ou tontura: o cruel era a palavra verbalizada, e o verbo era o mal? mas o silêncio idem, e voltando um pouco atrás, se o verbo era o mal, no princípio seria o Mal e não o Bem como queremos supor? (ABREU, 2005, p. 50).

O silêncio parece cômodo, ou educado, somente no início, porque depois fere. Cruel era verbalizar morcegos, mas também era cruel o silenciar. Isto feria alguém que o narrador não diz quem é. Mas é possível depreender daí que o silêncio fere àqueles que não tem mais voz, isto é, o silenciar fere aos que desapareceram e morreram. É preciso falar, é preciso narrar e os morcegos estão lá para lembrá-los disso. O silêncio que paira sobre o conto é um silêncio revelador, é um "silêncio ressonante", tomando a ideia de Susan Sontag, para quem o "silêncio inaugura uma série de possibilidades de interpretação" (1987, p. 24), ou seja, atribui-se ao silêncio um discurso, uma vez que ele está em oposição a um outro discurso, não pronunciado, mas recuperado graças ao não-dito. Assim, diz Sontag, "o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressonante ou eloquente" (1987, p. 18). O silêncio representado no conto de Caio Fernando Abreu possui como correlato um discurso que rivaliza com ele, ou seja, um discurso que oprime e proibe. Esse silêncio é intensificado pela falta de uma linguagem que o traduza em imagens que não se transformem em imagens vazias.

Para a crítica argentina Beatriz Sarlo o tempo passado "é um perseguidor que escraviza ou liberta, [e] sua irrupção no presente [só] é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa" (2007, p.12). Em outras palavras, o que Beatriz Sarlo quer dizer é que o passado não pode ser eliminado ou apagado completamente *da* memória, todavia, ele só deixa de incomodar, perseguir ou escravizar quando organizado pelas categorias narrativas, isto é, quando é narrado.

Já para Jeanne Marie Gagnebin, o passado é visto sob duas perspectivas: a primeira, como "aquilo que não está mais, que foi extinto e não volta"; enquanto a segunda, como "aquilo cuja passagem continua presente e marcante, cujo ser continua a existir de forma misteriosa no presente: aquilo que tem sido" (2006, p.44). Nestes termos, podemos confirmar que, de fato, o passado não volta, mas continua a existir por meio da insinuação no presente devido a sua passagem marcante; e tentar captar seu *ser* é tarefa contínua e incompleta.

Narrar, portanto, se apresenta como uma ação com efeito depurativo do passado, pois implica em trazer os sinais "[d]aquilo que tem sido", conforme Gagnebin, para o presente e ordená-los, dando-lhes uma configuração. No entanto, narrar o passado demanda um controle sobre sua matéria, um controle adquirido por meio da ordenação temporal, isto é, da

ISBN 978-85-64124-60-8

categorização dos acontecimentos, seguindo uma ordem imposta pelos próprios expedientes narrativos. Aquele que narra está investido de experiência e autoridade e sempre tem algo importante para contar.

Contar algo implica em um retorno ao momento em que aconteceu o evento. Recordar significa trazer de volta ao coração uma memória que nem sempre é agradável. É o que acontece às vítimas de eventos traumáticos, que não se sentem confortáveis em recordar tais eventos e o silenciamento aparece como uma defesa ou como uma forma de gerar o esquecimento. Mas, devemos sublinhar mais uma vez, nem sempre o silenciar tem o efeito que se espera, nem sempre ele gera o esquecimento que se deseja. A linguagem possui um efeito muito mais eficaz que o silenciamento.

Para Sarlo, "a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*" (2007, p.24-25). A linguagem, ainda na trilha de Beatriz Sarlo, teria um papel libertador, uma vez que transformaria a experiência em algo *comunicável*, retirando-a do esquecimento ao dar-lhe um sentido, apaziguando, por fim, o espírito inquieto.

No entanto, como visto até aqui, a opção pelo silêncio parece atender a um apelo das próprias personagens do conto de Caio Fernando Abreu, que não encontram o meio adequado para verbalizar suas experiências. Encontramos nesse conto o que Nelly Richard observou sobre o desamparo que afetou o sujeito da ruptura histórica, isto é, o sujeito da pós-ditadura, que não conta mais com nomes e conceitos que sejam suficientemente confiáveis para verbalizar sua experiência (2002, p. 109). Trazendo estas palavras para um diálogo com "Os companheiros", percebemos que as personagens testemunham não só o esvaziamento da linguagem, mas também enfrentam uma tensão entre *a perda do saber* e *o saber da perda*, tomando a ideia de Nelly Richard (2002, p. 109).

As personagens do conto se debatem entre "Ir Direto Aos Fatos", isto é, "correr sem vírgulas para a pia armado da mais higiênica das intenções & um bom detergente biodegradável" ou "virar o disco para libertar um blues ainda mais agônico, quase insuportável de tão dolorido, que cada nota emitida pelo sax durasse pelo menos o tempo do Gênesis" (ABREU, 2005, p. 55). Ao final, preferem deixar tudo como está e apenas virar o disco para continuar a ouvir o blues melancólico. "Ir Direto Aos Fatos" é metáfora que tem seu sentido completado com a imagem da pilha de pratos sujos na pia da cozinha. Nesse caso, "Ir Direto Aos Fatos" significaria colocar tudo em pratos limpos, verbalizar os morcegos que tanto barulho fazem ao redor da casa, buscar um *medium* que traduzisse as experiências tem um valor de criação de uma nova forma de narrativa, uma narrativa que não seja totalizadora, mas que trabalhe no limiar do fragmento enquanto uma possibilidade viável.

Nesse trabalho de construção de uma narrativa a partir das ruínas, os ruídos também são necessários e relevantes. Somente acolhendo os rumores das vozes silenciadas é que conseguiremos atingir a plenitude de uma narrativa histórica na qual os vencidos também estejam presentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi possível observar atém aqui, em "Os companheiros" o silêncio permanece, remetendo ao que Jaime Ginzburg chamou de elaboração específica da linguagem em prosa, isto é, Caio Fernando Abreu cria uma linguagem na qual os "[s]ilêncios, lapsos, ambiguidades e descontinuidades apontam constantemente para a implosão das condições necessárias para a clareza da fala, dando lugar a elaborações em que o detalhe impressionista, a metáfora e o ritmo

ISBN 978-85-64124-60-8

assumem funções semânticas" (2012, p. 408). No conto em questão, a linguagem elabora-se através de imagens que se sobrecarregam de sentidos. O narrador recorre à metáfora como uma forma de traduzir a impossibilidade de narrar e, com isso, cria uma linguagem que seja compreendida apenas em termos literários. Os morcegos cumprem seu papel de metáfora e seguem com suas asas esvoaçantes, deixando evidente que se trata de um rumor que precisa ser ouvido e verbalizado.

De um modo geral, a obra Caio Fernando Abreu, quando trata das experiências ligadas ao autoritarismo do regime militar, faz largo uso de metáforas e alegorias como estratégias de tradução de um contexto de violência. No entanto, a representação do trauma é sempre impedida pela irrepresentabilidade, ou seja, a linguagem se mostra limitada para tal, restando ao narrador uma representação dessa impossibilidade de qualquer forma de verbalização clara e organizada, pois os eventos traumáticos causam, antes de tudo, um cismo nas formas de representação.

O silêncio das personagens do conto mostra que, apesar de tudo, é necessário que ainda exista pessoas dispostas a ouvir os sobreviventes e dar-lhes crédito e visibilidade. Pois é somente escavando as ruínas da memória soterrada pelas técnidas de esquecimento que poderemos erigir uma narrativa na qual os estilhaços dessa memória também sejam considerados como partes de uma história coletiva.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Os companheiros**. In: Morangos mofados. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

BOSI, Alfredo. **Narrativa e resistência**. In: Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrecer esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. **Exílio, Memória e História: notas sobre "Lixo e Purpurina" e "Os Sobreviventes" de Caio Fernando Abreu**. In: Crítica em Tempos de Violência. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

OLMOS, Ana Cecilia. **Narrar na pós-ditadura (ou do potencial crítico das formas estéticas)**. In: SELIGMANN-SILVA et al. Escritas da violência: representação da violência na história e na cultura contemporâneas. Vol. 2. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio.** Trad. Dora Rocha Flaksman Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-13.

RICHARD, Nelly. **As marcas do destroço e sua recombinação no plural**. In: Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **Políticas da memória e técnicas do esquecimento**. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). Narrativas da modernidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas.** Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, vol.20, n.1, 2008, p. 65-82.

ISBN 978-85-64124-60-8

SONTAG, Susan. **A estética do silêncio.** In: A vontade radical. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ISBN 978-85-64124-60-8

HISTÓRIA, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: UM DEBATE NECESSÁRIO

Roberta Cristina de Oliveira SAÇÇO (UFJF)
E-mail: robertasacco@bol.com.br

RESUMO

Este artigo aborda a importância do testemunho para a re (construção) de uma identidade nacional pós-ditadura militar no Brasil. Instauramos nossa discussão tendo como embasamento teórico estudos sobre o trauma freudiano. Nossa intenção, dentro das discussões acerca da possibilidade ou impossibilidade do testemunho na cena brasileira, é associar as pesquisas de Márcio Seligmann-Silva à teoria psicanalítica do trauma. De forma paralela analisaremos testemunhos de sobreviventes da ditadura militar brasileira e o romance "K. Relato de uma busca"de Bernardo Kuscinski como uma obra testemunhal. O autor é irmão de Ana Rosa Kuscinski, desaparecida política na época da ditadura civil-militar de 1964-1985. Nosso objetivo é investigar as consequências do silêncio tanto na estrutura psíquica dos sobreviventes quanto na sociedade brasileira de um modo geral.

***PALAVRAS-CHAVE**: DITADURA MILITAR; TRAUMA; FICÇÃO; TESTEMUNHO.*

INTRODUÇÃO

Buscamos nesse artigo associar a teoria do trauma freudiano aos estudos de Márcio Seligmann-Silva sobre a narrativa do trauma na cena brasileira pós ditadura civil militar. Levando em conta que o período sobre o qual nos propomos a pensar faz parte de nossa história recente (1964-1985), e que ainda estamos lidando com fontes primárias é também necessário lançarmos mão de outro conceito, tão importante nesse contexto quanto entendermos o trauma, o testemunho.

O fim da ditadura civil-militar foi marcado por uma negociação entre militares e políticos que ao orquestrarem a transição não deram lugar aos verdadeiros responsáveis pelo fim do regime. O fato é que debate político não foi capaz de dar voz às vitimas, ao contrário, no Brasil as vítimas foram silenciadas e retiradas da cena política. De acordo com Márcio Seligmann-Silva, "nossas vítimas não puderam se transformar em acusadores, os eventos da ditadura não puderam sequer ser transformados em fatos" (SELIGMANN, 2010, p.13). Aqueles que lutaram pela redemocratização foram colocados à margem do debate, entregues às políticas do esquecimento.

Manipulados pelos meios de comunicação, a sociedade se comportou tal como previam os algozes: minimizou os efeitos da tortura, silenciou as vítimas e não deu espaço para o testemunho. Por consequência disso, somos um povo que cultiva a amnésia coletiva. Não haverá perdão enquanto não houver reconhecimento do crime. Por isso o testemunho é tão importante. Precisamos dar ouvidos ao sobrevivente e estar atento a sua história.

Nesse sentido, abordaremos na primeira parte desse artigo o conceito do trauma a partir dos estudos de Sigmund Freud. Na segunda parte trataremos da narrativa do trauma na perspectiva de Márcio Seligmann-Silva e para finalizar daremos ênfase na literatura de testemunho. A obra literária sobre a qual basearemos nossa análise é K. Relato de uma busca de Bernardo Kuscinski. O autor é irmão de Ana Rosa Kuscinski, forçadamente desaparecida pela

ISBN 978-85-64124-60-8

repressão em abril de 1974. A narrativa de Kucinski é um misto de ficção e realidade. A escrita é literária, mas a história narrada aconteceu de fato.

A NOÇÃO DE TRAUMA EM FREUD

Começaremos fazendo uso de alguns conceitos de trauma, em primeiro momento vejamos o que diz o vocabulário de psicologia Laplache e Pontalis:

> "Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica" (LAPLACHE E PONTALIS, 1991, P. 522).

O termo trauma inicialmente era utilizado pelas ciências médicas e está relacionado à ferida. A partir de Freud, a psicanálise se apropria do vocábulo e, no sentido psicanalítico, o trauma será definido como aquilo que está além, que excede as nossas capacidades psíquicas. Para Maria Rita Kehl, psicanalista e integrante da Comissão Nacional da Verdade, o trauma "é aquilo que não se consegue esquecer, mas que, ao mesmo tempo, é intolerável recordar. Ou impossível de se transmitir." (KEHL, 2011, p.310).

De acordo com o relatório final produzido pela Comissão Nacional da Verdade, o trauma é o termo que designa as sequelas produzidas por um evento desorganizador das defesas psíquicas, cujas marcas se atualizam ao longo da vida e são transmitidas de forma inconsciente aos descendentes através da forma de se relacionar da vítima com o outro.

> "Um trauma é mediado, necessariamente, pela maneira como cada vítima vivenciou e elaborou a experiência e pela forma como pôde reconstruir suas relações com o mundo exterior, a partir dos eventos marcados pelo sofrimento. O trauma representa uma forma de sofrimento continuado que, no limite, leva ao emudecimento" (CNV, 2012, p.426/427).

Trataremos nesse artigo da concepção de trauma freudiano a partir da década de XX, quando as concepções de trauma sofrem uma reformulação. O termo trauma inicialmente era utilizado pelas ciências médicas e está relacionado à ferida. A partir de Freud, a psicanálise se apropria do vocábulo e, no sentido psicanalítico, o trauma será definido como a consequência de um choque emocional violento capaz de produzir efeitos sobre o psiquismo.

Em Além do Princípio do Prazer (1920), Freud associa a neurose traumática a vivencia da dor, ele explica que o trauma gera uma enorme perturbação no gerenciamento de energia do organismo e coloca em movimento todos os meios de defesa. No entanto, não se pode evitar que o aparelho psíquico seja inundado por grande quantidade de estímulos e que este possa controlá-lo a ponto de romper a proteção. "Creio que podemos nos arriscar a ver a neurose traumática ordinária como a consequência de uma vasta ruptura da proteção contra estímulos" (FREUD, 1917-1920, p. 142).

Como dito anteriormente, muitos psicanalistas acreditam que a partir da década de XX Freud revoluciona suas hipóteses, sobretudo sobre o trauma e passa a associá-lo a um afluxo

ISBN 978-85-64124-60-8

pulsional excessivo, que estaria além da capacidade de elaboração. Assim, o acontecimento traumático seria irrepresentável.

No Brasil, no que se refere à ditadura militar, esse trabalho de elaboração do trauma foi impedido por conta da negação provocada pela perpetuação do discurso oficial, que funcionou como uma das mais graves violências do regime. No entanto, a criação da Comissão Nacional da Verdade foi um marco para o enfrentamento desse silencio. Isso porque mesmo com cinquenta anos de atraso a vítima foi chamada a narrar sua dor. E essa experiência pode ter sido um momento muito importante na elaboração do trauma dessas pessoas.

De acordo com Alexei Conte Indursky, especialista em testemunho e reparação psíquica, ao falar sobre a Clínica do Testemunho, o trauma na psicanálise possui um caráter irredutível quanto ao real da violência que invade o sujeito. Segundo ele, existem coisas de que não se esquece nunca. Mas a reparação psíquica pode ser entendida não enquanto uma ação que viria apaziguar o sofrimento através do apagamento do vivido. Muito antes, a reparação é possível na medida em que o sujeito, através de tratamento individual ou grupos de testemunho, consegue apropriar-se das vivências de horror as quais foi exposto narrando-as, ao invés de ser narrado por elas.

Completando o que disse Alexei, Maria Beatriz Vannuchi na mesma entrevista, afirma que a "reparação" não é a eliminação da memória traumática, mas a criação e a construção de um repertório psíquico de narrativas e de laços afetivos e defesas que temos para lidar com a experiência do desamparo. A inclusão da destruição é parte da reparação. O reconhecimento da quebra como parte da trajetória é uma passagem necessária para a reconstrução de um lugar no mundo.

Por isso é tão importante o acolhimento do testemunho do sobrevivente através de uma comissão instituída pelo Estado. O mesmo Estado que foi um agente de violação da lei.

Encontramos vários depoimentos no relatório da Comissão Nacional da Verdade em que os relatos mostram que as torturas deixaram marcas permanentes nas vítimas. Localizamos nas narrativas pessoas que ficaram cegas, surdas, estéreis, com danos cerebrais, paralisias, entre outros. Faremos uma análise dos danos físicos e psicológicos produzidos pela tortura, seja ela física ou psicológica. Para representar o trauma dispomos de casos reais encontrados no relatório final da Comissão Nacional da Verdade, os quais serviram de inspiração para a ficção.

Anos se passaram e as vítimas e seus familiares ainda convivem com as avarias da repressão. Os danos psicológicos da tortura foram gravíssimos a ponto de haver relatos em que o suicídio foi a única saída encontrada. A ditadura militar no Brasil não poupou ninguém - crianças, mulheres grávidas e idosos -, e o grau de violência dos relatos retrata um pouco do que foram os anos de chumbo.

Vejamos abaixo alguns fragmentos de depoimentos em que os sobreviventes descrevem seus sentimentos em relação ao trauma sofrido.

O primeiro caso é o de Jessie Jane Vieira de Sousa, que falou à CNV sobre o que representa ter sido presa. A liberdade conquistada não apaga as marcas produzidas pelos anos de reclusão, mesmo "livre" o sobrevivente convive com as marcas, apesar de querer livrar-se delas. Isso porque, pelas palavras de Jessie, parece que lhe faltam forças.

> "Eu sempre digo também que ter vivido muitos anos presa, de certa forma, tem o lado dramático, principalmente nove anos presa. É muito tempo, mas também é um tempo de aprendizagem e a... você tem também o tempo de assentar, de certa forma de apaziguar aquilo que havia sido vivido nos porões. Eu imagino... eu imagino não, eu sei, que os companheiros que saíam do DOI-CODI direto pra rua, muitos não suportaram. Nunca conseguiram sair do DOI-

ISBN 978-85-64124-60-8

> CODI. Evidente que nós nunca vamos conseguir sair do DOI-CODI. Mas saber que é preciso sair é importante" (CNV, 2014, p.388).

Mais uma vez as marcas parecem sufocar o sobrevivente porque é insuportável para a vítima que sua história seja ignorada. Mesmo "livre", do ponto de vista institucional, o sobrevivente estará para sempre preso às suas lembranças, pois de tempos em tempos as marcas o atormentam novamente fazendo com que se sinta para sempre preso a elas. Nas palavras de Kehl:

> "É insuportável, tanto para as vítimas quanto para seus herdeiros, que uma violência traumática permaneça não nomeada, insignificante para o resto do mundo. São casos em que o esquecimento fere como uma segunda violência, mais duradoura que a primeira" (KEHL, 2011, p. 317).

Outro caso que merece destaque é o de Cristina Moraes de Almeida, que não era militante nem tinha engajamento político e foi torturada por ser amiga de Carlos Eduardo Pires Fleury (Fleuryzinho) e de Alexandre Vannucchi, estes militantes. Cristina deu ênfase em sua memória à persistência dos acontecimentos marcantes vivenciados por ela e vive o drama de querer esquecer e não conseguir porque as memórias retornam sempre ao mesmo ponto e a torturam. É possível observar no depoimento de Cristina um ceticismo em relação à qualquer tipo de ajuda, ela não vê meios de se livrar da dor e considera frustrada qualquer tentativa de superação.

> "Ainda está latente! Eu quero esquecer [...], mas eu te pergunto, qual é o profissional, na psicologia, que vai apagar essas marcas? Não tem! Não tem! E hoje em dia eles dizem: "Eu não sei, não vi, não me comprometa!". Olha, tacharam como torturador, é um elogio! Assassino em série, sem sombra de dúvida! Eu vou igual a uma desesperada. [...] É que tem muitos detalhes, está tudo vivo, eu queria ter tido uma amnésia [...] para eu sair e ir adiante, eu não consigo! [...] Está tudo vivo na minha memória [...], como se fosse ontem!" (CNV, 2014, p. 389)

Um dos casos mais conhecidos da população dada a crueldade é o de Frei Tito. A morte é ao mesmo tempo uma forma de resistência e uma consequência do cessar de resistir já que as consequências da tortura também tentem a atingir a personalidade da vítima levando-a ao suicídio. Esse foi o caso, por exemplo, de frei Tito de Alencar Lima, religioso e militante da ALN[425]. Frei Tito foi preso acusado de participar da organização do congresso da UNE[426] em Ibiúna (SP) e por manter relações com Carlos Marighella, um dos principais organizadores da luta contra a ditadura militar no Brasil. O fato que é que Frei Tito foi submetido a 40 dias de torturas pela equipe do delegado Sérgio Paranhos Fleury, conhecido pela truculência e pelo ódio a padres que se envolviam em política. Em um dos interrogatórios, ouviu de um torturador: "Se não falar será quebrado por dentro, pois sabemos fazer as coisas sem deixar marcas visíveis. Se sobreviver jamais esquecerá o preço de sua valentia" (CNV, 2014, p. 485). No fim do interrogatório, Frei

425A Ação Libertadora Nacional (ALN) era uma organização revolucionária brasileira dissidente do partido comunista brasileiro que se lançou contra o regime militar em fins da década de 1960. Seu principal líder Carlos Marighela fundou a organização em 1967 após romper com o partido comunista brasileiro (PCB), pois este se opunha a luta armada. (CMV, 2015, p.246)

426 A União Nacional dos Estudantes (UNE) é a principal entidade estudantil brasileira.

ISBN 978-85-64124-60-8

Tito tentou suicidar-se com uma lâmina de barbear, mas foi impedido para que a tortura continuasse. Depois disso, foi incluído na lista de prisioneiros que deveriam ser soltos em troca do embaixador suíço sequestrado pela VPR[427] e passou a viver em comunidades dominicanas no Chile, na Itália e na França e, mesmo tendo buscado tratamento psiquiátrico, suicidou-se quatro anos mais tarde, aos 28 anos.

> "Mesmo estando na França, frei Tito alegava estar sendo perseguido por Fleury, que estaria ameaçando a sua família. Após vários acompanhamentos psiquiátricos, frei Tito se enforcou numa zona rural na França. Entre suas anotações nos últimos meses de vida havia a seguinte frase: "é melhor morrer do que perder a vida" (CNV, 2014, p. 390).

O último caso que vamos analisar nesse artigo, dada a limitação do gênero é o do militante Carlos Eduardo Pires Fleury, morto pela ditadura militar em 1971. Este contou sobre sua tentativa de suicídio em uma carta endereçada ao então chefe de gabinete do ministro da Justiça, doutor Manoel Gonçalves Ferreira Filho. A tortura levou Carlos atentar contra sua própria vida, cravando uma tesoura em seu peito:

> "Não vou enumerar exatamente o que sofri momento a momento que lá estive, vou dar alguns exemplos dos "métodos" de interrogatórios que sofri: o pau de arara, telefone, choques na cabeça, nos órgãos sexuais e no resto do corpo todo como o mostram as cicatrizes que tenho até hoje. Os choques que levei no segundo dia de tortura foram de 220 volts e durante mais de cinco horas seguidas pendurado no pau de arara, o que me causou uma parada cardíaca. Quando isto ocorreu estavam chegando, naquele momento, na O.B., os delegados do DOPS, senhores Tucunduva, Fleury e Raul Ferreira. Foram estas pessoas que me fizeram voltar à vida, através de massagem no coração, fricção com álcool pelo corpo etc., pois o pessoal da O.B. deu-me como clinicamente morto. Esta sessão de cinco horas de 220 volts foi precedida por uma tarde inteira de agressões e choques na cadeira do dragão, além de ter ficado na noite anterior das 22h30 até 6h30 da manhã deste dia no pau de arara, levando choques. Quando tive a parada cardíaca, o comentário lá era que mais um havia morrido e o major Waldir comentava "que a tortura devia ser menos violenta para não matar e obrigar o cara a falar" [...] Após a noite em que quase perdi a vida fui violentamente ameaçado de que me torturariam meses a fio caso não falasse o que os meus carrascos pretendiam. E como percebi que isto era verdade [...] levei-os a um ponto de uma rua em que pretendia jogar-me embaixo de um ônibus [...] abreviando a história, consegui uma tesoura numa butique [...] e enfiei esta tesoura no peito, por felicidade ou infelicidade, ainda não sei à esta altura, a lâmina penetrou um pouco acima do coração [...] Por incrível que pareça mesmo no estado físico que fiquei depois de tudo isto, ainda fui pendurado no pau de arara, passei pela cadeira do dragão, apanhei etc. Não desço a maior detalhe porque o essencial já foi colocado, mas apelo à imaginação de vossa excelência. Para que se lembre de cada dor, de cada sofrimento que já passou em sua vida e por eles avalie o que passei" (CNV, 2014, p. 390).

427 A Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) foi uma organização de luta armada brasileira de extrema esquerda que lutou contra o regime militar de 1964, visando à instauração de um governo de cunho socialista no país. Formou-se em 1966 a partir da união dos dissidentes da organização Política Operária (POLOP) com militares remanescentes do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR). (CMV, 2015, p.250)

ISBN 978-85-64124-60-8

Alguns pontos merecem destaque na carta de Carlos Eduardo, o primeiro diz respeito ao suicídio como uma única escapatória possível para o sofrimento, e como uma forma de resistir às torturas, o que vai de encontro com o caso do Frei Tito. O segundo ponto, que desenvolveremos melhor, faz referência à necessidade da ficção na cena testemunhal, para que a testemunha consiga se colocar no seu lugar. Assim o militante pede ao ministro que use a imaginação e se lembre das suas dores pessoais para que possa se colocar no lugar da vítima. Os testemunhos tornam pública a experiência aparentemente intransmissível do horror, e funcionam como uma válvula de escape para o mal que atormenta a vítima.

O PAPEL DA NARRATIVA NA ELABORAÇÃO DO PASSADO TRAUMÁTICO

Nosso objetivo, baseado em SELIGMANN-SILVA (2010) é tentar falar sobre a ausência do testemunho e descobrir em que medida nós não temos uma cultura da memória. A questão que vem à tona nessa investigação é a ausência do testemunho no Brasil: nos impressiona o silêncio imposto como condição para a construção de um período democrático.

Nossa análise parte do pressuposto que a ausência do testemunho se deu pelo fato das vítimas terem sido tiradas da cena política e colocadas à margem do processo. Ainda hoje, mais de três décadas pós-ditadura a sociedade brasileira não conseguiu instituir o debate, "não há processo aqui; apenas estancamento". (SELIGMANN, 2010, p. 13). De acordo com SELLIGMANN a passagem pelo testemunho é fundamental tanto para o indivíduo quanto para as sociedades que viveram experiências-limites, "O testemunho pode, justamente, servir de caminho para a construção de uma identidade pós-catástrofe". (SELIGMANN, 2010, p.12). A fim de ilustrar a necessidade do testemunho o autor lança mão de uma imagem relacionada com a narrativa da Shoah[428]:

> "A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma *ponte* com "os outros", de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade, de romper com os muros do *Lager*. A narrativa seria a picareta que poderia ajudar a derrubar este muro" (SELLIGMANN, 2008, p.66).

De acordo com SELIGMANN (2010), no Brasil as vítimas foram silenciadas e retiradas da cena política; e aqueles que lutaram pela redemocratização foram colocados à margem do discurso e entregues à políticas do esquecimento. Por fim, os criminosos conseguiram, com a ajuda da mídia, convencer a sociedade de que dar lugar ao testemunho das vítimas da ditadura alimentaria o desejo de vingança por parte dos militantes e seus familiares, "as elites simplesmente decidiram que a página da história deve ser virada. Elas estigmatizam as tentativas de se estabelecer a verdade e a justiça como meros atos de revanchismo" (SELLIGMANN, 2010, p. 13).

Como o testemunho aqui não encontrou acolhimento na sociedade, a testemunha se calou e viveu por décadas um silêncio imposto. Ao orquestrarem a transição, os militares apagaram as marcas dos seus crimes, e calaram as vítimas. "O genocida sempre busca à total eliminação do grupo inimigo para impedir as narrativas do terror e qualquer possibilidade de

428 SHOAH, TAMBÉM CONHECIDO COMO HOLOCAUSTO, FOI O GENOCÍDIO OU ASSASSINATO EM MASSA DE CERCA DE SEIS MILHÕES DE JUDEUS DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, NO MAIOR GENOCÍDIO DO SÉCULO XX.

ISBN 978-85-64124-60-8

vingança" (SELIGMANN, 2010, p.10). Ao mesmo tempo as vítimas vivem, independente de aspirações políticas, o tempo do silêncio, e acreditam que ao se calarem o tempo se encarregará de apagar as marcas do sofrimento. No Brasil a privação do testemunho é, ainda hoje, causa de grandes mazelas sociais. O Brasil acreditou que poderia ser uma democracia sem enfrentar o passado autoritário.

Como dito anteriormente, o caso brasileiro é bastante complexo: a transição democrática foi articulada pelos donos do poder, ou seja, não foram aqueles que estiveram à frente da luta que participaram da construção da nossa democracia, antes foram tirados da cena. Políticos como José Sarney e Antonio Carlos Magalhães, que fizeram parte da Arena, partido criado para dar apoio ao regime militar, estiveram presentes no processo de transição. Quando a ditadura chegou ao fim esses e outros políticos integraram a Aliança Democrática, formada por políticos que deixaram o regime. Esse tipo de movimento na política fez com que as vítimas ficassem à margem. Nossa transição foi um acordo pautado numa amnésia nacional, já que a lei da anistia varreu para debaixo do tapete todos os crimes praticados contra os militantes que foram calados por força das circunstâncias. Segundo SELLIGMANN (2010) a passagem pelo testemunho, que não aconteceu no Brasil, é fundamental tanto para os indivíduos que viveram experiências limite quanto para a sociedade. A não passagem pelo testemunho mantém o Brasil congelado no tempo no que diz respeito ao enfrentamento político e jurídico, pois aqui não houve revisionismo. A ausência do testemunho pode ser uma das causas da repetição da cena política a qual estamos vivendo hoje, nesse ano de 2016.

> "Nossas vítimas não puderam se transformar em acusadores, os eventos da ditadura não puderam sequer ser transformados em fatos. O fantástico e escandaloso sequestro das provas e dos testemunhos mantém o Brasil como que congelado no tempo, quando se trata do enfrentamento político-jurídico e do trabalho de memória da nossa ditadura (SELIGMANN, 2010, p. 13)".

Quarenta anos depois convergem razões políticas e jurídicas que concorrem para romper esse silêncio. As vítimas que foram colocadas à margem do processo puderam contar os horrores sofridos; e sem dúvidas a eleição de uma militante para o cargo maior da democracia coroou de certa forma a luta da resistência. A completa justiça pode não ter acontecido, mas o debate foi instaurado; e sabemos que mudanças culturais não se fazem da noite para o dia; todavia, o primeiro passo foi dado. A completa transição só acontecerá quando as Forças Armadas reconhecerem sua responsabilidade pelas graves violações de direitos humanos. Há de se ter por parte dos militares um reconhecimento público nacional para que a história seja revista, inclusive nas academias militares.

> "Quando os testemunhos dos sobreviventes se tornarem parte dos currículos escolares, quando arquivos forem abertos, mais memoriais debatidos e construídos, quando os tribunais forem abertos aos testemunhos dos que sofreram sob a ditadura, quando a verdade começar a se delinear e os responsáveis forem levados a pagar pelo que fizeram, aí sim teremos a nossa cultura da memória. Aí poderemos debater também de modo mais claro os limites da fala testemunhal" (SELIGMANN, 2010, p. 15).

O resgate da história sem dúvida contribui para o fortalecimento da democracia. Não é admissível que mais uma vez estejamos diante de um golpe nos mesmos formatos de 1964. A história precisa ser revista e incluída como conteúdo a ser estudado e debatido na educação básica, porque só assim formaremos cidadãos políticos e conscientes capazes de lutar contra os

ISBN 978-85-64124-60-8

anseios de uma elite frustrada e uma direita golpista, que vez por outra reaparecem na história do Brasil e produzem danos irreparáveis. Só assim teremos um Estado livre, democrático e que respeite os Direitos Humanos.

Sem dúvida houve um impedimento imposto pelos poderosos que ao orquestrarem a transição da ditadura para a democracia não permitiram que seus crimes se tornassem públicos. Com base em SELLIGMANN podemos dizer que a sociedade se comportou tal como previam os algozes: manipulada pelos meios de comunicação minimizou os efeitos da tortura, silenciou as vítimas e não deu espaço para o testemunho. Somos um povo que cultiva a amnésia coletiva, e ainda hoje temos ruas e avenidas que recebem o nome de generais e torturadores. A sociedade não se posiciona frente a esse debate, e vê com desconfiança as tentativas de estabelecimento de justiça.

K. RELATO DE UMA BUSCA E A LITERATURA DE TESTEMUNHO

"Ora a escrita, enquanto instrumento do pensamento, tem o poder de penetrar nestas marcas, anular seu veneno, e nos fazer recuperar nossa potência." Suely Rolnik

A dor da família Kucinski e o seu passado traumático são elaborados na tessitura da narrativa literária. Na verdade, a escrita desse romance começou bem antes de o autor idealizar esse projeto, já que a escrita da dor é conduzida pelas marcas, pelas feridas acumuladas ao longo dos anos após o trauma. K, o pai, não conseguira transformar a história da família em produção literária assim como o fez o filho, anos depois. Seu bloqueio pode estar relacionado à questão temporal, porque a transfiguração de um evento traumático em narrativa solicita um distanciamento que K, personagem mergulhado na busca da filha, não podia ter.

No início K pensou em registrar, ainda que em forma de diário, seus contatos, suas buscas; no entanto nada escreveu. Pensava em retomar seu ofício de escritor, dessa vez para lidar com seu próprio infortúnio. Chegou a escrever alguns episódios, mas ao reuni-los em uma narrativa algo faltava, não conseguia expressar sua desgraça através da semântica das palavras, por mais minuciosa que fosse a escolha. "Ele, poeta premiado da língua iídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada" (KUSCINSKI, 2014, p. 135). K, enfim, se dá conta de que não poderia escrever um romance a partir da dolorosa realidade sobre o desaparecimento de sua filha. Desaparecimento cuja sordidez e violência lhe foram revelados através dos percalços, encontros, obstáculos, mentiras, farsas, extorsões, e tortura psicológica de que fora alvo em sua busca.

E, aos poucos K percebera que a sua limitação não era linguística, e sim moral, pois considera que estava errado em querer fazer da tragédia da filha objeto de criação literária. Além disso, fora devido à sua dedicação à literatura iídiche que não percebera o que acontecia com a filha. Jurou então, não mais escrever em iídiche, mas queria relatar às netas tudo o que havia acontecido; escreveu sua primeira carta às netas em hebraico. "Assim não era mais o escritor renomado a fazer literatura com a desgraça da filha, era o avô legando para os netos o registro de uma tragédia familiar" (KUSCINSKI, 2014, p. 137).

Quatro décadas se passaram até que a história da família Kuscinski fosse materializada. Bernardo, o filho, conseguiu o que o pai tentara, e assim eternizou em palavras a história de vida da irmã desaparecida. Ao fazê-lo, penetrou nas marcas e no recalcado, lançando mão da narrativa literária para elaborar o trauma do desaparecimento de sua irmã. Nas páginas iniciais

ISBN 978-85-64124-60-8

do livro o autor cita Mia Couto e Guimarães Rosa numa espécie de desabafo literário e diz o que se propõe a fazer, nota-se pelas citações que escrever é uma necessidade, colocar para fora tudo aquilo que o sufocou durante anos. Os versos poéticos de Mia Couto traduzem o sentimento do irmão sobrevivente, ele precisa compartilhar do horror, talvez essa seja a forma que ele escolheu para se livrar da carga do mal e se fazer ouvir.

> "Acendo a história,
> Me apago a mim.
> No fim desses escritos serei
> De novo uma sombra sem voz."
> Mia Couto Terra Sonâmbula

Os versos de Guimarães Rosa revelam a necessidade da ficção no relato autobiográfico. O autor diz que contará o que sabe e o que não sabe se sabe, mas que imagina ter acontecido. Completa dizendo que o que não sabe pode ser que o leitor saiba.

> "*Conto ao senhor é o que* eu *sei e o senhor não sabe*;
> mas principal quero contar é o que eu não *sei se sei*,
> e que pode ser que o *senhor* saiba."
> Guimarães Rosa, Grande Sertão: veredas

Concluindo, podemos citar KEHL(2011) quando explica que: "na medida em que se transforma a memória traumática em narrativa, ou em história – tornamo-nos, paradoxalmente, menos sensíveis ao que um dia foi sofrimento quase insuportável" (KEHL, 2011, p.321). Dessa forma, a literatura surge como um meio para a elaboração da cena traumática, dando-lhe visibilidade, através da representação, ela transforma em palavras e em sensações o que, em outro momento, se configurara numa dor quase insuportável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *"Eu dizia que escrevo por necessidade. Considero que a escrita "trata". Me explico: além do trivial caseiro do desassossego que a move e a faz criar um mundo onde encontramos um novo equilíbrio, a escrita tem um poder de tratamento em relação àquilo que chamo de marcas-ferida"* (ROLNIK, 1993, p.10).

A autora da citação acima é uma sobrevivente da ditadura militar brasileira e, em sua tese de doutorado, que mais tarde foi publicada, a autora conta que a escrita foi uma etapa fundamental na elaboração do trauma sofrido na ditadura militar. Nesse livro, "Cartografia Sentimental", Suely Rolnik conta a experiência vivida na ditadura militar brasileira, dezessete anos antes. Segundo ela, "a escrita, enquanto instrumento do pensamento, tem o poder de penetrar nestas marcas, anular seu veneno, e nos fazer recuperar nossa potência" (ROLNIK, 1993, p. 10).

Podemos considerar que já avançamos muito no que tange o resgate da memória desse momento trágico de nossa história. No entanto, ainda é longa a estrada que temos que percorrer até que realmente aconteça o revisionismo em nossa história local e nacional, para

ISBN 978-85-64124-60-8

que possamos olhar para o passado e extrair dele a cultura da memória necessária para a construção da nossa identidade nacional, que nunca mais coloque em risco nossa democracia.

REFERÊNCIAS

FREUD, S**. Além do princípio do prazer**. In: _____. Sigmund Freud Obras Completas. Vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KUCINSKI, Bernardo. K. **Relato de uma busca**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise/ Laplanche e Pontalis**. São Paulo:Martins Fontes, 1991.

NEGREIROS, Dario; SCHINCARIOL, Rafael. **Trauma das vítimas da ditadura exige tratamento da sociedade.** Portal Vermelho, São Paulo, 23 mar. 2014. Disponível em: http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=238243 Acesso em: 10 jul. 18

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. Cadernos de subjetividade, São Paulo, v. 1, n. 2, p.1-15, 1993.

SELIGMANN-SILVA. **Anistia e (in)justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade, Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, v. 9, n. 9, p. 2, 2007.

_____. **A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens**. Remate de Males, Campinas, v. 26, n.1, p. 31-45, 2006.

_____. **Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, Brasília, n. 43, p. 13-34, 2014.

_____. **Literatura e Trauma.** Pro-Posições, Campinas, v. 13, n. 3, p. 135-153, 2002.

_____. **Narrar o trauma: a questão dos testemunhos das catástrofes históricas**. Psic. Clin, Rio de Janeiro, vol 20, n 1, p 65-82, 2008.

_____. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo, Ed. 34, 2005. 360 p.

_____. **O local do testemunho**. Tempo e Argumento, Florianópolis, vol 2, n 1, p 3-20, 2010.

_____. **Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes**. Proj. História, São Paulo, (30), p. 71-98, 2005.

ISBN 978-85-64124-60-8

AUTO DO CALDEIRÃO: A RESISTÊNCIA DE VOZES SILENCIADAS

Fabíula RAMALHO (UnB)
E-mail: fabiulamr@gmail.com

RESUMO

A peça "Auto do Caldeirão" escrita pelo dramaturgo e poeta cearense Oswald Barroso, em 1985, reconta a história de resistência e de luta da comunidade do Caldeirão, fundada e liderada pelo Beato José Lourenço, entre 1927 e 1936, e de como as vozes pertencentes a essa comunidade foram silenciadas, por meio das forças repressoras do Estado, mas não esquecidas por quem testemunhou os fatos ocorridos no Sul do Ceará. Escrita em forma de cordel, permeada de elementos da cultura popular, rica em significados, com texto ágil e engajado, a peça mostra a trajetória de uma comunidade, aparentemente sem nobreza, principalmente diante das autoridades públicas, que tinha um projeto de trabalho coletivo e igualitário para as pessoas sem terra, marginalizadas e empobrecidas. O texto teatral utiliza elementos da cultura e da literatura popular, além dos testemunhos sobre as vozes silenciadas da história, para apresentar o conflito existencial, social, religioso e cultural do Caldeirão. Desse modo, a partir dos conceitos que englobam as narrativas de resistência (Alfredo Bosi), a literatura de testemunho (Seligmann-Silva) e as relações entre literatura, história e sociedade (Antonio Candido), este trabalho pretende analisar do ponto de vista dialético-crítico como o "Auto do Caldeirão" reflete o modo de resistir de um povo e o embate de duas visões de mundo opostas, muitas vezes irreconciliáveis, que mostram a ferida aberta entre o "Brasil real", o do povo, e o "Brasil oficial", das elites.

***PALAVRAS-CHAVE**: TEATRO; RESISTÊNCIA; CULTURA POPULAR; HISTÓRIA; SOCIEDADE.*

O dramaturgo e poeta cearense Oswald Barroso, nascido em 1947, começou a percorrer a sua trajetória no teatro nos anos 1970. Ele sempre esteve entre o palco e academia, pois, além de escrever peças, é diretor, ator, pesquisador e professor universitário. É um artista envolvido no panorama artístico, cultural e acadêmico cearense. Promove debates, reflexões e lança novos olhares para o mundo a partir da sua região e do seu contato íntimo e profundo com a cultura popular cearense.

A dramaturgia barrosiana tem as suas fontes no teatro do Ceará, que antes de ocupar as grandes salas de espetáculo no século XIX, percorria as ruas, as praças, os terreiros e ali montava o palco, a céu aberto, para contar e representar as "aventuras e dramas sociais, de secas e retiradas, de guerras santas e aventuras libertárias" (BARROSO, p. 365).

A partir da influência desse espaço aberto, carregado da "linguagem da praça pública", e da experiência com grupos teatrais, Barroso cria um teatro que colhe na cultura popular os seus temas e os seus assuntos. A sua escritura dramatúrgica permeada de matéria popular, tanto na forma como no conteúdo, é fortemente comprometida, em todas as etapas do seu desenvolvimento, com a realidade que o circunda para refleti-la nas suas variadas formas.

Desse modo, o seu teatro é uma "ardente reivindicação a favor da liberdade e da justiça social, um libelo agônico contra o poder autoritário e sua prática de aniquilamento daqueles que o enfrentam" (JÚNIOR, 2011, p. 14). De fato, a denúncia de caráter político e social é muito presente na escritura teatral barrosiana, mesmo numa peça "histórica" como o *Auto do Caldeirão*, cuja mensagem pode ser lida/entendida na perspectiva dos dias atuais.

ISBN 978-85-64124-60-8

É dessa perspectiva que a peça o *Auto do Caldeirão*[429] se apresenta ao *leitor/espectador*. O texto teatral mostra não somente a intolerância do poder, mas a resistência de vozes que buscavam igualdade social e foram silenciadas diante da opressão dos mais fortes representados pelo Estado brasileiro.

O enredo da peça baseia-se na história da comunidade liderada pelo beato[430] José Lourenço. O beato conhecia o Padre Cícero, sacerdote muito conhecido em Juazeiro do Norte, que era o seu conselheiro e diretor espiritual.

Em 1927, José Lourenço começa a experiência de trabalho coletivo e igualitário para as pessoas sem terra, marginalizadas e empobrecidas no sítio chamado Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, localizado no Crato, município da região do Cariri cearense:

> No auge da sua existência agasalhou cerca de 5 mil pessoas. Famílias de todo o Nordeste [...] passaram a viver de trabalho e oração naquele pequeno terreno de 500 hectares no interior do Ceará. Ali tudo era feito em sistema de mutirão, e imperava uma espécie de cooperativa rústica. As obrigações eram divididas e os benefícios distribuídos conforme as necessidades de cada um. Longe dos coronéis para explorar a mão-de-obra, os camponeses experimentaram uma vida de liberdade e prosperidade. (GOMES, 2009, p. 60).

No Caldeirão havia um grande sistema de produção que incluía um engenho, uma casa de farinha, uma marcenaria e uma oficina de produção artesanal (roupas, calçados). Com o tempo, a comunidade produzia quase tudo o que precisava e se tornou autossuficiente. Lá todos trabalhavam para manter o seu sustento diário, inclusive o beato. Enquanto o Caldeirão se desenvolvia, a fama do beato crescia na região. Assim, famílias inteiras se deslocaram de suas cidades em busca de melhores condições de vida e de trabalho no sítio do Caldeirão.

Com isso, "houve escassez de braços para os engenhos e fazendas. Surgiram, então, o despeito e a inveja da parte de alguns proprietários de sítios" (GOMES, 2009, p. 61). Então, representantes políticos e religiosos do Cariri começaram a alertar "as autoridades para o risco de uma nova Canudos" (GOMES, 2009, p. 61).

Foi a partir desse alerta que as oligarquias cearenses se uniram para acabar com a experiência comunitário do sítio do Caldeirão, pois José Lourenço era considerado pelas elites "um perigoso líder capaz de articular levante contra a ordem pública" (GOMES, 2009, p. 62).

Para os grandes latifundiários, o principal problema era a organização da comunidade, muitas vezes, chamada por eles de comunista. Com esse pretexto, ocorreu uma reunião, em Fortaleza, que decretou o fim da comunidade do Caldeirão. Após a chegada no sítio de uma caixa de madeira com objetos oriundos da Alemanha, encontrou-se a motivação necessária para atacar o Caldeirão.

Segundo a narrativa do capitão José Bezerra, um dos militares responsáveis pela tática de invasão do sítio, nessa caixa havia armamentos e munições e que o beato e seus seguidores estavam se preparando para realizar um ataque contra o município de Crato, reduto da oligarquia.

Assim, no dia 11 de setembro de 1936, a polícia civil e militar invadiu o Caldeirão, mas não encontrou o beato José Lourenço que já havia fugido e se refugiado na Serra do Araripe. Os

429 O AUTO É UM GÊNERO LITERÁRIO E DISCURSIVO QUE SE ADÉQUA AO ESTILO DE NARRATIVA EM VERSOS MESCLADA DE RELIGIOSIDADE, TÍPICO DO NORDESTE BRASILEIRO.

430 O BEATO OU A BEATA É UMA FIGURA COMUM NO NORDESTE E NA CULTURA POPULAR NORDESTINA. É CELIBATÁRIO OU CELIBATÁRIA, NÃO TEM PROFISSÃO, TRABALHA PELA CAUSA DE DEUS, E VIVE DA CARIDADE DAS PESSOAS.

ISBN 978-85-64124-60-8

moradores do Caldeirão tiveram suas casas destruídas e foram expulsos da sua terra. Depois desse acontecimento, aqueles que conseguiram resistir pouco a pouco retomaram a vida no sítio do Caldeirão. Mas, percorriam boatos que o beato estaria organizando um grupo para o embate e que ex-integrantes do Caldeirão também iriam atacar a cidade do Crato.

Por isso, um novo plano foi montado pelas autoridades do Estado e, com a autorização do ministro de Guerra do governo Getúlio Vargas, o Caldeirão foi novamente atacado. Dessa vez, houve mais violência ocorrendo um verdadeiro massacre. Sem armas, a população do Caldeirão lutou, buscou resistir, no entanto, foi praticamente exterminada.

Poucos sobreviveram para contar essa história e muitos ao longo do tempo tentaram silenciar os fatos e as narrativas que o envolvem o Caldeirão. Como diz Seligmann-Silva, "nossos testemunhos estão sufocados pelas amarras de uma "política do esquecimento" que não conseguimos até agora desmontar" (2010, p. 14).

Com o intuito de que essa trajetória de luta e resistência da comunidade do Caldeirão não fique esquecida nos caminhos da história, Barroso busca recontá-la por meio do teatro de cordel, de elementos da cultura popular e do testemunho daqueles que sobreviveram ao massacre ou o presenciaram bem de perto.

Nessa perspectiva, o dramaturgo cearense ao recriar a peça em sextilhas, conforme o romanceiro popular nordestino, e a partir dos testemunhos dos sobreviventes da história, faz um percurso histórico sobre as origens do Caldeirão.

A peça é fiel aos acontecimentos registrados nos documentos e aos relatos das vozes que narram os fatos ocorridos no Caldeirão, por isso, a sua longa extensão com trezes cenas, ou atos, e onze personagens: Beato; Padre Cícero; Floro; Severino; Isaías; Marina; Joaquina; Bispo do Crato; Deputado; Vicença; Chefe da Polícia; Zé Bezerra; Interventor; Mulher do Interventor; Louca; Sebastião Marinho; Soldados; Romeiros; Mulheres; Pastoras; Brincantes; Velho; Menino; Vaqueiro; Papagaio; Coveiro; Bernardino.

Há personagens históricos e personagens que são figuras conhecidas dos espetáculos populares nordestinos, como bumba-meu-boi. Portanto, na peça há dois planos: o histórico e o representativo.

No *Auto*, a matéria histórica é um componente fundamental da obra, pois a estrutura esteticamente e socialmente. Portanto, nesse caso, como fala Candido, "o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (2014, p. 14).

Nesse fluir entre texto e contexto, a peça começa de forma bem simbólica com uma alegoria do bumba-meu-boi. Do grego *allegoría*, que quer dizer outro, a alegoria no *Auto do Caldeirão* não é somente um recurso estilístico, ou uma referência a um espetáculo da tradição popular nordestina, mas é um modo de representar a narrativa de resistência da comunidade do Caldeirão que, assim como o boi, morre, mas "ressuscita" por meio de uma "teatralização do teatro" para fundir história e imaginação, evidenciando a trajetória de uma comunidade que tem na sua religiosidade, na sua organização social e cultural a força para enfrentar os opressores. Como afirma Bosi, "a escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável (2002, p. 121).

Logo na primeira cena da peça apresenta-se a história do "Boi Mansinho", justamente por meio da alegoria do bumba-meu-boi. Antes de instalar o sítio do Caldeirão, José Lourenço teve no Sítio Baixa D'Antas o primeiro reduto daqueles trabalhadores rurais que tempos depois formaram e viveram no Caldeirão.

ISBN 978-85-64124-60-8

Em 1894, o beato arrendou uma parte da propriedade e lá se estabeleceu com diversas famílias, excluídos e rejeitados da sociedade latifundiária da região do Cariri. O próprio Padre Cícero enviava para lá os romeiros que chegavam em Juazeiro do Norte.

Um dia, o religioso presentou o beato com um boi. Como era um presente do padre Cícero, José Lourenço cuidava do animal com muito zelo. Já o povo acreditava que o boi tinha a benção do padre e, por isso, o animal portaria virtudes divinas.

Mansinho passou, então, "a receber as efusivas manifestações de credulidade dos sertanejos. Enfeitavam-lhe os chifres com grinaldas de flores. Faziam-lhe oferendas de cargas de rapadura e de farinha" (GOMES, 2009, p. 59). Isso gerou o boato de que o boi era adorado pelos moradores do Caldeirão.

Essa suposta adoração ao "Boi Mansinho" foi o estopim para o deputado Floro Bartolomeu, considerado naquele momento um dos políticos mais importantes do Ceará. Na peça, Floro se apresenta logo como autoridade e diz que vem buscar o que é seu. Todavia, os brincantes aparecem cantando e, de certo modo, ironizam a sua autoridade:

Floro:	Alto lá, que aqui chegou Dom Floro Bartolomeu. Com toda autoridade, Vim buscar o que é meu. No Juazeiro do Norte Quem manda agora sou eu.
Brincantes:	Já chegou, chegou, chegou Já chegou a Besta-Fera Com seus quatro Capas- Verdes Espalhando horror e guerra. (BARROSO, 2003, p. 65)

Floro representa a opressão, a tentativa não somente de calar as vozes, mas de eliminar a experiência comunitária liderada por José Lourenço. Nesse momento, o beato se apresenta ao deputado e ao *leitor/espectador* como "preto, alto e desilustre" (BARROSO, 2003, p. 66). No entanto, Floro o ignora, manda prendê-lo e, assim como na história, mata o boi:

Floro:	Na ponta do meu facão, O tal boi santo morreu. Nos limites dessa terra, Quem faz milagre, sou eu. (BARROSO, 2003, p. 68)

O "Boi Mansinho" representa a resistência do povo do sítio do Caldeirão que diante do poder autoritário parece estar derrotado com a morte, porém com a sua fé e o seu trabalho duro irão, mais uma vez, "ressuscitar" para continuar o seu caminho em busca de uma vida mais digna e igualitária. Com a ajuda de padre Cícero, o beato é libertado.

O religioso alerta-o para os perigos que o rondam, mas o beato argumenta dizendo que o seu "povo é de paz". Porém, o padre contra argumenta: "Mas é criado em liberdade/ Por isso que mete medo/ Ao poder da autoridade" (BARROSO, 2003, p. 70).

ISBN 978-85-64124-60-8

O beato fala, no entanto, que ele está "disposto a toda adversidade" (BARROSO, 2003, p. 70), mantendo-se firme na sua posição e nas suas crenças, pois como diz Bosi, "resistir é opor a força própria à força alheia" (2002, p. 118).

Sabendo que os inimigos de José Lourenço e seus seguidores são muitos, incluindo autoridades estatais e religiosas, padre Cícero o encaminha junto com seu povo para o sítio do Caldeirão:

Padre Cícero: Se conforme, Zé Lourenço
Pois será outro seu ninho:
As terras do Caldeirão
Que não fica aqui pertinho.
Não é terreno tão grande
Nem tão bom para o plantio.
Não tem poço, nem açude
Nem mesmo água do rio.
Quero ver como responde
Este novo desafio.

Beato: Minha gente é do trabalho,
Não teme carga pesada.
Prefiro terra bem árida
Mas que não seja alugada.
Nenhum terreno resiste
Ao gume da nossa enxada. (BARROSO, 2003, p. 71)

No Caldeirão todos viviam sobre o fundamento da oração e do trabalho. A religiosidade era um aspecto importante da vida comunitária, fazia parte da visão de mundo daquele povo simples do sertão: "Para os membros da comunidade, era importante que houvesse uma igreja onde pudessem praticar a religião tradicional" (GOMES, 2010, p. 61). Na década 1930 foi construída uma capela na parte central do sítio. No Caldeirão havia uma integração entre a fé, o trabalho, a vida social e cultural. Todas essas dimensões são apresentadas ao longo da peça por meio de elementos da cultura popular nordestina, como a poesia cantada em sextilha, os personagens populares, brincantes, vaqueiro, romeiro, pastoras, e as narrativas populares dos folhetos de cordel. As manifestações populares nordestinas dentro do auto são uma de forma de apresentar, como diz Bosi, "as forças de resistência de que se vale a cultura popular em momentos de crise e opressão (2002, p. 220).

Nas novas terras, homens e mulheres começaram um trabalho árduo, fazendo brotar do solo árido o alimento necessário para o sustento da comunidade. A fama do Caldeirão se espalhou pela região até o Rio Grande do Norte. Com a seca de 1932, muitos flagelados pela fome foram pedir ajuda ao beato. Todos eram bem-vindos e cada um contribuía com aquilo que sabia fazer no trabalho comunitário.

Contudo, os ataques do Estado e das autoridades eclesiásticas não cessaram e a morte de padre Cícero, defensor de José Lourenço e protetor do Caldeirão, abrirá as trilhas necessárias para que as forças opressoras do poder oficial tenham mais liberdade e instrumentos para agir

ISBN 978-85-64124-60-8

contra os moradores do Caldeirão, como podemos observar no diálogo entre Vicença, uma beata da cidade, o Deputado e o Bispo:

Vicença:	Depois que morreu o padre, Ao Caldeirão, todo dia Chega gente em romaria.
Deputado:	Dou um fim nessa anarquia. Boto tropa, bombardeio, Chega de tanta folia.
Bispo:	Dona Vicença, a senhora Tá puxando pelo Beato? (BARROSO, 2003, p. 85)

De acordo com o Deputado, a "folia" do Caldeirão vai acabar e instaura-se a tempo a luta definitiva entre a comunidade do Caldeirão e as forças do Estados juntamente com os seus aliados. Como anuncia o Coro de Romeiros:

Coro do Romeiros:	Já chegou o tempo das víboras Estação da Besta-Fera A tormenta da agonia O terror do fim da era. Já chegou o tempo do fogo Crepitando sobre a terra. Acudi, povo romeiro, Que a morte nos espera. (BARROSO, 2003, p. 87)

A Besta-Fera, ou seja, o poder das autoridades públicas conjectura como será a tática de ataque à comunidade do Caldeirão. Os membros do Caldeirão são considerados bandidos, comunistas, loucos, fanáticos pelas elites do Estado e, por isso, devem ser mortos, como fica evidente no diálogo entre o Interventor e Zé Bezerra, um dos delegados:

Interventor:	É por isso que eu digo: Governar é para elite. A massa comum necessita de alguém que ordens lhe dite Antes que em um buraco A louca se precipite.
Zé Bezerra:	Não se engane. Interventor, Porque foi advertido: Só se extingue o banditismo Sem dó, matando o bandido. São fanáticos, senhor, Bandos de loucos varridos. Comedores de crianças Em romeiros travestidos. (BARROSO, 2003, p. 94)

ISBN 978-85-64124-60-8

As “víboras”, como denomina o Coro dos Romeiros, subvertem a experiência do Caldeirão para enquadrá-la na sua visão fechada e autoritária. A partir desse ato de subverter negativamente a vivência dos membros do Caldeirão, em todos os sentidos possíveis e imagináveis, os soberanos do Estado autorizam a invasão, sem dó nem piedade, ao sítio do Caldeirão. É um verdadeiro ataque de guerra, com o apoio do exército e da polícia:

Apresentador:	E lá foi Zé Bezerra Invadir o Caldeirão Levando tropa de choque Rifle, fuzil e canhão. (BARROSO, 2003, p. 97)

José Lourenço, com a ajuda dos moradores do Caldeirão, conseguiu fugir e salvar-se da violência imposta aqueles que ficaram e resistiram até o fim lutando pela sua terra e por tudo o que conseguiram com suor do seu trabalho no chão seco e pedregoso do sertão. Como afirma Lorenz, “a épica da resistência se constrói, também, na noção de um enfrentamento do forte contra o fraco, e da justiça contra a injustiça” (2012, p. 15)431.

O enfrentamento foi duro. Os membros do Caldeirão enfrentaram o poder opressor do Estado não somente para tentar impedir a destruição da comunidade, mas principalmente para que suas vozes e a sua experiência, em busca de uma vida igualitária e justa, não fossem silenciadas, como podemos observar a seguir entre alguns integrantes do Caldeirão e os representantes da polícia:

Chefe de Polícia:	Vai todo mundo de volta Pra terra donde vieram. Junto coloco uma escolta Porque quero ter certeza Que não vai haver revolta.
Joaquina:	Caldeirão é a nossa casa.
Chefe de Polícia:	Mas não a partir de agora. Peguem os seus possuídos Que vai todo mundo embora.
Isaías:	Aqui nada é de ninguém. Porém tudo é de todos.
Chefe de Polícia:	Estou lhes dando uma chance Não me venham com engodo.
Joaquina:	De nossa terra já viemos Pra lá ninguém vai voltar. Pois lá terra ninguém tinha Nem casa para morar.
Chefe de Polícia:	Se não querem os senhores Comigo colaborar Vou deixar o Zé Bezerra

431 TRADUÇÃO LIVRE DO ARTIGO “RESISTENCIAS” PUBLICADO EM ESPANHOL PELO HISTORIADOR FEDERICO LORENZ, EM 2012, NO LIVRO “MEMÓRIAS E RESISTÊNCIAS: PERCURSOS, HISTÓRIAS E IDENTIDADES”.

ISBN 978-85-64124-60-8

Resolver esta parada.

Zé Bezerra: Comigo é na facada
Na bala e na cacetada.
Deita no chão todo mundo
Gente ruim é na porrada.
Invadir o Caldeirão. (BARROSO, 2003, p. 101-102)

Desse modo violento, quase todos que viviam no Caldeirão foram massacrados, pois eles não possuíam armas, somente o testemunho da sua experiência e a sua fé. Enquanto isso, o beato José Lourenço foi procurar outra terra, pois segundo ele, é o que podia fazer para "quem não sabe guerrear" (BARROSO, 2003, p. 107). No entanto Marina, uma das integrantes da comunidade, questiona o beato:

Marina: Fugindo, sempre fugindo,
Não se pode ir avante.
Quero viver sossegada
Não feito judeu errante.
Caldeirão e Baixa d'Anta
Foram trabalhos em vão.
Quando a roça está bonita
Se abandona a plantação.
Quantas vezes nós devemos
Sair sem nada na mão? (BARROSO, 2003, p. 107-108)

O beato responde ao questionamento dizendo que sairá "quantas vezes for preciso, como a prudência ensina" (BARROSO, 2003, p. 108). Contudo, Marina não se conformou com essa resposta e vai para o embate junto com Severino Tavares. Considerado um dos seguidores mais fiéis do beato, Severino decide lutar e não se entregar as forças policiais:

Severino: Marina, vamos lutar.
À polícia, não me entrego.
A espada da igualdade
E da justiça eu carrego. (BARROSO, 2003, p. 109)

Marina e Severino armam um plano para desarticular Zé Bezerra, pois ele era o capitão da polícia responsável pelo comando das ações violentas autorizadas pelo Estado contra o Caldeirão. Atraído para uma emboscada na serra, Zé Bezerra é morto. Sua morte mobilizou as autoridades e eles decidiram vingá-la como afirma o Chefe de Polícia:

Chefe de Polícia: A Pátria exige vingança
Contra o crime praticado.
O Capitão Zé Bezerra
Foi herói sacrificado
Pelo Brasil deu a vida
Naquele sujo atentado. (BARROSO, 2003, p. 117)

ISBN 978-85-64124-60-8

Com esse discurso que enaltece o capitão como herói e defensor da pátria, ocultando violências e injustiças, as autoridades resolveram enviar um "avião bombardeiro" as terras do Caldeirão. Quem não morreu ou não conseguiu fugir, foi preso e torturado. O uso da violência é uma tentativa explícita, ao longo da peça, de silenciamento daqueles que testemunharam o massacre ocorrido no sítio do Caldeirão.

No entanto, o Apresentador da peça, um tipo de narrador que aparece na última cena, conta que aqueles que sobreviveram não se deixaram vencer. Muitos buscaram recomeçar a sua luta "por terra, trabalho e pão inspirados no exemplo do sítio do Caldeirão" (BARROSO, 2003, p. 119). Desse modo, mostraram mais um ato de resistência, não através de gritos, ou de atitudes violentas, mas por meio da reconstrução das suas próprias vidas que se dá no trabalho com a terra.

Portanto, a guerra entre o Caldeirão e a polícia é uma batalha ideológica, além de um embate com armas, tiros, bombas, porque destruir o sítio e matar a maioria dos seus moradores não enterra os ideais de justiça social dos trabalhadores sertanejos. Isso se comprovou no transcorrer no tempo quando estas vozes que resistiram e foram silenciadas na história, começaram narrar o que viveram nos últimos dias de existência da comunidade do Caldeirão.

Por isso, na peça, após o duro combate, eles recomeçam a sua saga para tentar reconstruir o que se perdeu materialmente, pois continuaram firmes nos seus ideais de dias melhores na terra seca, não somente pela falta de chuva, mas também pela ausência de pessoas realmente comprometidas com a realidade que as circundava. É o modo de resistir de um povo e o embate de duas visões de mundo opostas, muitas vezes irreconciliáveis, que mostram a ferida aberta entre o "Brasil real", o do povo, e o "Brasil oficial", das elites.

Ao final da peça, após se passar dez anos do massacre, os sobreviventes se encontram em Juazeiro do Norte. Nesse encontro, comentam da morte do beato José Lourenço em Pernambuco e de Severino Tavares na Bahia e do que eles chamam de "desvario", ou seja, a coragem de "enfrentar a polícia com todo o seu poderio" (BARROSO, 2003, 121).

A resistência dos membros do Caldeirão culminou na sua derrota. A comunidade e a experiência que lá se fazia de oração, de trabalho, de igualdade foi dizimada. Houve, ao longo do tempo, uma estratégia de silenciamento destas vozes que resistiram até as últimas consequências. No entanto, houve quem sobreviveu para contar essa história por meio do fio da memória.

É do entrelaçamento entre história, memória, literatura, teatro e cultura popular nordestina que o teatro barrosiano reconta essa narrativa para mostrar, entre o real e o imaginário, que a "resistência derrotada" das vozes silenciadas não simboliza fraqueza, mas a compreensão de que resistir é preciso. Pois, como afirma Bosi, "a escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável" (2002, p. 121).

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo**. Narrativa e resistência**. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Canudos não se rendeu**. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Crítica e sociologia**. In: Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Outro sobre Azul, 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

BARROSO, Oswald. **Auto do Caldeirão**. In: *Entre ritos, risos e batalhas*. Fortaleza: SECULT, 2011.

_____. **Teatro de moleques e santos guerreiros**. In: *Ceará Mestiço*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2015.

GOMES, Antônio Máspoli de Araújo. **A destruição da terra sem males: o conflito religioso do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto**. *Revista USP*, São Paulo, n. 82, p. 54-67, jun/ago. 2009

LORENZ, Federico. **Resistências**. In: *Memória e resistência: percursos, histórias e identidades*. Org. Sarmento- Pantoja, Augusto (et. al.). Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

JÚNIOR, Carlos Newton. **Oswald Barroso e o Teatro Nordestino**. In: *Entre ritos, risos e batalhas*. Fortaleza: Secult/CE, 2011.

SELIMANN-SILVA, Márcio. **O local do testemunho**. *Revista do Programa de Pós-Graduação em História*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan/jun. 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

O CORPO SILENCIADO: OS DESDOBRAMENTOS DA VIOLÊNCIA DITATORIAL NOS CONTOS DE BERNARDO KUCINSKI

Fernanda Reis da ROCHA (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
E-mail: neferzita@hotmail.com

Helena Bonito Couto PEREIRA (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
E-mail: helena.pereira@mackenzie.br

RESUMO

Durante os anos militares (1964-1985), todo e qualquer indivíduo que demonstrasse posicionamentos contrários aos ditames vigentes e/ou que possuísse laços diretos ou apenas supostos com organizações de esquerda encontrava-se à mercê de experimentar violações físicas e psicológicas extremas como a tortura, o banimento, o assassinato e o desaparecimento. A história daqueles cuja voz foi silenciada viria à conhecimento público por meio de testemunhas, que tomaram para si a responsabilidade de revelar acontecimentos inenarráveis, e por meio de manifestações artísticas dispostas a representar e re-significar tal contexto. O presente trabalho propõe-se a analisar as vozes narrativas e os protagonistas de dois contos de Bernardo Kucinski e publicados na coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014): "Sobre a natureza do homem" e "Tio André". Ambas as ficções teriam como pano de fundo os anos posteriores à ditadura e denotariam o quanto esta afetou decisivamente o destino não só da sociedade do período, mas também de suas futuras gerações. Presos e torturados devido à proximidade com militantes procurados pela repressão, os personagens Imaculata e André apresentam-se incapacitados de verbalizar, por si mesmos as barbaridades impostas a seus corpos e mentes: a figura feminina encontra-se apartada física e emocionalmente do mundo em decorrência de uma série de fatalidades iniciadas no momento de sua detenção; já o suicídio configurou-se como o caminho escolhido pelo personagem masculino a fim de libertar-se de traumas jamais superados.

PALAVRAS-CHAVE: *DITADURA MILITAR; LITERATURA CONTEMPORÂNEA; BERNARDO KUCINSKI; VIOLÊNCIA.*

O texto literário não resgata nem explica o que foi aniquilado, mas traz na sua estruturação ecos de que algo se perdeu para sempre.

VALÉRIA DE MARCO

Obras literárias podem corresponder a intervenções de resistência, na medida em que constituem interpretações da História a partir de lugares de enunciação diferentes dos que estão estabelecidos como aceitáveis pelas instituições de controle social.

JAIME GINZBURG

ISBN 978-85-64124-60-8

INTRODUÇÃO

Em razão da proximidade do cinquentenário do regime militar brasileiro (1964-1985) foi possível observar a partir de 2010 uma ampla preocupação em abordar e retomar as conturbadas décadas de 1960 e 1970: organizações acadêmicas e socioculturais promoveram exposições, debates, congressos e palestras sobre ocorrências históricas marcantes; empresas cinematográficas e editoriais lançaram e reeditaram obras teóricas, literárias e fílmicas voltadas a expor vieses da vida no Brasil durante os denominados "anos de chumbo"; os casos de cidadãos desaparecidos ou mortos pela repressão até então mal resolvidos ou olvidados até então pela justiça brasileira, assim como os trabalhos e levantamentos realizados pela Comissão Nacional da Verdade ganharam nova força e relevância junto ao cenário político-social. Tal contexto indicaria, dentre outros aspectos, o quanto ainda hoje permanecem latentes as feridas abertas durante a repressão.

Será nesse cenário de retomada e resignificação histórica que se desenvolverá a prosa ficcional de Bernardo Kucinski, professor jubilado da Universidade de São Paulo (USP) e jornalista consagrado junto à área da comunicação e da imprensa. Assinando literariamente apenas com sua inicial e sobrenome, Kucinski teve sua vida fortemente transformada por atos ditatoriais: sua irmã, Ana Rosa, e seu cunhado, Wilson Silva, desapareceram em abril de 1974 e a revelação de que haviam sido torturados e mortos pela repressão só ocorreu décadas depois, através de retos de antigos torturadores, como Cláudio Guerra, antigo delegado do Departamento de Ordem Política e Social - DOPS (NETTO e MEDEIROS, 2012).

> Passado um tempo subjetivo em que o silêncio e o estupor são as únicas reações possíveis ante o evento traumático, as vítimas e testemunhas se põem a falar. Ou a *escrever*. Não é um capricho: é uma necessidade. *É preciso compartilhar o acontecido* com o outro, os outros. [...]
> As vítimas de todas as experiências de terror sentem necessidade de incluir cada terrível fragmento do Real no campo coletivo da linguagem, como forma de diluir a dor individual na cadeia de sentido que recobre a vida social. (KEHL, 2014, p. 15-16, grifo nosso).

Tal necessidade de divulgar e fazer-se ouvir e conhecer versões de um fato histórico destoantes daquela tida como "oficial" e "verdadeira" estaria também arraigada em *Você vai voltar pra mim e outros contos*, obra da qual retiramos nosso escopo de estudo: as curtas ficções "Sobre a natureza do Homem" e "Tio André".

O presente trabalho objetiva analisar os protagonistas e as vozes narrativas de ambos os contos e o modo como estes elementos se interrelacionam; para tanto, utilizaremos como base referencial principalmente os contos eleitos e as obras críticas de Massaud Moises, Jaime Ginzburg e Antonio Candido.

Em meio a essas questões de ordem literária, voltaremos nossa atenção por vezes ao contexto ditatorial brasileiro e como este afetou a história brasileira a ponto de suas sequelas e consequências repercutirem até hoje sob as mais diversas formas e junto aos mais variados segmentos sociais; nesse momento, os textos de Elisabeth F. Xavier Ferreira, Elio Gaspari, Marcelo Viñar assumirar-se-ão como nosso principal arcabouço bibliográfico.

Por fim, julgamos necessário, ainda, abordar a problemática do trauma – suas manifestações e desdobramentos – junto àqueles que sofreram experiências devastadoras de

ISBN 978-85-64124-60-8

sofrimento e violação; a fundamentação frente a tal temática advirá de estudiosos como Márcio Seligmann-Silva, Janaína de Almeida Teles, e Beatriz de Moraes Vieira.

O RESSOAR E AS CONFIGURAÇÕES DO SILÊNCIO NOS CONTOS DE B. KUCINSKI

Lançada em 2014 pela editora CosacNaify, a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos* reúne vinte e oito estórias escritas por Bernardo Kucinski entre os anos de 2010 e 2013. Assim como *K.*, sua primeira obra ficcional aclamada por crítica e público e vencedora de importantes premiações literárias -, cujo fio condutor central é o regime militar em suas mais diferentes facetas: as violações físicas e morais impostas a todo e qualquer indivíduo que demonstrasse (ou aparentasse) estar contra tal governo; os conflitos e dissidências no interior das próprias organizações de esquerda; os variados comportamentos civis perante os desmandos políticos; a atmosfera opressiva a cercear não somente a vida dos brasileiros ao decorrer dos anos ditatoriais, mas também para além deles.

Como elementos estruturadores de muitas dessas narrativas, destacaríamos os paralelos presentes entre ficção/realidade, a multiplicidade de vozes e pontos de vista, a ironia e a crítica – tanto aberta como velada – aos mais variados segmentos sociais, a evocação da memória, a luta em prol da verdade e a tentativa de dar voz e trazer à tona histórias de vida até então desconhecidas, renegadas e silenciadas pela opressão – viés esse no qual se encontram os contos selecionados para análise.

Em “Sobre a natureza do homem”, temos a tentativa do narrador-personagem Rui em estabelecer contato com uma antiga colega de faculdade – Imaculata – a fim de alertá-la acerca dos procedimentos necessários para um suposto pedido de indenização em virtude dos anos de encarceramento que ambos vivenciaram durante o regime militar.

Moisés (2006) e Ginzburg (2012) defendem ser o foco narrativo um dos principais responsáveis pela articulação dos demais elementos ficcionais (como espaço, tempo e personagem) entre si e dificilmente apresentaria uma visão neutra dos fatos expostos. Tal perspectiva ressoa ao observamos que serão por meio das falas de Rui que conheceremos seu nome completo – “-Meu nome é Rui, gostaria de falar com ela. Rui de Almeida. Eu a conheci na faculdade...” (KUCINSKI, 2014, p. 43) - sua atividade profissional – “Passei a tarde perturbado, a lembrança de Imaculata irrompendo a todo instante no meio das sessões [...] Um dos pacientes reclamou, aborrecido, que eu tinha cochilado enquanto ele falava. Eu não tinha.” (KUCINSKI, 2014, p. 44) - sua militância durante os anos militares - “Eu era de um grupo de ação armada [...]” (KUCINSKI, 2014, p. 44) - e as consequências imediatas de suas posturas políticas:

> Nos separamos ao pé da escadaria, cada qual para um lado, eu em direção à moradia estudantil, ela para o ponto do ônibus. Foi quando percebi que estava *sendo seguido*. Ainda tentei de algum modo alertá-la, mas ela já havia pegado o ônibus. Depois soube que eram dois; um subiu no ônibus atrás dela, o outro ficou na minha cola.
> Desvencilhei-me dele misturando-me aos alunos que chegavam para o turno da noite, já sem o boné azul, que usava justamente para isso. Entrei sorrateiramente no prédio contíguo à biblioteca e vi quando o agente, depois de titubear um pouco, pegou a direção da lanchonete.
> Não esperei o tira voltar. Despi-me da malha cinza e, com ela e o boné na pasta, já de visual transformado, saí da biblioteca tentando controlar o nervosismo e peguei o primeiro ônibus para o centro [...]

ISBN 978-85-64124-60-8

> Naquela semana *começou minha vida de clandestinidade total.* Outro visual, outro nome, documentos forjados. Como precaução adicional, me transferiram de cidade. Mas as quedas continuaram, e seis meses depois fui capturado. (KUCINSKI, 2014, p. 45-46, grifos nossos).

Assim como o exílio (imposto ou autoimposto) e a tortura, a clandestinidade e a prisão representariam situações limites (FERREIRA, 1996) nas quais o militante experimentava uma vida "entre parênteses" (PIEROCOLLA, 1996), ou seja, encontravam-se apartados de todo o seu antigo contexto social e afetivo, envoltos em incertezas e a mercê da perda não só de sua individualidade, mas também do controle sobre suas vidas e escolhas.

> Os militantes que ficaram no Brasil durante a vigência da ditadura militar se tornaram quase todos clandestinos políticos, única possibilidade para os que permaneceram no país e que continuaram a luta de resistência. Abandonaram sua casa paterna, seus nomes de família, seu emprego e profissão, seus documentos de identidade e se tornaram anônimos [...] (ARANTES, 2008).

Já na condição de presos, experimentavam provações diversas: as degradantes condições de higiene, saúde e alimentação; a convivência com os detentos normais (criminosos, assassinos, ladrões, traficantes, etc), as violações físicas e psicológicas e possibilidade de desenvolverem um sentimento paradoxal e desestabilizador - a reclusão em uma cela representava tanto a improbabilidade de tornar-se mais um dos "mortos" em confrontos com a política, "foragidos" ou "desaparecidos" (designações dadas pelo regime como forma de acobertar os assassinatos sob tortura cometidos) e a reassunção da humanidade a partir do contato com os companheiros de infortúnio ali presentes, como o medo e a insegurança quanto ao momento no qual poderia ser exposto à tortura (MIRANDA, 2011).

Contudo, em nenhum momento Rui expõe suas próprias experiências enquanto prisioneiro político; seu relato direciona-se, a todo o momento, à figura de Imaculata: as recordações que dela guarda, os momentos compartilhados enquanto estudantes, e as agruras e brutalidades a elas impostas pelos agentes e órgãos ligados à repressão e opressão ditatorial.

> Eu sabia vagamente o que havia acontecido com aquela *garota desprendida* que queria *acabar com as maldades* do mundo, como ela gostava de dizer.
> [...]
> A imagem de Imaculata permaneceu indo e vindo, como um luminoso piscando na minha retina. Maria Imaculata, *delicada, miudinha*, cabelos louros encaracolados, óculos de aros *finos*, fala *suave*, sempre *alegre* e disponível para meia hora de conversa; pelo menos era assim comigo, ali mesmo, no pátio da faculdade. (KUCINSKI, 2014, p. 43-44, grifo nosso).

> Lembrei-me súbito daquela tarde, quando ficamos até quase o anoitecer. Eu não deveria *conversar com ela* regularmente, essas eram as regras de segurança; *ela era uma simples simpatizante*, ajudava em tarefas leves, eu sabia disso, ela é que não sabia que eu também pertencia à organização. [...]
> *Falávamos de cinema, literatura, filosofia.* A última aula era de filosofia, e quase sempre a conversa comecava pelo tema da aula. Lembro que *naquela tarde o papo foi sobre a natureza do ser humano*. O homem nasce bom e se torna malvado com o tempo ou já nasce com maus instintos? É o homem de Hobbes ou de Rousseau? Havia muita empatia entre nós. (KUCINSKI, 2014, p. 45, grifo nosso).

ISBN 978-85-64124-60-8

> Depois soube que ela foi *agarrada* assim que desceu do ônibus e que a *torturaram incessantemente*. Quando exibiram à Maria Imaculata as fotos do nosso encontro, ela ainda teve forças para dizer que éramos apenas colegas de curso e que conversávamos muito sobre cinema. [...]
> [...] reencontrei Imaculata na cadeia, *muito machucada*. Ela passava horas *imóvel, sentada, de olhos fixos na parede* à sua frente. As companheiras a conduziam ao pátio, de volta ao corredor, à cela. *Apática*, não participava das reuniões do coletivo nem das aulas. *Era como se estivesse se autoapagando*. Assim permaneceu por três anos, parecendo *embotada, sem reagir a nada, sem demonstrar afeto, desgosto ou o que fosse*. Até a chegada da anistia, quando fomos todos soltos no mesmo dia.
> Meus pais vieram do interior me buscar. [...] Companheiros se despediam na calçada, aturdidos pela súbita reentrada num mundo sem grades; a percepção imediata de que tudo o que ficara já não valia, e de que o grito de 'a luta continua' era apenas um subterfúgio de sobrevivência. Ainda vislumbrei, do outro lado da rua, o casal de meia-idade que levava Imaculata, *amparando-a de ambos os lados. Ela de repente olhou para trás e sorriu para mim, um meio sorriso, suave*. (KUCINSKI, 2014, p. 45-46, grifo nosso).

No primeiro segmento, notamos a criação e o estabelecimento de toda uma atmosfera de delicadeza, fragilidade, alegria, positividade, espontaneidade e gentileza ao derredor dos comportamentos e dos caracteres físicos da personagem. Entretanto, o comentário introdutório "eu sabia vagamente o que tinha acontecido" parece atuar como um presságio, um alerta ao leitor mais atento de que a caracterização idealizada fixada na memória da voz narrativa pode ter sofrido modificações consideráveis.

Já no trecho seguinte, é interessante perceber os aspectos da personalidade de Imaculata destacados pelas rememorações expostas por Rui - a abertura à troca de ideias e ao diálogo, a empatia social, o companheirismo e a inclinação política - e o tema debatido pelos personagens centrais instantes antes da perseguição que recairá sobre eles - a inerência ou não da maldade no ser humano. Tais apontamentos dotar-se-iam de maior significação quando observados paralelamente à última passagem copilada: após a perseguição, encarceramento e violações diversas promovidas pelos agentes da repressão, a postura ativa e a crença na bondade do Homem presentes anteriormente na protagonista abalar-se-ão e a extensão do trauma daí advindo será ressaltado pela voz narrativa através de comparações e das imagens de imobilidade, passividade e alienamento.

É válido comentar, ainda, o modo pelo qual se dá aquele que provavelmente seria o último contato direto entre Rui e Imaculata. Como a indicar os diferentes caminhos que seguirão no futuro e o modo pelo qual lidarão com as agruras sofridas, cada um deles se encontra em lados opostos de uma mesma rua e enquanto o protagonista masculino é acompanhado pelos pais e direciona seu olhar para frente, a feminina necessita da ajuda de seus parentes para guiar sua nova caminhada e, mesmo aparentemente sorrindo, não hesita em voltar sua mirada para tudo aquilo que ficou para trás.

Contrapondo-se às representações idealizadas rememoradas pelo narrador-personagem e complementando as informações que este guarda dos tempos em que permaneceram presos nos anos ditatoriais, surgirão as colocações – tais quais um testemunho indireto e distanciado – do advogado responsável por cuidar de todo e qualquer assunto relacionado à figura feminina:

ISBN 978-85-64124-60-8

> - Doutor Eliseu, conte-me o que aconteceu com a Imaculata depois que saímos da cadeia.
> E ele contou. Em tom neutro, frio, não como quem pouco se importa; ao contrário, como quem já cansou de se comover.
> - Nas duas primeiras semanas, Maria *Imaculata foi muito torturada*. A equipe que a interrogava foi de uma *selvageria sem limites*. Depois a trancaram numa solitária. Então, mudou a equipe e pegavam mais leve, vez ou outra. Mas a *expectativa de ser torturada de novo e de novo fez mais estragos nela do que a tortura física. A Imaculata se apagou, ficou abúlica*.
> - Isso tudo eu sei, eu estava lá, na ala masculina. E depois?
> - Depois foi pior. Logo que ela saiu da prisão, *recuperou um pouco de vivacidade,* como se tivesse acordado de um pesadelo. Mas esses momentos eram raros e foram se tornando cada vez mais curtos, como se ela estivesse *regredindo*. *Até que um dia ela se apagou por completo, não se movia para nada, passava todo o tempo dentro do quarto, em desalinho. Tiveram que alimentá-la à força. Mas ela urinava e defecava na própria roupa. E por duas vezes entrou em convulsão. Decidiram interná-la para tratamento. Estava sofrendo de um transtorno psíquico muito severo e perigoso*, disse o médico. Levaram a Imaculata para aquele *hospital psiquiátrico* do SUS do Jardim Botânico, um hospital moderno, novo, não muito grande. Acharam que ali ela teria uma chance de se recuperar. Mas aconteceu que a *Imaculata foi violentada repetidas vezes por dois pacientes. Eles se revezavam. Um a agarrava e tapava sua boca, o outro a estuprava. Isso durou meses*. Ela não conseguia dizer nada, ficava em estado catatônico. Até que engravidou. Só então descobriram o que estava acontecendo. (KUCINSKI, 2014, p. 47-48, grifo nosso).

A tortura, definida por Viñar (1992, p. 60) como sendo "todo dispositivo intencional, quaisquer que sejam os meio utilizados, engendrada com a finalidade de destruir as crenças e convicções da vítima para privá-la da constelação identificatória que a constitui como sujeito.", foi um dos instrumentos de opressão mais utilizados ao longo do regime militar (GASPARI, 2002): as agressões físicas e verbais fomentadas por torturadores e agentes da repressão buscavam demonstrar o alcance incomensurável de seu poder e o controle irrestrito com o qual lidariam com a vida e com toda a constituição mental, emocional e corporal de todos aqueles que demonstrassem qualquer tipo de envolvimento ou tendência à militância revolucionária.

> [...] a arbitrariedade e a crueldade do torturador esfacelam o torturado, reduzindo-o à carne que grita ou que se silencia. Carne cuja história não mais pode ser simbolizada *via* linguagem, senão pelo discurso do grito ou do silêncio, havendo, em contrapartida, a inscrição, em sua própria carne, dos ferimentos que o simbolizam na mesma medida em que o dilaceram. Ao mesmo tempo, o torturador é o humano naquilo que ele tem de ânsia pelo domínio, pela sujeição do outro, pela alienação em nome de um poder qualquer. (SILVA, 2010, p. 158).

O caso da protagonista feminina parece encaixar-se na colocação acima, uma vez que a violência psicológica da qual foi alvo – a iminência, a qualquer momento, de lhe imporem sofrimentos atrozes – provoca seu apagamento e silenciamento frente ao mundo e à sociedade que a cerca e coloca em cheque o crédito e a confiança depositada na fraternidade e bondade humana.

A prerrogativa dada por Dr. Eliseu da possibilidade de retorno à vida normal e estável experimentada antes da clausura e apresentada no trecho "Logo que ela saiu da prisão,

ISBN 978-85-64124-60-8

recuperou um pouco de vivacidade, como se tivesse acordado de um pesadelo" sustentaria e combinar-se-ia à última lembrança conservada por Rui da protagonista – um sorriso discreto e enviesado. Entretanto, as torturas sofridas desde o momento de sua detenção abalaram Imaculata ao ponto desta não mais exercer qualquer domínio sobre seu próprio corpo (o desmazelo, a imobilidade, a incapacidade de controle sobre suas funções e necessidades fisiológicas), mente (o desenvolvimento de transtornos de personalidade, as convulsões) e linguagem (a apatia, a perda da interatividade social). Tal desestruturação remonta-nos à problemática do trauma, definido por Vieira (2010, p. 153) como sendo o

> [...] desdobramento de um sofrimento desmedido para quem o viveu, gerando uma desorganização psíquica que viola a capacidade de enfrentamento e domínio prático e simbólico da experiência dolorosa. Produz-se, por isso, um certo 'apagamento' da dinâmica mental que permitiria a elaboração 'cicatrizante', por assim dizer, reduzindo então o poder de ordenar, estabelecer ligações, suportar afetos e representar o acontecido, seja pela memória ou expressão. (VIEIRA, 2010, p. 153).

Nascido a partir de acontecimentos extremos e de significativa magnitude, o trauma detém a capacidade de, quando engatilhadas variáveis especificas e dependentes da situação chocante, enclausurar seu vivenciador naquele instante preciso, não havendo presente ou futuro, somente a constante reverberação e reiteração do passado – com suas dores, sofrimentos e angústias.

Na narrativa em questão, a internação da personagem central em um hospital psiquiátrico reacenderia e potencializaria sua instabilidade emocional e psíquica: no espaço no qual deveria desfrutar de acolhimento, tratamento e cuidado, defrontou-se com outro evento traumático - o estupro –, que a silenciou, isolou e cingiu das mais diferentes formas. Ademais, cabe observar o fato de serem dois seus agressores sexuais, número correspondente aos das equipes que se revezavam em suas sessões de tortura política.

Por fim, não poderíamos deixar de mencionar a atroz ironia cerceadora do próprio nome da protagonista feminina: tanto Maria como Imaculata (variante da designação "Imaculada") possuem a capacidade de evocar imagens religiosas relacionadas a aspectos como a pureza, a resignação, o apartamento das tentações terrenas, a provação de sofrimentos em prol do próximo e a submissão a um destino do qual não se tem qualquer controle. Assim sendo, torna-se inviável não concordarmos com a seguinte afirmativa de Wood (2012, p. 101) "[...] é impressionante como resiste a convenção de dar nomes alegóricos aos personagens. Mas isso acontece porque não é apenas uma convenção. Em certo sentido, realmente somos como nos chamam."

No conto "Tio André", por sua vez, acompanheremos o trajeto realizado por José Moura e seu filho Ricardinho a fim de visitar André, tio da criança. Durante a caminhada, pai e filho travam diálogos no qual se evidenciam o comedimento e preocupações do primeiro e a inocência e pureza do segundo:

> - Pai, por que o Tio André foi morar tão longe?
> - É o jeito dele, filho, *ele gosta de ficar longe das pessoas*.
> - Eu, não. Eu gosto de ficar perto dos meus amigos.
> - Eu sei, filho, todos gostam, mas o *tio André é diferente*.
> [...]
> - Pai, por que o tio André é diferente?
> - É que *ele tem medo das pessoas*.

ISBN 978-85-64124-60-8

> - Eu só tenho medo do Marcão.
> - E que você faz?
> - Eu saio correndo.
> (KUCINSKI, 2014, p. 169-170, grifo nosso).

> - O tio André era um sonhador, Ricardinho.
> - Ele não acordava pra ir pra escola?
> - Sonhador não é isso; sonhador é quem fica imaginando coisas mesmo acordado.
> - Então *eu sou sonhador como o tio André,* porque agora mesmo estava imaginando como vai ser a pescaria. (KUCINSKI, 2014, p. 173-174, grifo nosso).

Nas falas de José, é possível notar a enumeração de alguns aspectos comportamentais de André (o isolamento, o receio, a fantasia, o idealismo), caracteres esse de significativa valia para a constituição desse protagonista, tão envolto em mistérios e incertezas; já nas colocações de Ricardinho, temos a realização de aproximações e distanciamentos entre ele e o tio.

Entremeado a essas conversas, transparece a voz de um narrador em terceira pessoa que, ademais de tecer comentários introdutórios e descritivos – "José Moura conduz o filho pela mão" (KUCINSKI, 2014, p. 169); "A estrada de terra, larga e poeirenta, estende-se a perder de vista." (KUCINSKI, 2014, p. 170) – e de aparentemente conhecer os pensamentos, os passados e as angústias de José e de transmiti-los indiretamente em suas colocações – "*Lembra que* André não dava seu endereço a ninguém, nem a ele, único irmão" (KUCINSKI, 2014, p. 174, grifo nosso); "José Moura *não sabe o que responder.* [...] Nunca mentiu ao Ricardinho." (KUCINSKI, 2014, p. 171, grifo nosso), constrói, partindo das impressões de Moura, todo um cenário espacial no qual se destacariam elementos capazes de refletir a reclusão e o desejo de apartamento e proteção buscados por André:

> José Moura [...] caminha devagar por causa dos passos curtos do menino. Tenta imaginar como estará o irmão, *metido no mato feito eremita; pior, feito tatu com medo de sair da toca. Visita o irmão uma vez por ano, no aniversário*. Tornou-se um ritual e *um segredo entre os dois*. Hoje o irmão completa quarenta anos. (KUCINSKI, 2014, p. 169, grifo nosso).

> José Moura calcula que ainda faltam uns seiscentos metros até o beira-rio, onde o irmão ergueu *um solitário barraco*. Vive dos peixes que pega [...]
> Todo ano José Moura deixa ao irmão quinhentos reais em notas de dez, para a comprinha da semana [...]. *No ano anterior, tinham erguido outro barraco perto* do André, uns cem metros adiante. *Moura lembra que o irmão ficou nervoso*. (KUCINSKI, 2014, p. 171, grifo nosso).

> Atingem a trilha e entram por ela. Já se divisa o rio. Mais alguns metros, surge o barraco do irmão. *De longe, em meio ao mato alto, tem aspecto lúgubre, um ar de abandono. De perto, parece habitado e bem cuidado*. Ao seu redor, o chão de terra batida está varrido. *Dois vasos ladeiam a entrada, um de alecrim, outro de arruda*.
> (KUCINSKI, 2014, p. 174, grifo nosso).

Em *A criação literária*, Moisés (2006) alude a um dos muitos recursos estilísticos explorado por escritores de textos em prosa e facilmente perceptível nessa curta narrativa de Kucinski: a relação de completude e espelhamento entre a personagem e o ambiente no qual esta transita.

ISBN 978-85-64124-60-8

No primeiro e segundo fragmentos, a atmosfera de simplicidade e reclusão da morada de André adquire maior contorno em virtude da utilização de determinadas expressões (como "eremita" e "barraco") e imagens (como a da toca de tatu e da pesca como modo de sobrevivência em seu nível mais basilar). Contudo, detém nossa atenção os sentimentos e as atitudes do protagonista frente a qualquer mínima aproximação de outros indivíduos - o receio, a apreensão, a inquietude – e os misteriosos imbricamentos e segredos divididos entre ele e o irmão, revelados apenas ao decorrer da narrativa. A existência de um rio nas proximidades do barraco leva-nos a recordar a simbologia de pureza que cerceiam a água, elemento esse que carrega também a ideia de renovação – tal qual a data escolhida pela dupla para as suas visitas: o aniversário.

No último, em conformidade com os demais trechos, reiteram-se as sensações de isolamento e de limpeza, instauradas pelas visões destoantes suscitadas pela casa quando observada por diferentes ângulos; o binômio "longe – perto" que se assumiria como provável metáfora de outros tantos pares opostos e relevantes para o conto, como verdade e mentira, aparência e realidade, interior e exterior, abandono e cuidado.. Já a necessidade de proteção frente ao mundo ganha maiores dimensões com a especificação das plantas eleitas para ladear a entrada: a arruda é conhecida por sua ação fitoterápica (reestabelecimento físico), esotérica (espantar más vibrações, auxiliar pessoas emocionalmente desgastadas e deprimidas) e por ser, em determinadas quantidades, altamente perigosa e tóxica; o alecrim, conhecido ainda como "erva da alegria", além de ser utilizada em ambientes religiosos (na forma de incensos e unções) apresenta propriedades que ativam a memória e facilitam o reestabelecimento corporal. Ao longo da narrativa, com as revelações acerca de fatos marcantes da juventude de André e seu trágico destino, tais apontamentos assumirão todo um viés irônico e uma importância singular.

Assim, o protagonista que intitula essa estória – nome cuja significação abarca características como virilidade, esforço, extroversão, coragem e energia – é definido e apresentado a partir do ambiente o qual habita e das lembranças fomentadas em seus parentes mais próximos:

> José Moura lembra da última vez que levou Ricardinho para ver o André. Precisou carregar o menino nos ombros um bom pedaço da estrada. Calcula mentalmente: ele devia ter três anos. Agora tem oito e caminha como gente grande. Interessante, pensa José Moura, o menino não vê o tio há cinco anos, nem deveria se lembrar de como ele é, mas fala do tio André todos os dias. *O André deve ser um dos heróis do mundo imaginário do Ricardinho, talvez o mais importante*. (KUCINSKI, 2014, p. 170, grifo nosso).

> O irmão [...] Não era muito extrovertido, mas gostava de *contar histórias*, de dizer como tinha sido o dia, quem ele havia encontrado, o que tinha feito, os casos que ouvira. Como se estivesse escrevendo o rascunho de um conto. Naquela época o André *estudava literatura brasileira*. Queria ser *escritor e tinha mania de recitar poemas* em voz alta. (KUCINSKI, 2014, p. 173, grifo nosso).

Com base nas compilações acima, percebemos tanto a aura de heroísmo, idealismo, fantasia e inalcançabilidade com a qual – segundo as suposições do pai – a criança aparentemente visualiza o tio quanto a sensibilidade, a propensão às artes, o posicionamento ativo e a coragem para expressar e manifestar-se advindas nas rememorações de José.

O passado compartilhado pelos irmãos e as razões para o "autoexílio" no qual se fechou protagonista surgiriam de pequenos *flashs* trazidos à superfície graças às perguntas e comentários destituídos de qualquer malícia feitos por Ricardinho:

ISBN 978-85-64124-60-8

> - Pai, o tio André quer ficar longe de mim também?
> - Não, filho, ele gosta muito de você. *É da polícia que ele quer ficar longe*.
> - Por quê, pai? O tio André matou alguém?
> - Não, filho, *o tio André nunca fez mal a ninguém*, ele não mata nem formiga.
> - Então, pai, por que ele tem medo da polícia?
> - *Porque uma vez a polícia bateu nele*.
> - Pai, por que a polícia bateu no tio André se ele não é bandido?
> - A polícia às vezes faz isso.
> - Então, *a polícia é do mal?*
> José Moura não sabe o que responder. Não quer dizer que a polícia é do mal, mas também não quer mentir. Nunca mentiu ao Ricardinho.
> - Não, filho, a polícia é do bem, ela persegue os bandidos, que são do mal, mas antigamente*, na época em que bateram no tio André, a polícia era igual aos bandidos*, era do mal como eles.
> - E quando foi antigamente, pai?
> - Foi antes de você nascer. *O tio André estava na faculdade, tinha só dezenove anos.*
> - Quantos anos mesmo ele faz hoje, pai?
> - Quarenta. (KUCINSKI, 2014, p. 170-171, grifo nosso)
>
> - Pai, antes de *antigamente*, onde o tio morava?
> - Morava comigo no *alojamento dos estudantes*, no mesmo quarto.
> - E depois de antigamente?
> - Depois ele morou em muitos lugares, vivia mudando, não parava nem três meses num lugar.
> - Pai, por que ele mudava tanto?
> - *Era medo* de descobrirem onde ele estava morando, *de levarem ele de novo e de baterem nele de novo*. (KUCINSKI, 2014, p. 171, grifo nosso).

Importante salientar, primeiramente, a confusão e hesitação pueril do menino quando sua visão maniqueísta - bons e maus, "moçinhos" e bandidos, heróis e vilões – frente às pessoas (no caso, os policiais) sofre um revés até então inimaginável, e a prerrogativa defendida por José de não mentir, de forma alguma, ao filho; esta ressurgirá em um dos momentos apiciais da narrativa – o seu desfecho.

O tempo evocado pelos termos "época" e "antigamente" presentes nos segmentos corresponderia ao regime militar brasileiro (1964-1985), período histórico no qual vigorou, principalmente entre as presidências dos generais Costa e Silva (1967-1969) e Médici (1969-1974), a censura, a opressão e a violência desmedida (sob a forma de tortura, prisões arbitrárias, banimentos, desaparecimentos e assassinatos políticos) a todo e qualquer cidadão e setor social que possuísse ligação ou demonstrasse um posicionamento oposto àquele pregado pelo poderio ditatorial.

> Durante os 21 anos de duração do ciclo militar, sucederam-se períodos de maior ou menor racionalidade no trato das questões políticas. Foram duas décadas de avanços e recuos, ou, como se dizia na época, 'aberturas' e 'endurecimentos'. De 1964 a 1967 o presidente Castello Branco procurou exercer uma ditadura temporária. De 1967 a 1968 o marechal Costa e Silva tentou governar dentro de um sistema constitucional e, de 1968 a 1974 o país esteve sob um regime escancaradamente ditatorial. De 1974 a 1979, debaixo da mesma ditadura, dela começou-se a sair. Em todas essas fases o melhor termômetro da situação do país foi a medida da prática da tortura pelo Estado. (GASPARI, 2002, p. 129).

ISBN 978-85-64124-60-8

Promovida por centros de informações e operações ligadas às três Forças nacionais (Marinha, Exército e Aeronáutica), por organizações repressoras legais (como a Operação Bandeirantes - Oban) ou clandestinas (como o Comando de Caça aos Comunistas e o Esquadrão da Morte, chefiado pelo delegado e torturador Sérgio Paranhos Fleury) e pelos sistemas prisionais, a agressão física, emocional e psicológica mencionada ao final da afirmativa de Elio Gaspari dirigiu-se, após as manifestações populares e a promulgação do Ato Institucional nº5 no emblemático ano de 1968, de modo mais incisiva aos grupos de esquerda preconizadores da luta armada e ao segmento do qual advinha a maior parte de seus membros: os estudantes (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1991; RIDENTI, 2010).

> Buscava-se imprimir [...] imagem de uma conspiração comunista, onde agentes infiltrados estariam manipulando a inocência e o idealismo juvenil. Jamais ocorreu às forças repressivas que os [...] estudantes poderiam ter idéias com raízes próprias, adquiridas através da experiência universitária e de sua observação das transformações do país e do mundo. (HAGEMEYER, 1998, p. 105).

É justamente esse o contexto no qual se encaixa André, basta atentarmos para a citação, em ambos os fragmentos literários, tanto de sua idade como dos ambientes nos quais transitava: a universidade e o alojamento estudantil. Tal dado, quando avaliado em conjunto com o não esclarecimento do motivo que levou os então representantes da repressão - os policiais – a deter e violentar fisicamente o protagonista e com os posteriores efeitos desses atos (o medo, o isolamento), conduziria o leitor a imaginá-lo como um revolucionário de esquerda contrário aos ditames militates. Não obstante, essa concepção sofre uma reviravolta a partir da revelação de quem era o verdadeiro militante procurado pelos órgãos repressores:

> O menino para de fazer perguntas [...] José Moura também medita. *Era ele que a polícia queria, não o André. O irmão nem sabia que ele era da organização*; ele fazia questão de não envolver o André, sempre protegeu o irmão menor. Na *segunda vez levaram o André para pressionar*.
> [...]
> Depois da segunda prisão, *enfurnou-se em casa* e não *voltou mais para a faculdade.* Quase *não falava*. Passava horas trancado no quarto de cima, *vigiando a rua*. Se aparecia o cobrador da Light, o carteiro, *qualquer pessoa de uniforme,* ele fechava as persianas e se encolhia num canto do quarto. Um dia correu pro quintal, pulou o muro dos fundos e fugiu. Ao que parece, tinha visto um policial; também procurou *formicida* e não encontrou.
> *O que aconteceu na cadeia, o André nunca contou e ninguém.* (KUCINSKI, 2014,p. 172-173, grifo nosso)

Nesse fragmento, três aspectos merecem destaque, sendo o primeiro deles a problemática dos familiares, conhecidos e amigos daqueles que, ao longo do governo militar (e, mais precisamente, durante a presidência do general Emilio G. Médici – compreendido entre os anos de 1969 e 1974), optaram por uma ativa postura contrária aos mandos militares e aderiram à guerrilha. Não raramente, recaiam sobre esse grupo de indivíduos ameaças, intimidações e agressões sob as mais diferentes roupagens e com três intuitos principais, listados a seguir em ordem de relevância: a) desestruturar e desequilibrar os militantes, uma vez que procuram meios para as violações cometidas contra os que lhe eram caros chegassem ao seu

ISBN 978-85-64124-60-8

conhecimento; b) denegrir a imagem do revolucionário político, haja visto que este poderia delatar seu grupo e companheiros ao saber do sofrimento dos seus parentes e afetos; e c) a obtenção de informações desejadas pelas centros repressores.

> A tortura foi indiscriminadamente aplicada no Brasil, indiferente a idade, sexo ou condição moral, física e psicológica em que se encontravam as pessoas suspeitas de atividades subversivas. Não se tratava apenas de produzir, no corpo da vítima, uma dor que a fizesse entrar em conflito com o próprio espírito e pronunciar o discurso que, ao favorecer o desempenho do sistema repressivo, significasse sua sentença condenatória. Justificada pela urgência de se obter informações, a tortura visava imprimir à vítima a destruição moral pela ruptura dos limites emocionais que se assentavam sobre relações efetivas de parentesco. Assim, crianças foram sacrificadas diante dos pais, mulheres grávidas tiveram seus filhos abortados, esposas sofreram para incriminar seus maridos. (ARQUIDIOCESE, 1991, p. 43).

O segundo ponto refere-se às transformações comportamentais, psicológicas e emocionais internalizadas por André e resultantes das ações policiais em seu segundo encarceramento. Inferimos que, mesmo não sendo citado abertamente em nenhum momento, o personagem vislumbrou e vivenciou situações chocantes (provavelmente desmedidas e cruéis torturas) capazes de transtorná-lo e fissurar toda a sua trajetória futura.

Tal qual uma ferida cuja cicatrização nunca se daria completa e pacificamente (SELIGMANN-SILVA; 2003; TELES, 2009), o trauma repercute junto àquele que o experimentou, dentre outros modos, na incapacidade de relatar e de superar os acontecimentos experimentados (os silêncios e a perda da expressividade – "Quase *não falava."*; "*O que aconteceu na cadeia [...] nunca contou e ninguém."*); na re-atualização constante do instante desestabilizador, uma vez dissolvidas de toda e qualquer barreira entre presente- passado (o medo e a sensação de perigo iminente que André passou a associar ao mundo e as pessoas que dele se aproximassem, embora transcorrido praticamente vinte anos de suas detenções) e realidade- imaginação (a associação automática de qualquer indivíduo portando determinado vestuário com a figura dos policiais – "Se aparecia [...] *qualquer pessoa de uniforme,* ele [...] se encolhia num canto do quarto."); e na tentativa (inconsciente) de apartar-se de tudo e de todos (as fugas – literais ou figuradas; a reclusão social, a quebra dos laços afetivos – "*enfurnou-se em casa* e não *voltou mais para a faculdade"*).

Por fim, além de evocar a ideia de morte e total desespero, a menção ao porte de um veneno ("formicida") atuaria como um prelúdio do trágico destino do protagonista e demonstraria o extremismo no qual podem chegar suas atitudes:

> Janela e porta estão fechadas. José Moura *bate forte na porta, grita*.
> - André, é o Zé, teu irmão!
> Espera alguns segundos e *grita* mais uma vez:
> - Andrezinho, é o teu irmão, o Zé. Abre a porta!
> Espera mais um pouco, depois *passa a bater forte na porta, com os punhos fechados*.
> Do outro barraco, vem se aproximando um caboclo, atraído pelos gritos.
> - Ele não aparece desde anteontem – diz o caboclo -, está esquisito.
> [...]
> - Pai, tô com medo... E se a polícia levou o tio André?
> - Aqui não vem polícia nenhuma, guri – diz o caboclo. – Só quem veio no começo da semana foi o *fiscal das águas*. Apareceu com umas *varetas*, se fazendo de importante, de *bota e capacete*, medindo sei lá o quê.
> [...]

ISBN 978-85-64124-60-8

> José Moura [...] posiciona-se a dois passos do barraco e desfere um forte pontapé na porta, que se abre pela metade com um rangido.
> Na cama estreita forrada por um resto de colchão, *jaz o corpo do irmão, mirrado e rígido, o rosto sem vida, os olhos esbugalhados.*
> - Empacotou – diz o caboclo.
> José Moura escancara a porta do barraco e abre sua única janela. Depois fita o corpo demoradamente, inclina-se e fecha as pálpebras do irmão. Vê abaixo do estrado *a latinha de formicida* e a garrafa de guaraná pela metade. (KUCINSKI, 2014, p. 174-175, grifo nosso).

A cena descrita acima exibiria diversos elementos que parecem ostentar a função de ecoar e reatualizar o fato (copilado duas páginas atrás) ocorrido ao protagonista anos atrás aquela ocorrida anos atrás e recordada por Moura: o afastamento dos amigos, parentes e dos estudos desdobrou-se em sua reclusão em um local distante e apartado de tudo e todos; o fiscal remontaria à figura de policiais e possíveis agressores: seu vestuário lembra a dos militares (bota e capacete) e seu instrumento de trabalho ("vareta"), por sua intencionalidade e formato, assemelhar-se-ia a aparelhos de tortura como o pau-de-arara e a palmatória; e a fuga, ao defrontar-se com um aparente perigo, que antes foi feita de forma literal (o abandono de seu quarto e residência após transpor um muro) ganha contornos metafóricos quando o suicídio pela ingestão de um substância letal – antes apenas pretendido – é finalmente efetuado.

Também em relação a esse longo segmento, cabe interpretarmos o barraco – com todas as suas portas e janelas cerradas - uma possível representação do próprio corpo e mente de André, agora inacessíveis a qualquer interferência externa; as posturas de seu irmão – os gritos, a agonia, o estarrecimento e a deferência frente ao corpo morto do irmão –, por sua vez, parecem dotá-lo da condição de transmissor e testemunha de uma estória de vida que será divulgada e conhecida por sua voz.

Assim, a resposta dada por José a seu filho no diálogo final da narrativa cerca-se de uma cruel veracidade, haja vista ser o apartamento social e afetivo, a reclusão e suicídio de André consequências de eventos chocantes lhe impostos durante sua juventude e jamais superado inteiramente:

> Ricardinho ainda espera lá fora [...] Súbito corre até o barraco, entra e se agarra na cintura do pai.
> - Pai, o tio André está sonhando?
> - O tio André morreu, filho.
> - Pai, foi a polícia que matou o tio André?
> Por uns segundos ele pensa na resposta. *Ele nunca mentiu ao filho*.
> - Foi filho, *foi a polícia que matou* o tio André." (KUCINSKI, 2014, p. 175-176, grifo nosso).

A combinação das reflexões e análises construídas até então denotaria, dessa forma, o quanto a constituição da personagem literária perpassa não só por suas características físicas e comportamentais, por seu modo de agir e de comunicar-se (ou da sua opção por não fazê-los), mas também – e talvez principalmente – pelo seu embricamento com os demais elementos da narrativa (como os demais seres ficcionais, o espaço e o foco narrativo) e até mesmo o contexto abordado e aquele na qual se deu sua produção. Em outras palavras:

> [...] a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista.

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrosem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência. (CANDIDO, 1970, p. 75).

É interessante notar por fim, em ambas as estórias a presença de crianças que sofrem, direta e indiretamente, os efeitos dos traumas experimentados por seus familiares: Ricardinho confrontar-se-á com uma realidade substancialmente diferenciada e apartada das fantasias infantis que ainda conserva e com circunstâncias cujas interpretações variam conforme os ângulos de visão e experimentação nas quais; o filho de Imaculata, por sua vez, será privado de uma convivência plena com a figura materna em virtude da desestruturação psíquica desta e desde cedo conviverá com as ideias de dor, vingança, retaliação e violência:

> *Quando a criança nasceu, um menino, ela sofreu um novo transtorno de personalidade, uma ruptura mental.* Ora acalentava a criança, dava de mamar, trocava a fralda e banhava, ora a agredia. Tiveram que separá-la do filho. Diagnosticaram esquizofrenia. Os pais levaram o neto para casa e pediram um novo diagnóstico, de comprovação, para que a pudesse tratar. *Hoje ela se medica com antipsicóticos, vive com os pais, embora sem nenhuma atividade, desligada do mundo*. A família se mudou para uma chácara, assim ela tem mais espaço e também não fica exposta a vizinhos. Mas *não deixam que ela tenha acesso a ferramentas, facas, essas coisas.*
> - E o menino?
> - O garoto está com quatro anos, é esperto, *diz que a mãe ficou doente por causa de uns homens do mal que a maltrataram e que quando crescer vai comprar uma espada bem grande e matar todos eles*. (KUCINSKI, 2014, p. 48, grifo nosso).

Esses personagens representariam, assim, que as agressões deflagradas durante os anos ditatoriais não atingiram somente àqueles diretamente envolvidos com a militância política e a sociedade do período, mas também gerações futuras e inocentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O regime ditatorial brasileiro cerceou liberdades, extinguiu direitos individuais e coletivos, abalou relações sociais e afetivas, violentou de variadas formas até os mais recônditos campos do ser humano e fincou cicatrizes e feridas irrecuperáveis:

> [...] cerca de 50.000 pessoas foram presas durante o período da ditadura civil-militar; 7.367 indiciadas e 10.034 atingidas na fase de inquérito, em 707 processos na Justiça Militar por crimes contra a segurança nacional; 4.862 foram cassadas; 130 banidas; milhares de exilados e, pelo menos, 426 mortos e desaparecidos políticos [...] (SILVA, 2014, p. 70).

ISBN 978-85-64124-60-8

Desde meados da década de 1960, muitos escritores buscaram e dispuseram-se – de forma aberta ou velada, consciente ou inconsciente, direta ou indiretamente – a expor e ressignificar em suas ficções circunstâncias, pessoas e estórias (cujas bases teriam ou não raízes no real) até então esquecidas, renegadas e silenciadas ou obscurecidas por aquela que viria a ser a versão "oficial" do conturbado momento histórico iniciado com o golpe de 1964,

Produzidos por um autor cuja família experimentou diretamente o peso e a agrura do julgo ditatorial, os contos analisados permitem-nos entrever que, embora transpostos anos desde o fim do regime militar, seus resquícios reverberam. Violentados e encarcerados de maneira arbitrária devido à proximidade com militantes procurados pela repressão, Imaculata e André apresentam-se irremediavelmente impossibilitados de verbalizar e narrar por si mesmos, suas trajetórias de vida e as barbaridades impostas a seus corpos e mentes: a figura feminina, em decorrência de uma série de agressões experimentadas desde o momento de sua detenção, desenvolveu transtornos comportamentais que cingiram sua personalidade, apartando-a emocional e afetivamente de todo o seu derredor; já o suicídio – uma de mais contundentes formas atingidas pelo silêncio - configurou-se como único caminho a ser trilhado pelo personagem masculino a fim de se libertar de traumas insuperáveis. A histórias das provações enfrentadas por esses protagonistas viriam à tona por comentários e ressalvas pontuais (como as feitas pelo narrador ora onisciente, ora observador de "Tio André" e pelo advogado de "Sobre a natureza do homem") ou pela voz e pelas rememorações de pessoas que lhe eram próximas (como Rui e José).

REFERÊNCIAS

ARANTES, Maria Auxiliadora A.C. **Dor e desamparo: filhos e pais 40 anos depois**. Psicologia Clínica, v. 20, n. 2, 2008.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais**. Petrópolis: Vozes, 1991.

CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1970.

DE MARCO, Valéria. **Questões sobre a literatura de testemunho**. Língua e literatura, n. 25, p. 153-167, 1999. Disponível em:

<http://scholar.google.com.br/scholar_url?url=http%3A%2F%2Fwww.periodicos.usp.br%2Flinguaeliteratura%2Farticle%2Fdownload%2F104912%2F103704&hl=pt-BR&sa=T&oi=gga&ct=gga&cd=1&d=7664268667149672 74&ei=6FM7W7LwG4apmAH2go7gAg&scisig=AAGBfm22wqcEAxgYliDLx6Q9BX8QJXnkpQ&nossl=1&ws=1366x618> . Acesso em 24 jun. 2018.

FERREIRA, Elizabeth F. Xavier**. O autoritarismo, a guerrilha urbana e a violência.** Revista Tempo, Rio de Janeiro, v. 1, 1996, p. 126-141. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg1-8.pdf. Acesso em 18 jun. 2016.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790> . Acesso em: 14 mai 2018.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **1968: ano da derrubada do ensino pago no Paraná**. In: MARTINS FILHO, João Roberto (org). 1968 faz 30 anos. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp; São Carlos: Editora da UFSCar, 1998.

ISBN 978-85-64124-60-8

KEHL, Maria Rita. **A ironia e a dor**. In: KUCINSKI, Bernardo. Você vai voltar pra mim e outros contos. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. **Você vai voltar pra mim e outros contos**. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

MIRANDA, Wander Melo. **Ficção, memória, revolução**. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). Literatura e revolução. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa I – formas em prosa, conto, novela, romance.** São Paulo: Cultrix, 2006.

NETTO, Marcelo; MEDEIROS, Rogério. **Memórias de uma guerra suja – depoimento de Cláudio Guerra**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

PIEROCOLLA, L. Gati **Anos 60/70: do sonho revolucionário ao amargo retorno**. Tempo Social, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 121, out. 1996.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SILVA, Izabel Priscila Pimental da. **Narrando o inenarrável: a literatura de testemunho de Bernardo Kucinski**. Revista Outras Fronteiras, Cuiabá, v. 1, n. 1, jun. 2014. Disponível em: < http://ppghis.com/outrasfronteiras/index.php/outrasfronteiras/article/viewFile/84/20>. Acesso em: 01 maio 2016.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. **Corpo pensado, corpo pensante: modulações entre discurso, corpo e tortura**. Vivência, nº 35, 2010, p. 149-160. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/vivencia/sumarios/35/PDF%20para%20INTERNET_35/12_Marcio%20Renato%20Pinheiro%20da%20Silva.pdf> . Acesso em: 18 jun. 2016.

TELES, Janaína de Almeida. **Entre o luto e a melancolia: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil**. In: SANTOS, Cecília Macdowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida (org.). Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil – v.1. São Paulo: Hucitec, 2009.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. **As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970.** In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org). O que resta da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

VINÃR, Marcelo. **Pepe ou o delírio do herói**. In: VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. Exílio e tortura. São Paulo: Escuta, 1992.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ISBN 978-85-64124-60-8

POESIA, MEMÓRIA E "TEOR TESTEMUNHAL" EM ANAMNESE, DE ALEXEI BUENO

Saulo Martins dos SANTOS (PPGLL/UFG/CAPES)
E-mail: saulomartins20@hotmail.com

RESUMO

Este estudo propõe uma leitura de alguns poemas que compõem *Anamnese* (2016), publicado por Alexei Bueno, a partir da noção de "teor testemunhal" desenvolvida por Márcio Seligmann-Silva (2008). Os textos selecionados são: "Dobrado do Estado Islâmico", "Le tombeau de Jihadi John", "Século XXI" e "Trilha". Em uma leitura geral de *Anamnese*, compreende-se que o processo de composição dos textos opera por cortes e recortes no *continuum* da história do sujeito poético impresso em cada poema do livro, ou seja, as memórias individuais, familiares e coletivas são recuperadas por meio de um trabalho arqueológico e modificam o passado já fixado, estabelecendo uma nova ordem correlacional que acrescenta novos significados ao tempo presente (MIRANDA, 2000). Esses movimentos poéticos na obra de Alexei são um dos motivos para que se possa pensar o valor dado pelos poetas contemporâneos à memória. Sendo assim, a discussão será norteada por uma ressalva feita por Wilberth Salgueiro sobre a poesia brasileira contemporânea, tendo em vista que poetas atuais têm demonstrado certa incapacidade de testemunhar em seus versos os dramas coletivos (SALGUEIRO, 2015). Em seguida, propomos uma reflexão sobre o valor dado à memória na poesia de Alexei Bueno, segundo as considerações de Célia Pedrosa (2000). Dessa maneira, serão adotados como referenciais teórico-críticos os textos de Jean-Paul Sartre (1989), Jeanne Marie Gagnebin (2006) Octavio Paz (2012), além dos já mencionados, para que os objetivos deste trabalho sejam cumpridos.

***PALAVRAS-CHAVE**: POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. TEOR TESTEMUNHAL. MEMÓRIA. ALEXEI BUENO. ANAMNESE.*

INTRODUÇÃO

Em ensaio intitulado "A cisma da poesia brasileira" (2010), o poeta e crítico literário Marcos Siscar afirma que, ao contrário dos momentos precedentes, a produção literária posterior ao período militar no Brasil "mantém-se sob uma luz difusa" (SISCAR, 2010, p. 149). Isso acontece, principalmente, porque há uma pluralidade de dicções poéticas e a ausência de "linhas de força mestras" (SISCAR, 2010, p. 149), o que seria indício de uma espécie de retração em relação às tensões das décadas anteriores a 1980. Assim, a modificação do lugar de fala do poeta com a abertura política faz com que as expressões literárias comecem "a abandonar as referências de resistência" (SISCAR, 2010, p. 150) que estavam presentes no ciclo das poéticas de vanguarda e, também, na poesia marginal dos anos de 1970.

Esse possível esgotamento de questões político-poéticas, que provoca um mal-estar, não deve, segundo Siscar, conduzir a uma avaliação que atesta o empobrecimento da poesia brasileira, mas, ao contrário, deve levar à constatação de que ela "*se tornou* outra coisa, tomando sentido específico em um novo momento histórico" (SISCAR, 2010, p. 150). Os fatos políticos locais e mundiais, tais como processo de redemocratização do país, a anistia e sua relação com as políticas do esquecimento, a queda do comunismo e uma ampla abertura ao mercado internacional, impulsionada pela globalização, não devem ser desconsiderados, pois

ISBN 978-85-64124-60-8

são acontecimentos que acionam uma espécie de experiência poética cismada, "digna da *crise* que funda a poesia da modernidade" (SISCAR, 2010, p. 153). Tendo em vista esse panorama, este estudo propõe uma leitura que considera o "teor testemunhal"[432] de quatro poemas: "Dobrado do Estado Islâmico", "Século XXI", "*Le tombeau de Jihadi John*" e "Trilha", que compõe *Anamnese* (2016), a última obra de Alexei Bueno.

Ao longo de mais de trinta anos, esse poeta publicou 15 livros literários, além de inúmeros textos críticos e traduções. Desde a publicação de *As escadas da torre* (1984), sua poesia caminha em direção oposta a "alguns valores consagrados pela poesia brasileira contemporânea (como concisão e retórica desinflada)" (PINTO, 2006, p. 94). Seu texto estabelece, segundo críticos como Fábio Andrade (2010), um diálogo crítico com o passado cristalizado pela tradição, deslocando a noção negativa de anacronismo, haja vista que sua poesia, a partir de *Os resistentes* (2001), tenciona representar esteticamente as inúmeras formas de violência que têm acometido o Brasil em um contexto social muito especifico: o período da redemocratização política nas duas últimas décadas do século XX e a entrada de uma nação periférica no século XXI, com marcantes traços de subdesenvolvimento, mesmo após a intensa industrialização e a abertura para o mercado internacional.

Sendo assim, como no livro de 2001 e também em *Árvore seca* (2006) e *As desaparições* (2009), *Anamnese* (2016) "prolonga, renova e aprofunda temas, motivos e modalidades estilísticas" (SARAIVA *In:* BUENO, 2017, p. 22), como resposta a necessidades expressivas atuais. Em uma primeira leitura, valemo-nos da assertiva de Wander Melo Miranda sobre o processo de esquecer para lembrar na poesia de Carlos Drummond de Andrade para compreender a totalidade dessa última obra de Alexei Bueno. Para Miranda,

> [...] o trabalho arqueológico de *anamnesis* opera por cortes e recortes no *continuum* da história – seja ela individual, familiar, coletiva – modificando o já fixado no passado e estabelecendo uma nova ordem correlacional, que se acrescenta a um significado precedente" (2000, p. 138, grifos do autor).

Aos cortes e recortes na história do sujeito lírico em *Anamnese*, que evocam lembranças de um passado familiar, de objetos fragmentados e rasurados pelos efeitos da passagem do tempo, inserem-se poemas contingenciais e de ímpeto irônico. Assim, este trabalho pretende compreender como o trabalho arqueológico realizado pelo poeta volta-se para o tempo presente e não apenas para o passado, acessado por meio do diálogo com a tradição, colocando em xeque o valor da memória na contemporaneidade.

Tal consideração inicial sobre a poesia desse livro de Alexei, que são a fonte dos poemas analisados por este trabalho, se aproxima da perspectiva de Giorgio Agambem para aqueles que são verdadeiramente contemporâneos, visto que esses desejam retornar ao passado, mas não vivem em nostalgia, tentando fugir de seu tempo. Portanto, ser contemporâneo é manter

---

432 No texto "Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes" (2008), Márcio Seligmann-Silva enfoca os diferentes aspectos do conceito de testemunho. Para ele, "o testemunho não é literário" (2005, p. 92), portanto, ao testemunhar sobre o inexprimível, o relato testemunhal deve ser compreendido como "verdade estética", pois não existe mentira na fragmentação discursiva de um sobrevivente do genocídio nos campos de extermínio nazistas, por exemplo. "Verdade" esta que nos deve permitir pensar além da polaridade crime-vingança em uma cena de um tribunal que busca vítimas e culpados. Dessa forma, restou aos sobreviventes do século XX testemunhar as catástrofes e é na literatura e nas artes onde estas vozes poderiam ser melhor acolhidas, embora seja utópico pensar que apenas o estético poderia servir de dispositivo testemunhal para sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Daí parte a premissa para a elaboração do conceito de "teor testemunhal" (SELIGMANN-SILVA, 2008).

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos, porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifos do autor).

Nesse prisma, o poeta comprometido com seu tempo é aquele capaz de interpretar o passado para perceber a obscuridade do presente e testemunhá-lo. Porém, para Wilberth Salgueiro, cabe uma ressalva quanto à capacidade da poesia brasileira contemporânea de testemunhar as catástrofes de nossa época. O crítico afirma que "a produção contemporânea tem procurado expressar uma preocupação com problemas sociais, ligados a violências várias em um mundo globalizado, mas essa preocupação, registre-se, ainda é de pouca monta" (SALGUEIRO, 2015). Por isso, testemunhar em versos os dramas coletivos não tem sido uma prática entre os poetas atuais, mais interessados em seus próprios dramas e em demonstrar conhecimento do ofício.

"TEOR TESTEMUNHAL" E TRADIÇÃO LITERÁRIA EM TRÊS POEMAS DE *ANAMNESE*

Nossa época parece privilegiar "uma poesia ensimesmada e autorreferencial (seja em artifícios de construção, seja em encenações da subjetividade)" (SALGUEIRO, 2015, p. 11). Ou seja, a poesia estaria deixando de lado sua capacidade de expressar uma significativa preocupação com problemas sociais, ligados às múltiplas violências em um mundo globalizado. Em um "mundo em chamas" e em um "país inconcluso" (utilizando expressões de Iumna Maria Simon – 2015), concordamos com Wilberth Salgueiro, visto que a literatura de modo geral e a poesia, especificamente, podem tomar para si o papel de testemunhar as catástrofes contemporâneas, como o horror das guerras, o medo provocado pelo terrorismo e pela violência urbana, reagindo também à ascensão política de opressores e seus programas ideológicos.

Entretanto, isso não significa que poemas com "teor testemunhal" não tenham rigor estético, ou estejam envoltos em processos de intertextualidade, dialogando com poetas e formas do passado, e que ao mesmo tempo apresentem uma visão própria, subjetiva e angustiada diante das necessidades do presente. Por isso, para pensarmos sobre a possibilidade de a lírica contemporânea testemunhar e também de estabelecer um diálogo produtivo com a tradição, leiamos o "Dobrado do Estado Islâmico":

> Onde anda o mundo?
> Onde a vergonha
> Que ao chão deponha
> O aborto imundo?
>
> Onde anda agora
> O ódio, o asco, a guerra
> Que erga da terra
> O irmão que chora?
>
> Bomba e mais bomba,
> Fogo e mais fogo,

ISBN 978-85-64124-60-8

Nem se ouça o rogo
Do cão que tomba.

Bala e mais bala,
Ferro e mais ferro,
Nem seu ouça o berro
Que sai da vala.

Pelos caídos,
Por nossa História,
Que arda essa escória
E ai dos vencidos.

Que o ímpio, de borco,
Morra ao ver isto:
Quão grande é o Cristo
Perto do Porco.

Sem prisioneiros,
Pena ou cansaço,
Não sobre um traço
Dos carniceiros.

Nenhum descanso
Até fazê-los
Um pó sem pelos,
Sem nome ou ranço.

E então, certeiro,
Tal pó imundo
Calque-se ao fundo
De algum chiqueiro.

Nota: Antes que algum alucinado lance uma *fatwa* [pronunciamento legal emitido por um especialista na lei religiosa islâmica] contra o poeta – que para isso vaza a tripa – ele deixa claro que Porco, no vigésimo quarto verso, não se refere ao Profeta, que Deus o tenha em sua glória, mas ao falso Califa e genocida verdadeiro.
(BUENO, 2016, p. 22-23)

Arnaldo Saraiva diz que "o poder dessa voz contemporânea" (2017, p. 11) está em seu saber técnico para compor versos, adquirido pela ampla bagagem de leitura de grandes poetas – Camões, Fernando Pessoa, Baudelaire e muitos outros – e de filósofos, como Plotino, Leibnitz e Bergson, que pensam o homem e sua relação com o tempo presente e a memória. O crítico ainda afirma: "[...] agora estamos diante de uma obra mais radical e violenta, como se pode esperar logo de uma epígrafe inicial de Baudelaire, *um autor que por sinal não podemos esquecer quando lemos Alexei* (SARAIVA, *In*: BUENO, 2017, p. 22, grifos nossos).

A referida epígrafe inicial ("Cependant, je laisserai ces pages, – parce que je veux dater ma colère" [In: *Mon cour mis à nu*]), retirada de *O meu coração desnudado* (1981) do poeta francês Charles Baudelaire, é chave para uma possível interpretação do poema "Dobrado do Estado Islâmico". Segundo a citação baudelairiana, o poeta, homem de seu tempo, deve deixar suas páginas porque quer "datar" sua ira, sua cólera: "Entretanto, conservarei estas páginas, – pois quero datar a minha cólera" (BAUDELAIRE, 1981, p. 47). Dessa maneira, o sujeito lírico impresso nos nove quartetos de rimas interpoladas do poema, testemunha o horror provocado

ISBN 978-85-64124-60-8

pelo extremismo e pelo terror promovido pelo Estado Islâmico, o qual alimenta o medo em escala global.

O Estado Islâmico, o autoproclamado "Califado", surge em um contexto de mudanças sócio-políticas no Oriente Médio. Após a morte de Osama Bin Laden, líder da organização terrorista Al Qaeda; a retirada das tropas norte-americana do Iraque em 2014; a "Primavera Árabe" em países como Argélia, Tunísia, Líbia, Egito, Líbano, Síria e Iêmen; e, particularmente, a guerra civil na Síria, o mundo assistiu a ascensão de Abu Bakr al-Baghdadi, como califa. "Tal como a Al Qaeda, o Estado Islâmico baseia-se na ideologia Salafista-jihadista, ramo puritano do Islão Sunita Wahabita que pretende o regresso da Comunidade Islâmica" (TOMÉ, 2015, p. 129), fazendo uma nítida separação entre os puros, seguidores de Maomé, e os infiéis apóstatas do ocidente.

Em um mundo globalizado, o terror levado ao extremo pelo "Califado", sob o comando Abu Bakr al-Baghdadi, torna-se conteúdo para a dicção do sujeito lírico em *Anamnese*. Imbuído pela cólera, "Dobrado do Estado Islâmico" é um objeto artístico, realizado com a linguagem, os ritmos, as crenças e as obsessões do poeta. "É produto de uma história e de uma sociedade, mas sua maneira de ser histórico é contraditória. O poema é uma máquina que produz, mesmo sem que o poeta se proponha a isso, anti-história" (PAZ, 2013, p. 9), porque há uma operação poética que inverte e não converge o fluir temporal, "o poema não para o tempo: ele o contradiz e transfigura" (PAZ, 2013, p. 9).

Embora suscite uma leitura do contexto histórico recente, no poema as marcas de uma de memória em corrosão atreladas a uma espécie de decadentismo contemporâneo, irônico em seu cerne, perpassa as perguntas que são mote para a voz que reverbera nos versos do poema e, assim, nos lembram mais uma vez Baudelaire:

> Quanto a mim, que em mim sinto por vezes o que ridículo de um profeta, sei que para isso não encontrarei jamais a caridade de um médico. Perdido neste mundo vil, acotovelado pelas multidões, sou como um homem fatigado cujo olho não vê atrás, nos anos profundos, senão desengano e amargura, e adiante, uma tempestade que nada de novo encerra, nem ensinamento nem dor. Na noite em que este homem roubou ao destino algumas horas de prazer, embalado em sua digestão, esquecido – tanto quanto possível – do passado, satisfeito do presente e resignado ao futuro, embriagado de seu sangue-frio e de seu dandismo, orgulhoso de não ser tão baixo quanto aqueles que passam, ele diz entre si, contemplando a fumaça do charuto: - "Que me importa o destino dessas consciências?" (1981, p. 47).

Daí uma desilusão quanto ao ser humano, contra a história do homem e, especialmente, contra alguns homens. Em um ímpeto próximo a incômodo pelo acotovelamento das multidões, expresso por Baudelaire, o sujeito lírico no poema vocifera: "Que o ímpio, de borco/Morra ao ver isto:/Quão grande é o Cristo/Perto do Porco." (BUENO, 2016, p. 22-23). Desse modo, o "poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época [...] mas transmuta todos esses materiais e realiza uma obra única" (PAZ, 2012, p. 25), visto que as expressões envoltas pela ironia e pela ideologia cristã aparecem desde logo associadas ao embate entre o bem e o mal. Em nome do Cristo, os fiéis do ocidente venceriam o mal, o denominado Porco, animal símbolo de repugnância para o Islamismo. Esse jogo entre a luz e a escuridão, uma constante em Baudelaire e que se tornaram uma característica da poesia moderna, é assimilado por Alexei Bueno, cujo processo criativo enviesado pela ironia (como confirma a nota impressa junto ao poema) testemunha o tempo presente.

ISBN 978-85-64124-60-8

Em oposição a esse conceito de "teor testemunhal", podemos voltar nossa atenção à afirmação categórica que orienta o primeiro capítulo do livro *Que é a literatura?* (1989) de Jean-Paul Sartre. Nesse texto, o autor diz: "Não, nós não queremos 'engajar também' a pintura, a escultura, a música" (SARTRE, 1989, p. 9). Ao discorrer sobre esse imperativo, o crítico francês amplia suas conclusões sobre diversas expressões artísticas e sobre a poesia assegura a impossibilidade de engajamento político da lírica pura, segundo a ótica hegeliana. Sartre nos lembra de que para Hegel as formas e conteúdos do poema lírico podem ser imprevisíveis e múltiplos (HEGEL, 2004, p. 176). No entanto, a obra de arte lírica, por seu caráter subjetivo, não deve empreender tornar presente uma coletividade, tal como a epopeia.

Embora a subjetividade da poesia lírica possa progredir para uma apreensão do universal, se ela quer se fazer válida, deve residir em sua gênese o princípio da particularização e da singularização (HEGEL, 2004, p. 176). Ou seja, o sujeito, alheio aos eventos externos, deve centrar-se na linguagem como material de uma expressão única de seu âmago, de um estado elevado de alma, em detrimento à narração de acontecimentos.

Orientado por esse fundamento teórico, Sartre diz sobre a incapacidade de engajamento político da poesia. E, apesar de não figurar em sua abordagem, o "teor testemunhal" da poesia, nessa perspectiva, seria incompatível ao ideal de lírica pura (PAULA, 2015, p. 4). Para o autor francês, os gêneros prosaicos são mais suscetíveis a fatos históricos e mudanças sociais e podem narrá-los como maior veemência, visto que o "império dos signos é a prosa" (SARTRE, 1989, p. 13). Sendo assim, caberia aos gêneros narrativos (romance, conto, reportagem, etc.) assegurar o reverberar de relatos testemunhais e sua faceta engajada, em razão de a poesia estar "lado a lado com a pintura, a escultura, a música" (SARTRE, 1989, p. 13).

Portanto, sob essa ótica, a poesia lírica não se serve de palavras, mas

> [...] antes ela a serve. Os poetas são homens que se recusam a *utilizar* a linguagem. Ora, como é a linguagem e pela linguagem, concebida como uma espécie de instrumento, que se opera a busca da verdade, não se deve imaginar que os poetas pretendem discernir o verdadeiro, ou dá-lo a conhecer. Eles tão pouco aspiram a *nomear* o mundo, e por isso não nomeiam nada, pois a nomeação implica um perpétuo sacrifício do nome ao objeto nomeado, ou para falar como Hegel, o nome se revela inessencial diante da coisa – esta, sim, essencial. (SARTRE, 1989, p. 13, grifos do autor)

O poeta, assim, se afasta da linguagem e escolhe uma atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos; ele "está aquém" (SARTRE, 1989, p. 13), associando vários microcosmos, como pintores que juntam cores sobre a tela ou músicos que incorporam sons em uma partitura, e ambos tencionam criar objetos. Posto isso, uma questão torna-se relevante: caberia à lírica testemunhar?

Segundo o professor Marcelo Ferraz de Paula (2015), há uma ambivalência quando se considera o vínculo entre poesia lírica e testemunho. Dado que a princípio, o teor narrativo do relato testemunhal e seu interesse de resgatar, através de fragmentos mnêmicos, acontecimentos passados estão em oposição à suspensão presente no ideal de lírica pura hegeliano e, posteriormente, sartreano. No entanto, parecer haver uma lacuna teórica: o testemunho e seus silêncios estão intrinsecamente permeados de recursos formais típicos do gênero lírico – metáforas, elipses, repetições, paradoxos e outros mais. E,

> [...] Se é certo que, mesmo escrita em verso e com uma voz lírica convencional, a escrita do testemunho requer uma dimensão narrativa que constantemente

ISBN 978-85-64124-60-8

> "trai" o seu pendor lírico, é igualmente válido apontar que, mesmo quando formulada na linguagem em prosa do romance, da crônica ou do conto, o testemunho ativa invariavelmente traços poéticos e líricos, vide a identificação quase absoluta entre testemunho e narrativa em primeira pessoa, via de regra com narradores se deparando com os labirintos da subjetividade, ora esfacelada ora comprometida com sua sobrevivência e a do grupo social (PAULA, 2015, p. 5)

Nesse sentido, o "teor testemunhal" em "Dobrado do Estado Islâmico" é indicativo de uma transmutação da experiência vivida, conjugada ao diálogo crítico com a tradição, ou seja, não há apenas a representação de um fato histórico, pois o processo composicional ultrapassa os limites do historicismo. A mesma cólera desse poema leva o sujeito poético a apontar, em outro texto de *Anamnese*, o ex-presidente norte-americano George W. Bush e o ex-premiê britânico Tony Blair, que estão no mesmo patamar de Abu Bakr al-Baghdadi, como aqueles responsáveis pela promoção do ódio, do asco e da guerra:

> **SÉCULO XXI**
> Em sonho entrei no esgoto
> Mais sujo do planeta,
> No meio da água preta –
> Merda, chorume e azoto –
>
> Que nem o diabo quer,
> Vi dois ratos imundos
> Cobrindo-se, jucundos.
> Seus nomes: Bush e Blair.
> 24-7-2016
> (BUENO, 2016, p. 88)

Envolvo pela sátira, esse poema ironiza a relação política entre os dois mais importantes líderes mundiais do início deste século. Uma relação que compartilha com o Estado Islâmico a disseminação do horror, bem como a culpa pela exploração em dimensões nunca imaginadas em países que estão na periferia do capital. Em outro poema, "Le Tombeau de Jihadi John", o sujeito lírico desfere seu sarcasmo contra o kuaitiano Mohammed Emwazi, que foi criado desde os seis anos de idade em Londres, sendo influenciado diretamente pelas políticas econômicas exploratórias anglo-saxãs, e que se filia ao Estado Islâmico quando adulto, assumindo o pseudônimo Jihadi John. Esse assassino profissional degola os inimigos do Califado em frente às câmeras e as imagens são divulgadas ao vivo nas redes sociais com o objetivo de aterrorizar o mundo ocidental[433]. O poema diz:

> **Le tombeau de Jihadi John**
> Aqui não jaz um porco –
> Não jaz em qualquer parte.
> Não o aceitou o Orco,
> No esgoto houve descarte.
>
> Sua faquinha romba,

433 ALGUMAS INFORMAÇÕES SOBRE JIHADI JOHN PODEM SER ENCONTRADAS NOS SEGUINTES SITES:
HTTPS://BR.REUTERS.COM/ARTICLE/TOPNEWS/IDBRKCN0T212O20151113
HTTPS://WWW.DW.COM/PT-BR/ESTADO-ISL%C3%A2MICO-CONFIRMA-MORTE-DE-JIHADI-JOHN/A-18990382

ISBN 978-85-64124-60-8

> Que a guarde, incluído o cabo,
> No rabo. Mas tal pomba
> Que grunhe está sem rabo.
> 19-11-2015
> (BUENO, 2016, p. 87)

Diante desse cenário, cuja sensação é de emparedamento, sem caminhos a trilhar, em que governos ditos democráticos e outros totalitários são responsáveis pelas desgraças no mundo contemporâneo, o sujeito lírico colocar em voga uma questão: será que recordar o passado e aprender com ele pode ser eficaz para evitar a desordem, o caos e o terror? Essa voz, no entanto, parece não enxergar um futuro para o "viveiro de frouxos, de fantoches", de um mundo em que a "burrice congênita e incurável", permite-o nomear muitos sem eufemismos: "canalha", "gentalha", "matilha", "escória", "ralé". (BUENO, 2016)[434].

A MEMÓRIA EM XEQUE EM UM POEMA DE *ANAMNESE*

Em "Traços de memória na poesia brasileira contemporânea", Célia Pedrosa, em alusão à constatação feita por Maurice Blanchot sobre o fim da filosofia na modernidade, identifica "uma experiência de crise e uma festa de negatividade" (2000, p. 113) que indicariam também o fim de determinadas práticas e valores na contemporaneidade.

> Nesse sentido, o fim da filosofia, como o fim do homem, o fim da história, o fim da arte – temas tão caros a esse nosso século [XX] – apontariam já para a possibilidade de irrupção de outros modos de pensar e viver o homem, a história, a arte (PEDROSA, 2000, p. 113).

Assim, a tensão entre a experiência de crise, que se subleva contra a ordem estabelecida, e o transbordamento da negatividade seria chave para a compreensão de determinados traços da poesia brasileira contemporânea e, principalmente, sobre o elo entre homem, temporalidade e sua memória. Isso porque a poesia de alguns autores como Paulo Henriques Brito, Antônio Cícero, Ítalo Moriconi, Arnaldo Antunes, Carlito Azevedo, entre outros, "demonstra reservar quase nenhum espaço para a evocação do passado, seja individual, seja coletivo" (PEDROSA, 2000, p. 113) e acrescenta-se a isso "a prática da memória [que] aparece constantemente como objeto da reflexão poética, mas para ter seu valor questionado até a negação" (PEDROSA, 2000, p.113). Observemos um exemplo em *Anamnese:*

> **TRILHA**
> Quantos equívocos às nossas costas,
> Como o rastro das lesmas, repugnante,
> Como o rumo dos bois cheio de bostas.
>
> Se tudo é assim, e o atrás é igual ao diante,
> Não olhes para trás, ver-te-ás em postas,
> Nem para a presente, ah, o turvo espelho, o instante.
> 11-9-2015
> (BUENO, 2016, p. 29)

434 Observar o prefácio intitulado "A poesia exaltada e exaltante de Alexei Bueno", de Arnaldo Saraiva, na antologia Desaparições, publicada no ano de 2017 em edição portuguesa.

ISBN 978-85-64124-60-8

O sujeito lírico em Alexei Bueno afirma categoricamente que as trilhas do passado revelam equívocos. Em um primeiro momento, a voz poética convoca a primeira pessoa do plural e as rimas marcadas pelo fonema /s/ (costas, bostas e postas), também no plural, que criam um vínculo entre esse sujeito lírico e o nós, estabelecendo uma relação de interlocução. Essa voz relembra-nos o quão repugnante é o nosso passado, comparando-o ao rastro das lesmas e ao caminho dos bois, cheio de fezes. No segundo instante do poema, o sujeito da enunciação envolto em negatividade exorta: "não olhes para trás", e as rimas compostas pela vogal nasalizada /ã/ e pelo fonema /t/, que atravancam a leitura, tornando-a densa, indicam uma impossibilidade de olhar para o passado, visto que o tempo presente ("o instante"), que está diante de nós, é repulsivo.

Segundo Célia Pedrosa, "a constatação da impossibilidade de reter o tempo e as coisas que nele se dissipam, se soma a convicção de que tentar retê-los é empreitada nefasta, pois impediria a irrupção do que ainda não é" (PEDROSA, 2000, p. 113-114). A mera tentativa de lembrar provoca, segundo o sujeito lírico de "Trilha", o esquecimento e, pior do que isso, instala total incerteza quanto ao futuro. De um modo geral, essa é uma máxima na poesia de contornos metafísicos de Alexei Bueno, que instaura questionamentos sobre a efemeridade e finitude do homem, e configura-se também como um dos traços do uso da memória na poesia brasileira contemporânea.

Desse modo, o ato de lembrar é associado a infrutífera tentativa de fixar o ser humano no mundo e no tempo, pois as trilhas do passado já seriam conhecidas e estabilizadas, contrapondo-se ao fluir constante da história. Entretanto, para Pedrosa, a poesia,

> ao refletir assim insistentemente sobre a memória, para desqualificá-la, [...] não deixa de estar, de modo contraditório, construindo uma forma, mesmo que negativa, de sua presença, que se revela então obsediante como uma sobra, nos instigando a perguntar sobre sua função (PEDROSA, 2000, p. 114, grifos nossos).

Para pensar a função da memória, mesmo quando desqualificada e apontada como negativa na poesia de Alexei Bueno, podemos recorrer à Jeanne Marie Gagnebin, que destaca que a preocupação atual com o rememorar assume traços muito específicos, pois

> não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, como diria Maurice Halbwachs, e temos o sentimento tão forte da caducidade das existências e das obras humanas, que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança (GAGNEBIN, 2006, p. 97).

Consideramos que a poesia em *Anamnese* segue essa esteira. Assim, o poeta inventa outros modos de conservação ao questionar o valor da memória. Afinal, segundo Gagnebin, criamos centros de preservação da memória, organizamos eventos acadêmicos, escrevemos inúmeros artigos e livros, recolhemos e catalogamos documentos, fotografias e objetos; mas "simultaneamente, jogamos fora quilos e quilos de papel, não lembramos de muitos nomes e perdemos a conta de outros tantos acontecimentos ditos importantes" (GAGNEBIN, 2006, p. 97-98). Acrescenta-se a isso o que Nietzsche reconheceu sobre as transformações culturais dos usos e dos valores atribuídos à memória. Já no fim do século XIX, ele "denunciava, em particular, a acumulação obsessiva e a erudição vazia do historicismo cujo efeito maior não consistia numa

ISBN 978-85-64124-60-8

conservação do passado, mas numa *paralisia do presente*" (GAGNEBIN, 2006, p. 98, grifos nossos).

Para demonstrar, também, essa necessidade de inventar outros mecanismos de conservação do passado, mesmo que pela negação do valor da memória, podemos pensar *Anamnese* sob a ótica adorniana. Após a devastação ocasionada pela Segunda Guerra Mundial, Theodor W. Adorno escreve inúmeros textos ensaísticos, de cunho sociológico e filósofo, sobre a necessidade de não esquecer Auschwitz, como metonímia para a barbárie empreendida pelos nazistas e "emblema do intolerável" (GAGNEBIN, 2006, p. 74). É importante destacar que o teórico faz isso em um contexto histórico muito específico: o da reconstrução da Alemanha e da progressiva instauração de um modelo capitalista triunfante na República Federal Alemã. Nesse ambiente de afirmação de uma nova identidade desvinculada das sombras do horror, Adorno retoma o imperativo categórico Kantiano e em *Crítica cultural e sociedade*, publicado originalmente em 1949, elabora uma de suas mais célebres afirmações: "[…] escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas" (1998, p. 10).

A relação entre lírica e sociedade suscitada em Adorno contrapõe-se às máximas do idealismo hegeliano, próprias do romantismo alemão. Enquanto para Hegel a subjetividade lírica é intrínseca à felicidade individual, opondo-se à conciliação com a totalidade; em Adorno, a função crítica da poesia, como representação do mundo como ele é, incorpora historicidade à linguagem e a força enunciativa imprime elementos de uma coletividade. Sendo assim, lembrar o passado recente, o terror dos campos de concentração na Alemanha nazista na lírica, por exemplo, não deve ser encarado como uma espécie de culto ao passado, mas sim como instrumento para a análise que tenciona esclarecer o presente e orientar a reflexão coletiva para evitar que algo semelhante aconteça (GAGNEBIN, 2006).

Sob essa perspectiva, Gagnebin esclarece que

> Criar em arte – como também em pensamento - "Após Auschwitz" significa não se rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento, tarefa por certo imprescindível, mas comum a toda tradição artística desde a poesia épica. Significa também acolher, no próprio movimento da rememoração, *essa presença do sofrimento sem palavras nem conceitos que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos*. (GAGNEBIN, 2006, p. 78, grifos nossos)

Ou seja, em Adorno o conceito de arte depois de Auschwitz dirige-se contra o esquecimento e o recalque, isto é, luta contra a mera repetição e rememoração esvaziada, assim como em *Anamnese*, cujos versos do poema "Testemunho" atestam que as palavras são poucas e revelam tamanha pobreza diante da "Impotência da ação [que] preside o culto,/O não poder agir, pior que a morte" (BUENO, 2016, p. 27). Portanto, a lembrança do horror não pode se transformar em mais um produto cultural a ser consumido pelas massas, como decorrente da estilização artística que torna a barbárie representável, como algo assimilável, facilmente digerível e, enfim, "transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso" (GAGNEBIN, 2006, p. 79).

Auschwitz, como metonímia, instaura uma reflexão moral e propõe construir éticas históricas orientadas pelo dever de resistência, cuja finalidade maior é que a catástrofe não se repita. Assim, a lírica e as demais expressões artísticas contemporâneas, como é o caso do traço apontado com predominante na lírica de Alexei Bueno, assumem o lembrar de maneira controversa, questionado o valor de rememorar o passado, em "um trabalho de elaboração e luto [...], realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado

ISBN 978-85-64124-60-8

e, também, do presente" (GAGNEBIN, 2006, p. 105). Trabalho que evoca os mortos por piedade e fidelidade, mas que ao mesmo tempo demonstra amor e afabilidade aos vivos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Goiandira Ortiz de Camargo (2011), há em Alexei Bueno, reconhecidamente, um movimento estético e histórico conjugado aos acontecimentos do mundo. Por isso, o passado recente, questionado nos versos de *Anamnese* pela negação, é uma outra maneira de questionar a função da memória na poesia brasileira contemporânea. Observamos, também, que o "teor testemunhal" atribuído aos poemas analisados, quando consideramos a possibilidade de testemunhar por meio da lírica, ampliam o valor dado à tradição literária na poesia de Alexei.

Dessa maneira, poesia, tradição e memória do vivido tornam-se força motriz dos poemas em *Anamnese,* o que consiste em entrelaçar o discurso próprio do decadentismo simbolista à vivência em um mundo globalizado, marcado pelo medo. Portanto, diante da efervescência desta questão, este estudo coaduna novamente com Célia Pedrosa que, inspirada nas diferentes reflexões acerca do tema, propõe "[...] uma estratégia de leitura e de avaliação da poesia brasileira contemporânea direcionada não pela recusa de seu caráter anacrônico, mas pelo contrário, pela consideração de um possível valor inerente ao próprio anacronismo" (2001, p. 11).

E, finalmente, convocamos Antonio Candido que considera um detalhe sobre a literatura e que é imprescindível para a conclusão deste trabalho:

> [o texto literário] desperta inevitavelmente o interesse pelos elementos contextuais. Tanto quanto a estrutura, eles nos dizem de perto, porque somos levados a eles pela preocupação com a nossa identidade e o nosso destino, sem contar que a inteligência da estrutura depende em grande parte de se saber como o texto *se forma* a partir do contexto, até constituir uma independência dependente (CANDIDO, 2012, p. 82, grifos do autor).

Logo, no poema analisado o contexto contemporâneo de horror e medo promovidos pelo Estado Islâmico e pelos governos ocidentais são motes para impulsionar a dicção do sujeito lírico em *Anamnese*. Além disso, a estrutura formal do texto e o diálogo direto com a tradição literária da poesia decadentista de Baudelaire não propiciam o corrompimento ou a edificação pela literatura, segundo as palavras de Antonio Candido, mas trazem livremente o bem e o mal, "humaniza[m] em sentido profundo, porque faz[em] viver" (CANDIDO, 2012, p. 83).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W**. Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Fábio. **A transparência impossível: hermetismo e poesia brasileira**. Recife: Bagaço, 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

BAUDELAIRE, Charles. **Meu coração desnudado.** Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeio: Nova Fronteira, 1981.

BRITTO, Paulo Henriques. **Poesia e Memória**. In: PEDROSA, Célia. Mais poesia hoje. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 124-131.

BUENO, Alexei. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.

BUENO, Alexei. **Anamnese**. Rio de Janeiro: Lacre, 2016.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. **Leitura de um poema à esquina da história**. In: SIQUEIRA, Ebe Maria de Lima et al (Org.). Vivências poéticas, experiências de leitura. Caderno didático de leitura de poesia. Goiânia: Editora Vieira, v. 2, 2011, p. 55-68.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem.** Remate de males, 2012, p. 81-90.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

HEGEL, G. W. F. **Curso de Estética** Vol. IV. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MORICONI, Ítalo. **Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira**. In: PEDROSA, Célia et al (Org.). Poesia hoje. Niterói: Ed. UFF, 1998.

MIRANDA, Wander Melo. **Poesia moderna e destruição da memória**. In: PEDROSA, Célia. Mais poesia hoje. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 132-140.

PAULA, Marcelo Ferraz de**. (Des)considerações sobre o testemunho na poesia lírica: uma proposta de diálogo**. In: Congresso Internacional da Abralic. Número XIV, 2015, Belém. ABRALIC, 2015, p. 1-7.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, Célia. **Traços da memória na poesia brasileira contemporânea**. In: PEDROSA, Célia. Mais poesia hoje. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PINTO, Manuel da Costa. **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21.** São Paulo: Publifolha, 2006.

SALGUEIRO, Wilberth. "**Trauma e resistência na poesia de testemunho do Brasil contemporâneo**". MOARA**–**Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, v. 1, n. 44, p. 120-139, 2015.

SARAIVA, Arnaldo. **A poesia exaltada e exaltante de Alexei Bueno.** In: BUENO, Alexei. Desaparições. Porto: Exclamação, 2017, p. 9-24.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **"Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes"**. Projeto História, n. 30, p. 71-98, jun. 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **"Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas"**. Psicologia Clínica, Rio de janeiro, v. 20, n.1, p. 65-82, 2008.

SISCAR, Marcos**. Poesia e crise: ensaio sobre a" Crise da poesia" como topos da modernidade.** Ed. Unicamp, 2010.

SIMON, Iumna Maria. "**Retradicionalização frívola. O caso da poesia**". Revista Cerrados, Brasília, v. 24, n. 39, p. 212-224, 2015.

ISBN 978-85-64124-60-8

TOMÉ, Luís. **Estado Islâmico: percurso e alcance um ano depois da auto-proclamação do Califado**. Janus. net, e-journal of International Relations, Lisboa, v. 6, n. 1, p. 125-149, 2015.

ISBN 978-85-64124-60-8

A LUTA CONTRA A DITADURA DO TEATRO BRASILEIRO: AUGUSTO BOAL E A *PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO*

Daniele SEVERI (Università degli Studi di Perugia)
E-mail: daniele.severi.92@gmail.com

RESUMO

Parece hoje insurge-se, cada vez mais, a necessidade de relembrar os trabalhos dos autores que enfrentaram a Censura e a Ditadura Militar. O diretor carioca Augusto Boal foi um deles. Tornou-se, ainda jovem, diretor da companhia *Teatro de Arena* com a qual renova a cena teatral do País. Graças ao uso de um palco a *arena* já tinha-se conseguido baixar o preço, atraindo as camadas mais humildes da população; além disso, com os seminários de dramaturgia e interpretação, o diretor cria um novo conjunto de atores e escritores nacionais. Já no final da década de Cinquenta são montadas por Boal peças que abordam a questão operária e a opressão capitalista. Depois do 1° Abril de 1964, o *Arena* torna-se uma das principais companhias de resistência. O teatro é agora politização do povo, conscientização. Nesse contexto surge *Primeira Feira Paulista de Opinião*, o momento mais alto da contestação, com Boal diretor geral. Todos os tipos de artista estão convidados a responder à pergunta "*Que pensa do Brasil de hoje?*"; nasce um conjunto de obras plásticas, imagens, músicas e peças teatrais de sátira contra a Ditadura, de exortação à resistência, de denúncia e de revindicação de liberdade. O espetáculo é proibido pela censura mas os artistas decidem continuar, atuando em vários lugares diferentes para fugir dos militares. A luta dos protagonistas, o interesse do público e a coragem de ambos, são coisas a lembrar no presente, para não deixar a Censura dos militares afetar ainda o mundo atual.

***PALAVRAS-CHAVE**: AUGUSTO BOAL; TEATRO; CENSURA; DITADURA MILITAR; LITERATURA DE RESISTÊNCIA*

Augusto Boal representa um dos grandes protagonistas do Teatro brasileiro e mundial da segunda metade do século XX. Hoje provavelmente o *Teatro do Oprimido* é a obra mais renomeada do homem de teatro carioca, que foi desenvolvida ao longo dos anos e em vários países. Isto constitui-se por um conjunto de técnicas diferentes que visavam libertar o espetador da situação passiva e opressora em que se encontrava. Num contexto aonde a opressão deve-se ao analfabetismo, por exemplo, tal como encontrou em alguns vilares no Chile, Boal pensou no *Teatro-Imagem*, um laboratório no qual comunica-se através da própria atuação, sem gestos ou linguagens definidas, mas apenas por meio da movimentação dramática de cada corpo. Evoluindo de essa situação, igualmente o *Teatro-Imagem* pode ser utilizado para exprimir uma posição, um pensamento, criando uma cena no palco, movimentando algumas figuras, trocando os lugares e as posições dos intérpretes, contando uma perspectiva. Essa estratégia, conflui no *Teatro-Fórum*, concebido para derrotar a opressão do silêncio, no qual ninguém pode exprimir suas idéias e colaborar ao sucesso comum.

O *Oprimido* vira até método de difusão de informação, transformando qualquer notícia em cena teatral, compreensível e imediata: essa etapa chama-se *Teatro-Jornal* e abre o caminho às evoluções sucessivas. Quando Boal é eleito vereador na Câmara de Rio de Janeiro, em 1992, nasce a técnica do *Teatro-Legislativo*: a população era convidada a participação em assembleias podendo exprimir-se por meio da técnica do Fórum, isto é atuando para expor o seu ponto de vista pessoal; as observações eram sucessivamente entregues à Câmara que ia aprovando ao longo do seu mandato 13 propostas de Leis Municipais. Por meio da intervenção direta na

ISBN 978-85-64124-60-8

política, o povo libertava-se da condição de silenciado, impotente escravo duma representatividade política carente.

Apesar desses projetos desenvolvidos primeiramente no exterior e, só em seguida, no Brasil também, Boal teve uma carreira notável em seu próprio País. É nesse contexto que se encaixa o assunto do qual iremos tratar.

Ele mesmo escreveu na sua biografia, que desde a infância sempre criou peças para serem encenadas com seus irmãos. A sua primeira representação oficial, porém, come escritor e diretor, aconteceu em 1955, na Broadway, após ter ganhado um concurso organizado por John Gassner. Foi com ele, professor entre os outros de Arthur Miller e Tennessee Williams, que Boal conheceu o *Actor's Studio* e pôde estudar as técnicas do *Arena stage*. Quando voltou para o Brasil, depois do doutoramento em Engenharia química em Nova Iorque, o crítico teatral e amigo Sábato Magaldi sugeriu que ele entrasse na companhia *Teatro de Arena*, com a qual iria a ter enorme sucesso de público e grande importância no contexto teatral nacional. A companhia, fundada poucos anos antes por José Renato, visava atrair um público menos elitário, mais concretamente, a classe trabalhadora. Um recurso encontrado por Zé Reanto, junto com Décio de Almeida Pardo, foi mudar o espaço de representação: o palco a *arena* disponibilizava mais lugares para que todos assistissem, ao redor do palco, permitindo assim encenar os espetáculos em qualquer lugar que tivesse um espaço aberto e onde fosse possível colocar umas luzes. Foi assim que se conseguiu diminuir o preço dos bilhetes, permitindo às camadas menos favorecidas economicamente de se aproximarem ao teatro. Faltava, então, adaptar o estilo das representações ao novo tipo de cena, que proibia o uso de bastidores e de uma cenografia volumosa.

Como referido anteriormente, o diretor carioca tinha assistido as montagens de algumas peças num palco a *arena* (no *Actor's Studio*) e seu ingresso na companhia veio solucionar os problemas de trasposição. Ao longo dos anos aperfeiçoou a técnica do *realismo seletivo*: um objeto simples como um espelho ou uma cadeira simbolizariam um quarto ou uma cozinha; além disso gerou também à *interpretação coletiva*, em que ninguém teria um único papel: isso reduzia o número de atores necessários à companhia, possibilitando representações de peças com muitos mais personagens. À inovação formal, Boal aditou a renovação em termos de atuação e criação dos espetáculos. Entre 1956 e 1958 organizou um Curso Prático de Dramaturgia, um Laboratório de Interpretação e, por fim, um Seminário de Dramaturgia no qual estavam convidados a participar todos os integrantes do grupo *Teatro de Arena*; foi assim que foram descobertos novos escritores valiosos como Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, atores até então. Os dois jovens participantes do *Teatro Paulista do Estudante* tinham ingressado a companhia havia pouco tempo.

Augusto Boal tinha logo assumido a intenção do José Renato de construir um teatro mais popular, que pudesse comunicar com o povo e foi por esse motivo sugeriu a integração com esse grupo estudantil. No ato de constituição do acordo entre os dois grupos foi descrito o conjunto como: *"um amplo movimento teatral de apoio e incentivo ao autor e obras nacionais, visando a formação de um numeroso elenco que permita a montagem simultânea de duas ou mais peças o que permitira levar o teatro às fábricas, escolas, faculdades [...] contribuindo assim para a difusão da arte cênica em meio às mais diversas camadas de nosso povo"* [i]. Além dessa perspectiva, o jovem co-diretor da companhia tinha aprendido nos Estados Unidos as teorias do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, sobre o Teatro "épico". O Teatro, assim concebido, pretendia tornar o espetador sujeito ativo na representação, muito mais próximo do ator, com o qual refletia sobre a situação pessoal e da sociedade. Não se tratava mais de contar uma história, de transportar o público numa realidade diferente, imperturbável e longe daquela real. A intenção desse novo método teatral era a politização. Servindo-se também do pensamento de Paulo Freire (outra enorme influência), Boal define próprio proposito como "conscientização" do povo.

ISBN 978-85-64124-60-8

O *Teatro do Estudante*, desde a sua fundação em 1938 sempre foi ligado aos interesses das camadas mais pobres da população. Inicialmente, o grupo apoiava os partidos *comunista* e *trabalhista*, criado para tutelar os direitos dos trabalhadores, para garantir uma formação universal e para representar as classes mais silenciadas. Naquele período, porém, Getúlio Vargas tinha assumido o poder, declarando o *Estado Novo*. Essa Ditadura tinha nascido com o objetivo de livrar o país das forças comunistas, que ameaçavam toda a América do Sul; contava com o apoio do partido liberal e até dos integralistas, todos dispostos a esquecer a democracia em nome da luta à revolução vermelha. É nessa altura que começa o Segundo Conflito Mundial. No começo o Brasil tinha-se declarado neutral principalmente por causa das falhas financeiras e do dúplice acordo (comercial com a Alemanha e político com os Estados Unidos); mas a situação logo evoluiu. Quando em 1941 foi atacado o porto de Pearl Harbour e foram destruídos alguns navios brasileiros pelas forças navais alemãs, Vargas resolveu entrar na contenda apoiando os Aliados. Mesmo sendo uma Ditadura, então, o Brasil acabava de declarar guerra aos países totalitários, ao Fascismo e ao Nazismo.

No último Congresso da Internacional Comunistas, poucos anos antes, tinha sido declarada a necessidade de apoio a qualquer força antifascista como solução aos nacionalismos. Foi assim que o Partido Comunista Brasileiro no momento em que Vargas começou a luta contra o Eixo, garantiu-lhe o próprio suporte. O *Teatro do Estudante*, como todas as organizações culturais esquerdistas, distancia-se dessa coalizão, considerada bastante contraditória; isso representa um primeiro sintoma da futura desagregação da esquerda.

A perspectiva política dos acadêmicos esquerdistas concorreu à postura do novo conjunto do *Arena*, resultante do acordo entre a companhia e o *Teatro Paulista do Estudante*. Foi o mesmo Boal a declarar, na sua autobiografia *Hamleth e o filho do padeiro*, que nunca participou da vida do Partido Comunista, até por falta daquela disciplina necessária aos militantes[ii]. Mesmo assim, porém, com o fim do Estado Novo e o retorno à República, a cultura popular voltava a ser um dos campos da ação comunista, o qual se destacava sobre os poucos grupos de direita. Isso contribuiu para a formação da hegemonia, cultural, esquerdista: o próprio *Teatro de Arena* tornou-se cada vez mais líder do conjunto, que pretendia tornar a população mais consciente dos seus direitos e das suas possibilidades. Como dito, portanto, os diretores da companhia concentraram-se em ressaltar um teatro de autoria nacional que difundisse idéias democráticas e progressistas. Foi assim que, num primeiro momento, os espetáculos escolhidos foram os originados, quer seja das reformas que Boal trouxe dos Estados Unidos, quer pelos Seminários de Dramaturgia. Chegaram ao palco as primeiras peças realmente brasileiras que tratavam a questão operária, *Eles Não Usam Black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri e *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho. O grande sucesso das duas representações indicou o caminho a seguir, mas logo depois tornou-se necessária também a elevação do teatro brasileiro aos níveis das outras cenas mais importantes, tais como a francesa e a italiana.

Nos primeiros anos da década de Sessenta, passou-se à fase de nacionalização dos clássicos, concebida para tornar mais internacional o novo teatro, re-surgido há pouco tempo. Os textos que foram montados por Boal tinham como objetivo a análise de alguns problemas da sociedade naquela época. Assim, *A Mandrágora* de Maquiavel (1962) representou, portanto, uma crítica à classe política onde "*os fins justificam os meios*"; *O Tartufo* de Molière (1964) evidenciou a hipocrisia religiosa da classe média. *O Melhor Juiz, O Rei* de Lope de Vega (1962), entre os outros, foi o texto que subiu as maiores modificações em termos de adaptação de conteúdo: em lugar da equidade e da virtude do rei (como no original do século XVII), mostrava um camponês o qual, substituindo-se ao monarca, fazia justiça a si próprio. Além das modificações no enredo, modificou-se, da mesma maneira, o emprego de todas as obras: deixando de lado a fidelidade às obras originais foram criadas peças imortais, adequadas a qualquer lugar e época, incluindo o Brasil de 1960.

ISBN 978-85-64124-60-8

Em 1964 aconteceu o inesperado. No dia 1° de Abril o Presidente João Goulart deixou o governo, fugindo a um golpe militar inevitável. Logo o poder foi tomado pelos Militares e o cargo de primeiro Presidente do novo governo pelo Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco. A República tinha naufragado sob o ataque das Forças Armadas, apoiadas pela burguesia industrial e pela aristocracia, e tinha começado a Ditadura Militar. A maioria dos intelectuais foram surpreendidos pela rapidez com que tudo aconteceu e muitos buscaram refúgio em outros Países da América do Sul e da Europa. Alguns grupos de esquerda foram proibidos e vários núcleos de oposição ao golpe foram até incendiados pelos soldados, núcleos ligados intelectualmente ao *Teatro de Arena*. Durante uns meses, como contou Augusto Boal, ninguém conseguiu trabalhar; os integrantes da companhia fugiram em vários estados diferentes para não serem perseguidos, ninguém ficou na sede do *Arena*. Ninguém foi preso, mas cada um encontrava-se espalhado num lugar diferente, vítima da solidão e do medo. Quando a companhia voltou a organizar-se, logo foi percebido que uma nova etapa tinha começado, a etapa da rebeldia.

Apesar de ser *O Tartufo* a primeira peça encenada depois do golpe de Abril, pelo menos do ponto de vista temporal, o marco da inovação no estilo e no alvo do *Teatro de Arena* foi o espetáculo *Show Opinião*. Tratava-se duma co-produção entre o *Arena* e alguns egressos do grupo; as duas partes, depois dos acontecimentos políticos, voltaram a colaborar, para formar uma oposição ativa. No palco três cantores contavam as próprias lutas quotidianas contra a opressão da Ditadura, ora porque ligados a grupos esquerdistas, ora porque pobres camponeses vexados, porque simplesmente negros, ou por causa das próprias opiniões. O diretor da encenação, Augusto Boal, quis ajustar o texto como um diálogo entre eles e não apenas um concerto. O resultado foi um verdadeiro debate sobre as experiências pessoais, dinâmico e ágil, que conquistou o público; poucos meses depois foi lançado o álbum homônimo, com o registro das canções do espetáculo, que quebrou os records de vendas: *Opinião* virou verdadeira música de protesto contra o regime. Segundo as palavras de Maria Sílvia Betti: "*Não foi casual, assim, a acolhida entusiástica que teve na temporada carioca e na paulista: artistas e público passaram a compartilhar a idéia de que estavam, naquele momento, desempenhando um papel ativo na luta contra a Ditadura militar e a supressão das liberdades civis. Dentro daquelas circunstâncias, nada parecia ser mais significante.*" (BETTI, 2014, p. 196)[iii]

A platéia de estudantes, proletários e membros da classe média estava sendo capturada cada vez mais pelo conjunto do *Teatro de Arena*. Finalmente o grupo estava alcançando o propósito de conscientização do seu público, conseguindo aos poucos formar um bloco de contestação. Boal continuou no mesmo sentido com os espetáculos sucessivos, dois musicais, *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*. Esses faziam parte duma série de representações nas quais tratavam-se acontecimentos históricos para se referir à situação presente. *Zumbi*, portanto, contava a história do quilombo de Palmarés, uma comunidade criada por escravos fugidos no fim do século XVI. Essa comunidade fundada por Zambi, vivia em paz e justiça, longe dos fazendeiros e dos colonos portugueses que não queriam gastar dinheiro na busca dos fugitivos; isso até o momento em que a comunidade, sempre maior, começou a prejudicar os comércios coloniais. Apoiados pela Igreja, os portugueses foram em busca do quilombo e lutaram para a sua destruição. O povo liderado primeiramente per Ganga Zumba e por Zumbi em seguida, comprava as armas dos Holandeses graças aos produtos gerados pela coletividade; foram ele que os traíram depois do acordo com a Coroa Português, causando a derrota de Palmarés. Os colonos portugueses, todos brancos, eram satirizados em cada cena, vítimas de ironia, burros e ridículos enquanto os negros, os escravos protagonistas, representavam o bem, eram gentis, generosos e cheios de bondade. As duas partes refletiam o despotismo da Ditadura dos anos Sessenta, de um lado, e os mártires do mesmo, do outro. Os negros simbolizavam a esquerda derrotada, a classe operária desgraçada e traída pela classe média burguesa (os holandeses) na qual tinha depositado a sua própria confiança. Os brancos no palco parafraseavam as palavras dos expoentes do governo brasileiro e definiam "*perigo negro*" e

ISBN 978-85-64124-60-8

revolta do quilombo; o Marechal Castelo Branco já havia sublinhado a necessidade do totalitarismo para reprimir o "*perigo vermelho*" da revolução comunista na América do Sul. A mensagem do espetáculo, porém, não se cansava na comparação dos dois momentos históricos mas, pelo contrário, ia além; as mortes dos escravos fugidos não foram em vão, nem essa foi uma derrota, como a guerra ainda havia de acabar. Essa guerra era daqueles que diariamente lutavam para construir um mundo de liberdade e amizade e tinha de prosseguir, como o trabalho das gerações futuras ao líder Zumbi. O sentido da obra, então, era também aquilo de evidenciar esse dever da população.

Em 1967, dois anos depois da estréia de *Arena Conta Zumbi*, foi encenado um outro acontecimento histórico, a Inconfidência mineira. A revolta dos intelectuais de Vila Rica, hoje Ouro Preto, no século XVIII, foi contada do ponto de vista do herói da resistência, Tiradentes. Ele era um dentista, não um dos poetas árcades como Tomás Antônio Gonzaga ou Cláudio Manoel da Costa, o único representante do povo que aderiu ao movimento. Junto com outros aristocratas como Domingos de Abreu Vieira, Manuel Inácio da Silva Alvarenga e Joaquim Silvério dos Reis, contestavam a diminuição dos lucros derivados das minas e o simultâneo aumento da derrama. A Inconfidência acabou sendo derrotada pelo Governador que agiu rapidamente e com antecedência, enquanto os poetas ficaram presos na própria falta de organização. Na obra, foi evidenciada a escassez dos protagonistas, a pouquidade nos ideais e na luta. Uma das causas do fracasso foi a distância da população, nunca atingida pelas ideias revolucionárias; só o herói Tiradentes pareceu ter consciência dessa carência, mas, ao mesmo tempo, foi o único que morreu, admitindo as suas responsabilidades.

Em *Arena Conta Tiradentes*, diferentemente do que aconteceu em *Zumbi*, o objeto de ironia não era mais o poder. Luiz da Cunha Pacheco, chamado "Fanfarrão Minésio" (nome utilizado também numa obra do Tomás Antônio Gonzaga, as *Cartas Chilenas*), era um homem esperto e prático, que conseguiu derrotar a oposição e manter sob controle a própria Capitania; os trechos nos quais eram expostas suas falhas e suas atitudes imorais, serviam para construir a figura de uma pessoa má e cínica. O real objeto de sátira é o movimento dos árcades, incapaz de se ligar ao povo, de antepor o bem coletivo àquilo individual, desorganizado; isso referia-se aos movimentos de esquerda que não foram eficazes na oposição ao golpe. Como a crítica do *Teatro de Arena* não foi mais dirigida aos militares, mas a quem não os impediu, o mesmo público e a companhia estavam largamente envolvidos, condenados a reconhecer as suas falhas. Ambas as peças obtiveram um grande sucesso por parte do público e sobretudo pela crítica que sublinhou a delicadeza da sátira contra o poder e contra o imobilismo esquerdista, apesar do bom trabalho desenvolvido na pesquisa histórica e literária[iv].

Chegou-se assim ao momento mais alto da resistência cultural ao regime militar. Em 1968, Láuro César Muniz regressou de Praga com um projeto teatral para realizar. Ele queria convidar vários artistas numa única representação, onde condenar setes problemas do governo capitalista e ditatorial em ato; a obra teria-se chamado *Os Setes Pecados capitalistas*.

Augusto Boal logo assumiu a direção e a organização do projeto e o *Teatro de Arena* tornou-se o centro de pesquisa e criação do conjunto. O diretor, ao mesmo tempo, queria reformar novamente as cenas e dar um outro passo a frente em termos de politização da plateia. Foram convidados a participar todos os artistas das diferentes áreas tais como bailarinos, pintores, poetas, escritores, atores, escultores, fotógrafos e cantores; eles tinham que responder com a própria arte à pergunta "*Que pensa você do Brasil de hoje?*". Estava mudando assim o projeto, que ganhou interesse e participantes e mudou também o seu nome: estava nascendo agora *Primeira Feira Paulista de Opinião*. A ideia era de expor a opinião da classe artística brasileira sobre a Ditadura e a situação do País.

No dia da estreia a sala Ruth Escobar estava cheia de espetadores, estavam sendo distrubuídas sacolas cheias de líquido vermelho a simbolizar o sangue derramado pela Polícia

ISBN 978-85-64124-60-8

Militar e nas paredes estavam penduradas imagens de vários artistas como as de Jô Soares. Uma dessas, *O repouso do guerreiro*, mostrava um general sentado num vaso sanitário, "*fazendo cocô, sentado em trono esplêndido*"[v]; uma outra em que um homem amordaçado dizia "Largue. Deixe-me falar", parodiava um anúncio dum xarope e virou a capa do evento. Além disso havia na sala também obras plásticas como *Milagre no Brasil* e várias outras. As encenações empeçavam com tema instrumental do Edu Lobo, seguido por uma música de Caetano Veloso *Enquanto Seu Lobo Não Vem* em que um amante falava com o partner, descrevendo o terror da Ditadura. As canções alternavam-se as peças e repropunham ocasionalmente algumas falas dos atores ou algumas cenas. A primeira obra teatral, *O Líder* de Lauro César Muniz contava a história real de um pescador de Ubatuba, Joaquim Romão que foi preso depois do golpe porque, único alfabetizado, tinha sido eleito chefe do sindicato; a sua culpa era basicamente a de saber ler e escrever. A música introduzia depois a obra de Bráulio Pedroso *É Tua a História Contada*. No enredo, um membro da burguesia que investiu num bom negócio imobiliar via crescer uma espinha no seu rosto enquanto aumentava o seu lucro. Ele acabava por morrer disto, que tomava conta de toda a sua pele; isso representava o pensamento da burguesia capitalista onde o ganho é "*muito mais importante que sua doença*"[vi]. Terminada essa parte grotesca certamente ligada às experiências do Teatro do Absurdo, começava a tocar *ME.E.U.U. Brasil Brasileiro* de Ary Pedroso, que tratava da influência estadunidense no Brasil. Essa introduzia o trabalho de Gianfrancesco Guarnieri *Animália*, uma das peças mais sutis e valiosas do conjunto. Através dum contexto desolado, dum mundo parado e morto, Guarnieri contava a história de dois jovens vencidos pela propaganda da Ditadura, que mesmo querendo se libertar e revoltar, encontravam-se imergidos num mundo de pessoas desanimadas e passivas, analogia das esquerdas naquele período. Era assim, com esta mensagem que acabava o primeiro ato.

A segunda parte da *Feira* era aberta por Sérgio Ricardo tocando *A Espiral*, sobre um povo obrigado a deixar sua própria terra e as consequências disso. Os atores depois subiam no palco para contar a história de um camponês que depois de um acidente ficou com uma perna arruinada, *A Receita* de Jorge Andrade. A contradição burguesa debaixo do enredo impedia ao jovem médico de operar sem receber pagamento, mesmo sendo ligado emotivamente ao paciente; será a irmã, prostituta que sustentava a família, então, a resolver a situação, aproveitando da casa vazia para embebedar o irmão doente e cortar ela mesma a perna dele. A cena cruenta incomoda a crítica e o bom gosto, perseguindo o objetivo do autor. *Verde que te quero Verde* era a sucessiva peça teatral, de Plínio Marcos. Representava uma sátira aos órgãos de censura do regime militar em que um ator, vestido de gorila, recitava o papel dum representante das Forças Armadas. Ele era o responsável da censura dos textos teatrais, utilizados como papel higiênico em várias cenas. Além das piadas, a obra de Marcos era um ótimo exemplo de toda a *Feira*, criada como ação contestadora, satírica e politicizante. Em seguida, a música *Miserere Nobis* de Gilberto Gil, trazia a atmosfera para o último espetáculo, escrito por Augusto Boal. *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa* queria ser um elogio fúnebre do Comandante Che Guevara, protagonista da Revolução em Cuba, morto poucos meses antes. Ele é o símbolo da revolta, da luta ao imperialismo que estava destruindo a América do Sul. Segundo o autor a elevação do herói era necessária para despertar o Brasil e os outros países da apatia, otimamente descrita por Guarnieri em *Animália*. Esse tributo representava, portanto, também uma exortação para o público a continuar a lota de Guevara, sem parar, sem ficar tristes e derrotados. No mesmo período em que escreveu essa obra, Boal estava envolvido na luta ao lado do Carlos Marighella, líder da *Ação Libertadora Nacional*, oposição ativa à opressão ditatorial.

O complexo virou em breve um momento de libertação da censura, da opressão e da propaganda da Ditadura. Já nos dias antes da primeira exibição, havia uma grande expectativa e a população ficava atenta aos movimentos do *Arena* e seus colaboradores. Os policiais sabiam que tinham que proibir a montagem e isso foi o que tentaram fazer. O texto tinha sido enviado aos órgãos da Censura vários meses antes da data de exórdio, junto com uma carta de Cecília

ISBN 978-85-64124-60-8

Becker, a grande atriz brasileira a qual, sem participar da performance, assumiu e fez próprias as idéias que a sustentavam. Na mensagem ela afirmava a necessidade de evitar qualquer tipo de restrição como essa obra representava o pensamento de toda a classe artística brasileira e, tendo em consideração a *Declaração dos Direitos Humano*s, tratava-se dum exemplo da "liberdade de opinião e expressão" dos intelectuais. Quando a peça examinada chegou, porém, 65 página de 80 tinham sido cortadas, o que a tornava irrealizável. Na data definida então, Cacilda Becker subiu ao palco e declarou a "*Desobedência civil*"[vii]; o elenco seguia na frente, indo contra os representantes dos militares, em protesto. Quando a polícia ingressou a sala Ruth Escobar, o elenco e o público que conseguiu ir, levaram o espetáculo para o Teatro Maria Della Costa (da homônima ilustre atriz nacional). Nos dias seguintes, igualmente, as encenações aconteceram em vários lugares diferentes para fugir às intervenções militares.

As retaliações começaram logo a seguir. Relata Plínio Marcos que foi preso para ser interrogado sobre sua peça *Verde que te quero Verde*, já descrita, onde o coronel que ia censurando os textos de teatro era interpretado per Renato Consorte, fantasiado de macaco. Eles os ameaçaram e detiveram o escritor por uma semana; ele conseguiu defender-se das acusações graças aos tons surrealistas da sua criação. O mesmo aconteceu com o Jô Soares, ilustrador da *Feira* que foi interrogado sobre a imagem do general sentado no "trono". Foi liberado com a ajuda do mesmo Plínio após conseguirem disfarçar o objetivo da imagem e da peça: eles fingiram que a encenação e o desenho estariam ambientados num circo, justificando assim a presença do animal no palco e o uso do uniforme do general sentado que era, na verdade aquela, o uniforme dum domador. Apesar da ironia com a qual os dois contaram os acontecimentos, a situação em breve estava ficando cada vez mais pesada. Em Dezembro, apenas 6 meses depois, foi emitido o Ato Institucional número 5, uma norma acima até da própria Constituição; com esse decreto foram revocados os direitos políticos de qualquer pessoa, foi suspenso o Habeas Corpus e foi concedido ao Presidente da República o poder de intervenção em estados e municípios. Foi assim que a resistência artística ao poder foi abatida quase totalmente. Por muito tempo a situação ficou parada, os intelectuais fugiram ou se esconderam. Outros começaram a mudar o tom das próprias obras ou encontraram alguns papéis na televisão: Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri entre os outros.

A Polícia Militar não se esqueceu do diretor geral da obra e um dos seus protagonistas. Após a encenação duma outra peça satírica, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* de Brecht, Augusto Boal foi encarcerado. A sua detenção foi per ele mesmo descrita na autobiografia. Os soldados tentaram justificar a sua detenção, acusando-o de estar envolvido num tráfego de armas com Cuba; através de um estratagema, conseguiram até obter uma confissão assinada e, por isso, foi processado. Foi torturado para obter mais informações e porque tinha dado uma imagem negativa do Brasil no exterior, tinha dito que em Brasil havia tortura. A sua única possibilidade de fuga ocorreu quando Boal foi autorizado a viajar, para participar com o elenco de *Arena* num festival. Assinou um papel onde prometia voltar para o processo e terminada a manifestação em Nancy, viajou para Buenos Aires, para ficar. Essa era a terra natal da sua mulher Cecília Thumim, e ali ficou por 5 anos. Trabalhou sobre o *Teatro do Oprimido* e, em particular, o *Teatro Invisível*, completou o espetáculo *Torquemada*, pensado durante a prisão e escreveu também *O Grande Acordo internacional de Tio Patinhas*. A situação, porém, não era muito tranquila depois da morte de Perón, o Ditador e por isso decidiu mudar-se para Portugal, convidado per alguns amigos para fazer teatro, depois da Revolução dos Cravos. A nação enfrentava então uma grave crise econômica e as promessas de trabalho não foram sempre mantidas; o diretor com formação em química conseguiu só algumas participações, sem um papel fixo como esperava. A difícil sustentação da família causou depois de um tempo, outra mudança, dessa vez para a França. Foi aqui que Boal criou o *Centre d'Étude et Diffusion des Techniques Actives d'Expression*, a primeira oficina do *Oprimido*. Virou professor na Nouvelle

ISBN 978-85-64124-60-8

Sorbonne em Paris e obteve a possibilidade de publicar um livro *O Théâtre de l'Ópprimé; f*oi assim que a família decidiu ficar por quase dez anos.

Em 1979 foi aprovada a lei da Anistia em Brasil, que anulava os crimes políticos precedentes. Finalmente Boal podia regressar a sua pátria, a sua casa. Reencontrou-se com os amigos Rui Guerra e Chico Buarque e assistiu ao enterro da sua mão, falecida duas semanas antes. Para a mudança definitiva esperaram até o fim da Ditadura, em 1986. O mesmo autor relatou várias vezes seus sentimentos quando voltou; escreveu: "*Em 86 fiquei morando (no Rio) e me dei conta do impossível. Ninguém volta do exílio, nunca! Jamais*" (2000, p. 323). Deixou de trabalhar por um tempo no Brasil e em geral nunca mais sentiu-se em própria casa. O que aconteceu foi que, apesar das difíceis situações que ele teve que enfrentar nos vários países onde viveu, em Brasil torturadores e torturados, presos políticos e chefes estavam agora livres, andavam nas mesmas cidades e tinham agora os mesmos direitos. Quem sofreu a Ditadura não havia a possibilidade de se defender, de processar os executores e acabou por ser esquecido, "*Augusto Boal, por exemplo, teve grande parte de sua atuação política e artística esquecida. Foi preciso esquecer o que ele fez, seus feitos, seu teatro, seu engajamento, sua resistência, tudo aquilo que acabou levando-o para fora do país para que enfim pudesse ser "aceito" novamente em terras brasileiras*." (ANDRADE, 2010).

Depois da criação do *Teatro Legislativo* em Rio de Janeiro, Boal começou a trabalhar em obras clássicas revisitadas com ritmos brasileiros. Escreveu também vários textos teóricos e críticos, inclusive uma autobiografia publicada em 2000. Em 2009 foi nomeado "Embaixador do Teatro" pela UNESCO, poucos meses antes de seu falecimento.

Nesse ano são celebrados os 50 anos desde a primeira representação de *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Como dito, esse conjunto de opiniões, representações e artistas representou um momento marcante e realmente importante na luta à censura e no ativismo dos participantes, liderados por Boal. Ainda hoje a coragem com que enfrentaram as Forças Armadas, a consciência política que demonstraram querendo despertar o próprio público são exemplos significativos a serem lembrados. Atualmente há cada vez mais raiva e mais indignação pelos acontecimentos políticos antidemocratas e sempre menos efeitos; cada um pode virar crítico, sem necessariamente tentar intervir.

A primeira edição completa dos textos da *Feira* foi publicada só em 2016, pela editora Expressão Popular. O que aconteceu com essa obra, aconteceu com vários trabalhos de Augusto Boal, quase esquecidos pelo público teatral. Assim, não obstante o ótimo esforço do Instituto Augusto Boal, continua sendo depreciada a tenacidade e bravura do teatrólogo carioca, o qual hoje representaria um excelente exemplo a seguir. Na época da Ditadura as obras dos autores que se opuseram ao regime foram emudecidas, ocultadas; os militares impediram que esses trabalhos pudessem ganhar fama e atingir uma grande parte da população. Por essa razão torna-se fundamental relembrar tais histórias, tais atos e produções; se não fizermos isso, será a mesma Ditadura que vai continuar ganhando.

ISBN 978-85-64124-60-8

JOHHNY CHIEN MÉCHANT DE EMMANUEL DONGALA: NARRAR PARA RESISTIR

Gisele Pimentel MARTINS (UFU/FAPEMIG)
E-mail: gisele.martins@ufu.br

RESUMO

A obra *Johnny Chien Méchant*, do escritor congolês Emmanuel B. Dongala, publicada em 2002, apresenta dois narradores em primeira pessoa, Johnny, adolescente-soldado, líder de uma milícia, e Laokolé, adolescente que busca sobreviver à pilhagem anunciada pelo grupo de Johnny e à guerra civil, que devastava seu país. Cada um dos capítulos é narrado por um dos dois personagens que mostra diferentes pontos-de-vista para o mesmo evento, ou para partes de um mesmo evento. Ambos são expostos a situações de extrema violência e total descaso social. Segundo Alfredo Bosi (2002), as narrativas de resistência podem contemplar o tema ou a forma da escrita. Este estudo visa mostrar como o romance de Dongala inscreve-se em uma narrativa de resistência pelas duas vias assinaladas por Bosi, ou seja, tanto em seu aspecto temático quanto em sua forma de escrita. Quanto ao aspecto temático, Dongala expõe os horrores de uma guerra civil em que os "soldados" são meninos sem nenhuma condição emocional de vivenciarem tal experiência. Esta opção temática mostra-se como uma forma de resistir à banalização desta situação social e eticamente insuportável, tornando visível, ficcionalmente, o quanto essas crianças e adolescentes estão deslocados da infância e da adolescência e vivem à deriva, numa sociedade que se omite e ignora o direito à vivência plena dessas fases da vida. A explicitação desse tema está associada, também, ao foco narrativo escolhido pelo autor, que dá voz tanto ao soldado-adolescente, quanto a uma de suas vítimas, sugerindo que ambos são vítimas ocupando lados opostos. Em seu aspecto da escrita de resistência, trata-se de uma narrativa que, como arte, escolhe "tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele" (BOSI, 2001, p. 122), uma vez que narrar na perspectiva de adolescentes africanos pobres e desamparados é resistir, é ficcionalizar uma parte da sociedade esquecida pelas ideologias e pelas políticas públicas que não as enxerga socialmente e que não se veem responsável por salvaguardar suas vidas e seu futuro; o propósito deste trabalho é, portanto, elucidar a construção de um texto narrativo "como uma formação simbólica grávida de sentimentos e valores de resistência" (BOSI, 2001, p. 132) já que há toda a simbologia da resistência da personagem Laokolé, que, num crescente narrativo, vai ampliando suas dimensões e, sobrepujando seu agressor, torna-se um símbolo de resistência humana e social.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA AFRICANA, EMMANUEL DONGALA, RESISTÊNCIA, ADOLESCÊNCIA.*

L'air frais m'a donné un coup de fouet.
Et j'ai ressenti une joie m'envahir. Joie d'être vivante.
Joie d'avoir survécu. Joie de continuer à vivre. (DONGALA)

Johnny Chien Méchant (2002) é, seguramente, o romance mais violento e impactante do conjunto da obra do escritor congolês Emmanuel Dongala. O romance apresenta duas perspectivas narrativas em primeira pessoa, uma do personagem que dá título à obra, Johnny, um adolescente de dezesseis anos, líder de uma milícia, e a outra da jovem Laokolé, que tenta fugir da pilhagem anunciada pelos milicianos e do espectro de morte trazido por ela.

ISBN 978-85-64124-60-8

O contraponto formado pelos dois personagens e narradores é evidente: Lao, cuja pai era mestre de obras, é estudiosa, estava terminando a ensino médio e pretendia cursar faculdade de engenharia, pois se encantava com as formas simétricas das construções, é muito boa com os números e admirava o ofício do pai e sua capacidade de erguer edificações sólidas onde, antes, não nada havia. Apegada a sua família, que no momento da narrativa é a mãe, cujas pernas foram amputadas devido a um ataque anterior que sofrera na mesma ocasião em que o pai fora assassinado, e o irmão, de quem se separou já no início da narrativa durante a primeira de muitas fugas.

Mesmo com a chance de escapar do local do conflito durante um resgate aos representantes dos grupos de ajuda humanitária e demais estrangeiros, Lao não consegue deixar a mãe e o irmão para trás. Essa característica altruísta será uma marca da personagem no decorrer do romance e sua arma de resistência. Laokolé representa o grupo mais vulnerável e abandonado da população já que, desarmado e desprotegido, sem a salvaguardo do poder oficial, é abandonado à própria sorte diante de situações de caos, tirania, autoritarismo e violência desmesurada.

No decorrer do romance fica claro que há apenas dois papéis neste cenário caótico: ou o personagem se torna um miliciano ou alguém que foge dos milicianos, no entanto, o projeto estético do romance, escapando aos estereótipos, sugere que em ambos os lados, todos são vítimas, umas armadas e outras desarmadas. Se os milicianos são adolescentes e crianças apoiando-se em armas pesadas para lidar com aquela situação, a população desarmada, que tenta escapar ao poder de fogo do outro grupo, igualmente despreparada, encontra apoio apenas na solidariedade uns dos outros para resistir.

A resistência significará, no romance, a sobrevivência e, para todos os personagens, a morte é sempre iminente. De um lado, os milicianos, que podem ser mortos a qualquer momento por membros da própria milícia, ou de outras, de outro, os fugitivos desarmados, todos estão sempre com a vida em risco.

Johnny é o líder do grupo Tigres Rugissants. Um dos muitos grupos de milicianos que fazem o "trabalho de campo": matam os civis, estupram e torturam as mulheres, pilham casas e comércios, enfim, dentro dessa cadeia, cuja força é mensurada pelo poder bélico do grupo, é a camada também para quem não há lei, tanto entre os grupos, que podem matar uns aos outros, como em relação à população. Lutam por seus interesses próprios, como para terem carro, roupa, tênis, joias, ou mesmo para pertencer a um grupo armado, como nos filmes de ação americanos. Essa postura individualista, materialista e imediatista da luta é visível no trecho:

> Para enriquecer. Para humilhar o adulto. Para ter todas as meninas que quisermos. Pelo poder que nos dá um fúsil. Para ser o mestre do mundo. Claro, tudo isso ao mesmo tempo. Mas, nossos chefes e presidente nos ordenaram a não dizer isso. Eles nos obrigaram a dizer àqueles que nos perguntarem que nós combatemos pela liberdade e democracia e, desta forma, conquistar a simpatia do mundo exterior.[435] (DONGALA, 2002, p. 101)

435 "POUR NOUS ENRICHIR. POUR FAIRE RAMPER UN ADULTE. POUR AVOIR TOUTES LES NANAS QU'ON VOULAIT. POUR LA PUISSANCE QUE DONNAIT UN FUSIL. POUR ÊTRE MAÎTRE DU MONDE. OUAIS, TOUT ÇA À LA FOIS. MAIS NOS CHEFS ET NOTRE PRÉSIDENT NOUS ONT ORDONNÉ DE NE PAS DIRE CELA. ILS NOUS ONT ENJOINT DE DIRE À CEUX QUI NOUS POSERAIENT DES QUESTIONS QUE NOUS COMBATTIONS POUR LA LIBERTÉ ET LA DÉMOCRATIE ET CELA POUR NOUS ATTIRER LES SYMPATHIES DU MONDE EXTÉRIEUR." (TODAS AS TRADUÇÕES SÃO DE MINHA LAVRA.)

ISBN 978-85-64124-60-8

O trecho explicita todo o apetite e deslumbramento do adolescente diante das possibilidades obtidas pelo poder de um fúsil. Não há senso crítico, não há, pelo personagem, nenhum questionamento sobre suas ações ou sobre a discrepância entre a razão da luta e a resposta que os meninos são orientados a fornecer a quem lhes questionar. Johnny não é capaz de perceber o perigo do papel que ocupa. Há aqui, ainda, uma visível crítica do autor às supostas motivações políticas das guerras cíveis em alguns países africanos.

Como já mencionado, o contraponto entre Johnny e Lao é nítido e visível em muitos momentos da narrativa e há uma empatia imediata pela menina sobrevivente, no entanto, e este poderá ser um dos grandes méritos da narrativa, não há total aversão a Johnny, por pior que sejam seus atos. Paravy em estudo de 2011 analisou aspectos de algumas obras de Dongala e apontou que Johnny mostra-se como um "monstro sem inteligência nem coração"[436] (PARAVY, 2011, p. 62) e acrescenta que o personagem é insensato e ignorante e essas características fazem rir, não pelo seu humor, mas pela sua condição de sátira feroz.

As características apontadas por Paravy são inegáveis, mas a questão que aqui se coloca sugere a discussão sobre os efeitos estéticos narrativos dessa estupidez do personagem, nesta direção: que efeito de sentido poderá ser extraído deste personagem tão monstruoso, mas que não é capaz do provocar a total repulsa do leitor?

Há algumas cenas bastante impactantes envolvendo Johnny e que rementem a este deslocamento entre o exercício desmesurado da violência e a interpretação que o personagem faz do mundo. Uma passagem representativa dessa incongruência se passa quando o grupo de Johnny invade a casa grande e rica de M. Ibara, um funcionário da aduana, alguém que ocupa um papel social de grande prestígio e destaque. Os milicianos furtam bebidas, quebram muitos bens e Johnny, que sempre acreditou ser um intelectual, observa a pouca quantidade de livros na casa, o que o leva a pensar que naquela família não havia intelectuais pois esses são caracterizados, segundo a crença do personagem, como pessoas que leem muito e, para isso, são possuidores de vasta biblioteca.

Mesmo diante da ameaça de ver sua casa invadida por um grupo fortemente armado, M. Ibara, na visão de Johnny, "sempre estampava este sentimento de superioridade"[437] (DONGALA, 2002, p. 336) e Johnny, então, no intuito de mostrar para os donos da casa (M. Ibara e sua esposa) sua superioridade intelectual, pergunta para o homem: "Senhor Ibara, qual é a área de um triângulo?"[438] (DONGALA, 2002, p. 337). Evidentemente, todos ficaram surpresos diante da pergunta, totalmente descabida naquela situação de invasão e violência. A interpretação que Johnny faz da surpresa de todos é pueril e destoa de toda sua força bélica "Eles certamente esperavam tudo de minha parte, salvo uma interrogação tão intelectual."[439] (DONGALA, 2002, p. 337)

Johnny atribui a surpresa do homem e de seu grupo de amigos ao alto grau de intelectualidade que sua pergunta demonstrou, não ao inusitado da situação. O que reforça o tom destoante – e até cômico - é que Johnny, sem dar chance ao homem para responder a sua pergunta, esquece a resposta e elabora outra pergunta, igualmente descabida para aquele contexto de violência.

No entanto, a esposa do M. Ibara responde aos questionamentos de Johnny e como "Não havia nada mais perigoso no mundo do que uma mulher mais inteligente que seu homem" [440](DONGALA, 2002, p. 339) Johnn e todos os seus companheiros milicianos a estupram.

436 "MONSTRE SANS INTELLIGENCE NI CŒUR"

437 "AFFICHAIT TOUJOURS CE SENTIMENT DE SUPÉRIORITÉ"

438 "MONSIEUR IBARA, QUELLE EST L'AIRE D'UN TRIANGULE?"

439 "ILS S'ATTENDAIT CERTAINEMENT À TOUT DE MA PART, SAUF À UNE INTERROGATION AUSSI INTELLECTUELLE."

440 "IL N'Y AVAIT RIEN PLUS DANGEREUX AU MONDE QU'UNE FEMME PLUS INTELLIGENTE QUE SON HOMME."

ISBN 978-85-64124-60-8

Esse desfecho para a cena revela a ignorância de Johnny do que é ser um intelectual e seu consequente fracasso em ocupar esse posto, já que a esposa de M. Ibara responde às suas perguntas impróprias e lhe revela ser professora, portanto, uma verdadeira intelectual; Johnny, desprovido de repertório para lidar com a exposição pública de seu fracasso, estupra e humilha a mulher, fazendo valer o "poder" de seu fúsil, ou seja, a solução mais imatura e impulsiva.

Outra situação que reforça essa leitura é a ocasião em que se dá o recrutamento de Johnny à milícia formada contra o presidente eleito, em que sua percepção superficial e equivocada da conjuntura é explicitada: o grupo de homens, adversários do presidente eleito, vai ao bairro onde mora Johnny para tentar obter o apoio da população e recrutar jovens soldados para lutar; incialmente, todos desconfiam das palavras dos tais homens, inclusive Johnny, no entanto, quando aparece uma figura se apresentando como um intelectual, como alguém que estudou numa universidade, imediatamente Johnny adere ao movimento, incapaz de perceber as falhas no posicionamento defendido pelo homem. Evidentemente, que o impulso de fazer parte do grupo armado foi amparado pela possibilidade de pilhar lojas e residências e, assim, conseguir todos os bens materiais que almejasse.

Com objetivo semelhante, mas com uma percepção bem mais realista que Johnny, o personagem Giap - que vai se tornar o líder de todos os milicianos e responsável pela guarda pessoal do presidente - de maneira bastante lúcida, explica para Johnny a "real" situação dessa guerra cível, durante a discussão em que Johnny está tentando convencê-lo a se juntar ao grupo de milícias e empregando, para isso, as palavras que ouviu do tal intelectual, nas palavras de Giap:

> Veja você, ele [o intelectual] cria os problemas. Aqui, onde não há, ele os cria, então ele encontra soluções. Ele cria falsos problemas para encontrar falsas soluções. Como esta história com os Mayi-Dogo. Você sabe que jamais houve problemas entre nós. Aliás, aquela tua namorada lá, a Lovelita, ela não é mayi-dogo? Você vai matar ela também?[441] (DONGALA, p. 139)

Giap conclui "Eu pensei que você fosse mais esperto"[442] (DONGALA, 2002, p. 140). Detentor de uma capacidade analítica mais ampla e profunda que Johnny e capaz de perceber a falácia dos discursos de oposição, Giap só adere ao movimento, quando vislumbra a possibilidade de pilhar as lojas e se servir do que quisesse. Na fala de Giap, explicita-se a crítica do autor a outra justificativa que, frequentemente, serve para amparar as guerras civis africanas, as diferenças tribais.

Há uma estratégia estética enriquecedora porque Giap se mostra, ao longo da narrativa, como um verdadeiro psicopata, para quem aquela situação inesperada lhe oferece a oportunidade para deixar aflorar todo o seu sadismo e falta de empatia por outras pessoas; assim, ele se fixará no romance como um torturador e um assassino implacável que amedrontava todos os outros meninos, posição reforçado pelo boato de que Giap tinha o corpo fechado e o poder de fazer as balas, de quaisquer tipos de armas, transformarem-se em areia.

Existe uma enorme diferença entre Giap e Johnny, sendo que o primeiro se fixa numa condição ficcional repulsiva e os momentos em que está presente na narrativa são sempre tensos e imprevisíveis; de Giap, sempre se espera o pior. De Johnny, espera-se o erro e as ações

441 "TU VOIS, IL CRÉE DES PROBLÈMES. LÀ OÙ IL N'Y EN A PAS IL EN CRÉE, ENSUITE IL TROUVE DES SOLUTIONS. IL CRÉE DE FAUX PROBLÈMES POUR TROUVES DE FAUSSES SOLUTIONS. COMME CETTE HISTOIRE AVEC LES MAYI-DOGOS. TU SAIS QU'IL N'Y A JAMAIS EU DES PROBLÈMES ENTRE NOUS. D'AILLEURS TOI, TA COPINE-LÀ, LA LOVELITA, ELLE N'EST PAS MAYI-DOGO ? TU VAS LA TUER ELLE AUSSI."

442 "JE TE CROYAIS PLUS FUTÉ."

ISBN 978-85-64124-60-8

oriundas de sua imaturidade inconsequente. Na estrutura estética narrativa proposta por Dongala, se o narrador fosse Giap, esse efeito irônico que contribui na construção de uma narrativa de resistência seria impossível de ser alcançado, já que as ações sádicas e refinadas de Giap condizem com a profundidade de seus pensamentos; diferentemente de Johnny, ele sabe o que está fazendo.

Assim, há outras possibilidades de efeito de sentido causado pela estupidez e ignorância do personagem, na direção de uma representação irônica capaz de denunciar, de sensibilizar o leitor para a condição de adolescente do personagem. Para além de sua estupidez e crueldade, há um menino, cuja juventude foi roubada, imerso num mundo caótico e inacessível para um indivíduo tão jovem e despreparado

Alavarce, em pesquisa de 2009, dedicada à ironia, sintetiza que:

> O contraste entre a aparência e a realidade constitui-se como o traço básico de toda ironia. (...), algo é aparentemente afirmado, enquanto, na verdade, se percebe uma mensagem completamente diferente. A tensão entre aparência e realidade pode expressar-se por meio de uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência ou, ainda, através de uma incompatibilidade. (ALAVARCE, 2009, p. 28)

E completa: "O que parece, pois, tornar singular o contraste irônico é justamente a quebra da expectativa, a surpresa." (ALAVARCE, 2009, p. 138). A ironia pode, portanto, seguindo os passos da pesquisadora, materializar-se na incongruência, no conflito entre a aparência e a realidade, condição bastante visível no personagem Johnny, em que a simplicidade e superficialidade de seus pensamentos destoam da complexidade de suas ações e do mundo ao seu redor.

Desta forma, o personagem, em sua estupidez, mostra-se em dissonância com seus atos. Não se trata, portanto, de um assassino odiável, mas de um menino à deriva, sem orientação ética, submetido, também, a um tipo de violência simbólica decorrente do abandono social o que estava sujeito.

Richard Rorty (2007) desenvolve uma teoria que contempla a figura do "ironista liberal" que "são as pessoas que incluem entre esses desejos, impossíveis de fundamentar, sua própria esperança de que o sofrimento diminua, de que a humilhação dos seres humanos por outros seres humanos possa cessar" (RORTY, 2007, p. 18). Em sua proposta, Rorty defende que a solidariedade humana seja um "objetivo a ser alcançado" (RORTY, 2007, p. 20) através de um processo de sensibilização para o outro que possibilite "passar a ver outros seres humanos como 'um de nós', e não como 'eles'" (RORTY, 2007, p. 20), por meio de descrições de como são as pessoas desconhecidas e, consequentemente, promover "uma redescrição de quem somos nós mesmos." (RORTY, 2007, p. 20). Essa tarefa de sensibilização deverá ser executada por gêneros textuais diversos como a etnografia, a história em quadrinhos, o documentário dramatizado e, especialmente, pelo romance, pois estes são capazes de fornecer "detalhes sobre os tipos de crueldade de que nós mesmos somos capazes e, com isso, permite que nos redescrevamos" para, então, participar da "mudança e [do] progresso moral"(RORTY, 2007, p. 20). Assim, o autor reforça a capacidade de o homem se reinventar colocando-se no papel do outro, ou reconhecendo aquele outro, verdadeiramente, como um semelhante.

A ironia, marcada pela tensão entre aparência e realidade, pode ser expressa pela incongruência, assim, o texto narrativo, poderá mostrar uma ação que esteja em dissonância com aquilo que o personagem pensa, acredita, ou que seu entendimento pode alcançar. Neste sentido, a partir do que propõe Rorty, pode-se assumir que se o escritor retrata, em sua ficção,

ISBN 978-85-64124-60-8

a crueldade é também para sensibilizar outro homem para a não-crueldade, desta forma, exibe-se o sofrimento de pessoas desconhecidas ou de sociedades supostamente muito diferentes das nossas para, assim, denunciar o sofrimento e remeter ao seu inverso, que seria uma situação sem sofrimento. Há aqui uma visível condição irônica, em que há uma tensão entre o que se mostra e o que não está visível.

Assim, não há apologia à violência, mas a intenção de denunciar situações desumanas as quais alguns seres humanos são expostos com o intuito de alcançar a empatia do leitor. No romance, há uma tensão provoca pela incongruência entre a imaturidade do garoto e a gravidade de suas ações e isso é revelado pela opção estética da utilização primeira pessoa discursiva o que se configura como estética de resistência, a partir do momento que torna explícita a condição imatura do menino-soldado e, assim, contribuindo para a sua humanização, mesmo diante das práticas cruéis que emprega e, sobre a escrita da resistência, que também é marcada pela tensão, Bosi (2002, p. 130) explica:

> Chega um momento em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. [...] A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa "vida como ele é" é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida.

A opção estética de Dongala, ao empregar a primeira pessoa, cria uma narrativa que tensiona os discursos do homem médio e aos mecanismos alienantes, conformistas e falaciosas que sustentam a rotina de guerras civis e violência a que o povo africano estaria habituado. O romance indica que o ser humano africano não está familiarizado com a violência, nem possui repertório natural para lidar com ela, além de problematizar as justificativas tribais e políticas para os conflitos civis. Sua narrativa é atravessada pela tensão crítica entre a aparência e a essência.

Os desacertos de Johnny são inúmeros e corroboram com a proposta de uma narrativa que mostra o erro, e a violência dele decorrente, para reforçar a condição de total fragilidade ética, moral, social, em que são inseridos esses meninos-soldados nos contextos de conflitos armados, com o intuito de denunciar e sensibilizar o leitor para todas as perdas que tais situações provocam, além de reforçar o caráter inabitual daquele tipo de violência. Inscrevendo-se como narrativa de resistência que explicita "tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele" (BOSI, 2002, p. 122).

Na linha exposta, mesmo a trajetória de Johnny, com todos os seus excessos e violências, edifica-se também como uma narrativa de resistência, de denúncia, no intuito de narrar a história de um grupo social invisível, sistematicamente extraído das manchetes dos jornais ocidentais e abandonados à própria sorte em países cujas organizações políticas servem somente ao grupo no poder.

Neste caso, a ironia, como recurso estético, desloca o personagem de sua condição presumida de assassino cruel, "vilão" da trama, para uma condição de vítima e, neste sentido, lado a lado com sua antagonista, Laokolé, sempre espreitados pela morte. Esta opção estética insere o personagem Johnny, também em sua esfera temática, na condição de personagem de resistência.

Quando Johnny ingressa na milícia ele vai acumulando estupros, assassinatos à medida que adquiri muitos bens materiais como armas, livros, enfim, acumula muitos produtos, cujo

ISBN 978-85-64124-60-8

valor simbólico é efetivamente superior ao valor real, assim, na cena final da narrativa, quando Johnny leva Laokolé para sua casa – que ela chama, apropriadamente, de "caverna de Ali Baba" (DONGALA, 2002, p. 445) – ele lhe mostra seus sapatos e roupas de marcas famosas, suas joias e seus livros, com o intuito de impressioná-la e de contestá-la pois ela o havia chamado de assassino e estuprador, já que ele não se reconhece nesse papel e justifica suas ações em decorrência da guerra, num discurso reducionista e totalmente atravessado pelo equívoco que marcou sua trajetória:

> Eu não sou um assassino, senhorita. Eu faço a guerra. A gente mata, queima e violenta as mulheres. É normal. A guerra é assim, mata-se, isto é natural. Mas isso não quer dizer que eu seja um assassino, um matador vulgar![443] (DONLAGA, 2002, p. 448)

A justificativa de Johnny, mesmo configurando-se como mais um de seus equívocos de interpretação, é totalmente coerente com sua percepção reducionista da situação que vivia.

Além da simplicidade e insustentabilidade de sua explicação, Johnny explicita que não se reconhece no papel de assassino ou estuprador e, frequentemente, faz questão de reforçar sua superioridade intelectual em relação aos demais milicianos. Superioridade que não se confirma. Sem se reconhecer como assassino e estuprador ou como um semelhante a outros milicianos, Johnny reafirma sua primazia sobre Laokolé em função das roupas e objetos que pilhou e que, para ele, definem seu refinamento e sua supremacia. Sua importância social e íntima está vinculada aos bens que possui. Johnny não é, ele tem.

Diante desse quadro, Johnny constitui-se, a princípio, como um personagem detentor do poder e será esta a posição em que ele se reconhece e isto fica visível em passagens como esta "Era realmente bom estar em uma milícia armada, isto lhe permitiu provar as coisas boas da vida."[444] (DONGALA, 2002, p. 336). No entanto, desprovido de valor social por si só, todo o poder de Johnny é obtido em decorrência de sua condição de miliciano armado.

Mbembe (2014) analisa algumas estruturas sociais africanas pós-coloniais e aponta que há uma camada social denominada por ele de "gente sem parte" que se constitui, na maioria das vezes, como

> [...] [os] desclassificados dos bairros de lata, destituídos de escolarização, privados de qualquer hipótese de casar ou fundar uma família, são pessoas que, objetivamente, nada têm a perder e que, além disso, do ponto de vista estrutural estão mais ou menos ao abandono.
> [...]
> É uma classe de "supérfluos" perante os quais o Estado (onde existe), e o próprio mercado, não sabem como atuar; [...] Do ponto de vista do capitalismo, tal como funciona nessas regiões do mundo, representam carne humana subjugada à lei do desperdício, da violência e da doença, entregues ao evangelismo norte-americano [...] (MBEMBE, 2014, p. 25)

443 "JE NE SUIS PAS UN TUEUR, MADEMOISELLE. JE FAIS LA GUERRE. ON TUE, ON BRÛLE ET O VIOLE LES FEMMES. C'EST NORMAL. LA GUERRE C'EST COMME ÇA, DONNER LA MORT, C'EST NATUREL. MAIS CELA NE VEUT PAS DIRE QUE JE SUIS UN TUEUR, UN VULGAIRE ASSASSIN!"

444 "C'ÉTAIT VRAIMENT BIEN D'ÊTRE DANS UNE MILICE ARMÉE, CELA VOUS PERMETTAIT DE GOÛTER AUX BONNES CHOSES DE LA VIE."

ISBN 978-85-64124-60-8

As palavras de Mbembe são impactantes e contribuem para a desumanização do grupo social ao qual se refere, mas são palavras de denúncia e que almejam mudança, na mesma linha seguida por Dongala. Johnny adequa-se às palavras de Mbembe, já que se mostra como um adolescente sem parte, mesmo antes de se juntar à milícia, socialmente supérfluo e doutrinado pelo modelo de vida norte-americano, apegado ao consumo de bens de que, efetivamente, não precisava. Assim, como representação de um desclassificado, com pouca escolarização, sem assistência do Estado, Johnny é reduzido a carne humana desperdiçada, para quem o pleno desenvolvimento humano nunca foi algo possível de ser alcançado.

Assim, diante da ausência de um papel social efetivo e de vínculos afetivos, pois Lovelita, sua namora, foi assassinada, Johnny mostra-se emocionalmente à deriva, preso somente à ilusão de poder adquirido a partir de armas e bens materiais, à moda do evangelismo norte-americano.

Johnny, tentando impor seu valor humano e social à Laokolé e diante do desprezo da menina que não compartilha daquele olhar, descontrola-se totalmente e não sabe como reagir diante de alguém que não valoriza as mesmas coisas que ele e que o afronta, o desafia e, até o humilha, mesmo sem dizer nenhuma palavra. Será nesta mesma "caverna de Ali Babá" que Lao vai matar e mutilar os órgãos genitais de Johnny que ficará mergulhado em seu sangue, em sua crueldade e nos objetos que pilhou ao longo de sua curta vida de miliciano.

Nesta cena final, em que a morte de Johnny é narrada duas vezes, inicialmente pelo próprio garoto e depois por Lao, evidencia-se a condição de vítima de Johnny, vítima de uma vida sem perspectivas, de um país que não se ocupa de seu presente, de uma existência supérflua que necessita de ser revista.

Bosi (2002, p. 118) explica que "resistir é opor a força própria à força alheia" assim, com esse romance, Dongala opõe sua força própria de escritor africano e denuncia os efeitos dessa existência desclassificada e supérflua e humaniza esses fantasmas sociais que são representados como vítimas de um sistema social, político e econômico precário.

Narrar a história da trajetória cruel e imatura de Johnny é resistir, é opor forças a muitos discursos de naturalização da violência simbólica, é representar as condições de total abandono que parte dos seres humanos do planeta estão sendo relegados.

REFERÊNCIAS

AA. VV., 2016, **Primeira Feira Paulista de Opinião**, São Paulo, Expressão Popular.

ALAVARCE, Camila da Silva**. A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

ANDRADE, Clara de, 2010, **Exílio: Memória ou Esquecimento? Um Olhar Sobre Augusto Boal**, Rio de Janeiro, UERJ

BOAL, Augusto, 1975, **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.

_____, 2000**, Hamlet e o Filho do Padeiro**, Rio de Janeiro, Record.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMPOS, Cláudia de Arruda, 1988, Zumbi, **Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)**, São Paolo, editora da Universidade de São Paulo.

ISBN 978-85-64124-60-8

FARIA, João Roberto (org. por), 2013, **História do Teatro brasileiro**, volume 1: das origens ao Teatro profissional da primeira metade do século XX, São Paulo, Edições SESCSP.

MAGALDI, Sábato, 1967, **Arena Conta Tiradentes**, Suplemento Literário, São Paulo, Jornal O Estado de São Paulo.

_____, 1999, **Panorama do Teatro brasileiro**, [1a Edição 1962] 4 ed., São Paulo, Global.

MBEMBE, Achille. **Sair da Grande Noite**. Luanda: Edições Mulemba, Mangalde e Ramada: Pedago, 2014.

PARAVY, Florence. **Feu croisé sur l'afropessimisme** (E. Dongala, A. Kourouma). Études littéraires africaines, [S.l.], v. 32, p. 60–67, 2011. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/ela/2011-n32-ela0836/1018643ar.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2018.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RIBEIRO, David Ricardo Sousa, 2013, **Da crise ao golpe de estado**, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

SANTOS, Patrícia Freitas dos, 2015, **Pedagogia da Atuação, Um Estudo sobre o Trabalho Teatral de Augusto Boal no Exílio Latino-Americano**, São Paulo, Universidade de São Paulo.

I Resumo do acordo assinado entre Teatro de Arena e Teatro Paulista do Estudante, CAMPOS, 1988, p. 36.
II Paráfrase da autobiografia do autor contida em BOAL, 2000, p. 167.
III BETTI, 2013, A Politização do Teatro: do Arena ao CPC, e O Teatro de Resistência, in FARIA, p. 196.
IV Todos os espetáculos de "Arena Conta..." nasceram de profundos estudos na busca das fontes dos acontecimentos e involveram também várias óbras literárias sobre os mesmos assuntos, como no caso das Cartas Chilenas de Tomás Antônio Gonzaga.
V Descrição do próprio Jô Soares contida em AA. VV., 2016, p. 275.
VI Os textos das obras, as citações e os comentários são contidos no mesmo livro Primeira Feira Paulista de Opinião.
VII Paráfrase das palavars de Boal, nas sua autobiografia, BOAL, 2000, p. 257.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 21 – ÀS MARGENS DO CÂNONE: DISTOPIA, HORROR E VIOLÊNCIA NA CULTURA

ISBN 978-85-64124-60-8

A MEMÓRIA CONFISCADA EM NÃO VERÁS PAÍS NENHUM, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Isabela Boaventura Pimenta Gomide[445]
E-mail: ibpgomide@hotmail.com

RESUMO

O presente trabalho busca delinear a memória coletiva representada por Loyola por meio da memória fragmentada do personagem Souza e as consequências acarretadas por esse imaginário social construido mediante o domínio militar e o subjulgo da sociedade brasileira na década de oitenta. Busca, também, compreender os anseios de encontrar-se em um não-presente e um não-passado, deste mesmo personagem.

PALAVRAS-CHAVE*: NÃO VERÁS PAÍS NENHUM; IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO; MEMÓRIA; DISTOPIA; REPRESSÃO.*

INTRODUÇÃO

Durante e, principalmente, após situações de extremo controle e barbárie a arte, neste caso especifico na literatura, podemos observar o engajamento ético e moral de narrar aquilo que é vetado pela historiografia oficial. Este narrar carrega consigo intensidades e dimensões que põem em evidencia as relações entre linguagem e o real e fazem questionar o papel do narrador como que de testemunha, e a delicada teia tecida entre ele, o texto e o público leitor. Expressividades estas provenientes do confronto entre a tragédia, o trauma e a negação da memória a qual traz consigo a ideia do dever da memória e a vontade de esquecer para poder sobreviver recorrente em situações de extrema repressão e crueldade, como a que é representada no romance de Loyola. O dever da memória consiste em resgatar a história para que ela não se repita, relatar o ocorrido para se reconstruir sobre os escombros. Uma reconstrução de uma memória fragmentada pelo mesmo trauma que a gerou. Na luta das forças sociais pelo poder, a anamnese coletiva tem papel efetivo na construção do domínio e supremacia de uma classe. Classe a qual manipula o fluxo memória-esquecimento e impera sobre as identidades sociais e culturais geradas por meio desta mesma força de manobra, a memória. Uma manipulação preocupante àqueles que dominam e dominaram sociedades históricas uma vez que os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória e da identidade coletiva. Tais afirmações perpassam a concepção da construção coesiva de identidades sociais por meio de um imaginário individual até atingir um plano coletivo. Tal construção é tolhida pelos governos autoritários representados por meio da extrapolação do real de distopias como *Não Verás País Nenhum*.

445 Graduanda em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

ISBN 978-85-64124-60-8

A MEMÓRIA COMO INSTRUMENTO DO CONTROLE E DA LUTA CONTRA A TIRANIA

A compreensão do que é a memória e de sua função tem, neste artigo, um enfoque nas ciências sociais. A memória “nos remete a um conjunto de funções psiquicas graças as quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que se representam como passadas” (LE GOFF, 1996: 423). Rememoração esta que tem a capacidade de organizar e sistematizar lembranças, que são filtradas pelo olhar subjetivo e influenciada pelo contexto socio histórico no qual está inserido o sujeito.

A confiscação da memória oriunda da ideia de que a memória de Souza é fragmentada pela imposição social a que o personagem do romance está inserido. Durante o desenvolviemnto do romance e do “redescobrir” do personagem fica evidente que aquele esquecimento é condicionado à ele pela repressão do ambiente em que o professor compulsoriamente aposentado está. Pela necessidade de se esquecer o que aconteceu para sobreviver em meio ao caos cotidiano.

> Basta! Já temos o inferno no coração. Há coisas que devem ser esquecidas, vamos sepultá-las. É preciso. Combinamos um dia não falar nunca mais sobre o assunto. Afinal, para nós, viver sempre foi tão calmo, reconfortante. Éramos felizes. Ao menos, parecia (BRANDÃO, 2006: 18).

A amnésia é, no caso de Souza, a principal perturbação da memória a obliviação de quem ele foi e a desesperança deste país do qual não sobrará mais nada.

> [...] num nível metafórico, mas significativo, a amnésia é não só uma perturbação no indivíduo, que envolve perturbações mais ou menos graves da presença da personalidade, mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva (LE GOFF, 1996: 425).

Quando evidenciadas as anamneses, podemos evocar, de forma indireta, traços e problemas da memória histórica e social mimeticamente representada por esse personagem cujo nome carrega significado coletivo, Souza.

E essa relação é explicitada por Jacques Le Goff “Os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem "na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui (LE GOFF, 1996:425) . Sob a qual aproxima a relação com a memória de fenômenos diretamente sociais.

Sendo a comunicação oral ou escrita essencialmente um produto social é, de fato, uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da memória por meio da qual pode-se sair do limite físico e se projetar como ser social e contrutor participante desta comunidade. Sendo a memória uma construção ativa e dinâmica ela nunca é a repetição exata de algo passado.

A linguagem perpassa pelo imaginário subjetivo reminescente na qual é essencialmente armazenada e se projeta de forma a transpor estas barreiras físicas. Não existindo, assim, memória coletiva bruta. Essa ideia de “pureza” presente na coletividade da rememoração é

ISBN 978-85-64124-60-8

impossível de ser alcançada por ser preciso a vinculação de um agente para a propagação memorial.

Lembrar o passado é essencial na configuração da identidade individual ou coletiva uma vez que a memória, ao se transformar em senso comum e se acumular de modo informativo no patrimônio genético dos indivíduos de uma sociedade é uma referência de coesão identitária e faz parte da cultura política de determinado meio.

Faz-se pressindível, também, compreender o poder deste acumulado informativo, posto que constrói o imaginário social, nas manipulações e jogos de poder.

> quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento [...], nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1996: 425).

Quando há o controle da memória coletiva e da memória histórica há uma reformulação castradora da formação e do comportamento da comunidade ou indivíduo de quem a memória foi tolhida. Tal fato gera uma reprodução do que é alterado e, também, do que não é, embora Scholz afirme que "Nada que possuímos intelectualmente pode ser perdido" os lapsos na anamnese interferem na conduta social. Controlar a ciência de quem fomos altera a ideia de quem somos e do nosso papel efetivo no mundo.

Determinado sequestro da conduta livre coletiva reflete em fissuras nas fronteiras do tempo. Como é visível na representação de Ignácio de Loyola Brandão de uma nação cujo coletivo é rompido pelo confiscar de uma camada dominante sob as demais e pela extrapolação da justificativa de manter uma ordem em meio a um caos. Ordem esta que se apresenta sem questionamentos por causa de uma apropriação da liberdade e da identidade nacional.

> Vivemos dentro de uma charada, quem soluciona ganha o direito. Encontrar a forma de rachar o Esquema. Descobrir uma brecha. Nada é permitido, tudo é consentido. Foi a fórmula aplicada, para que o país não estourasse. [...] De repente, me dou conta de que estou dentro de uma armadilha. Construída com inteligência, ou acidental? Dificílimo de se determinar. Com os meios que têm em mãos, e o controle que exercem, eles podem ter provocado esta fissão nas fronteiras convencionais do tempo.[...]Sim, sim, tudo teve que ser organizado, a fim da vida seguir normal, o caos não se instalar. Que idéia eles fazem do caos? Gostaria de saber (BRANDÃO,2006: 217).

O poder pela memória responde a destruição da memória. "Quem soluciona ganha o direito" de lembrar do passado e de fazer indagações para as quais não se tem permissão. Destruir a personalidade coletiva gera naqueles cujo medo de amnésia coletiva predomina uma busca de reter a memória por meio dos textos e das reprodução de hábitos antigos, assim como o preencher do apartamento com objetos antigos e a mantenedura de hábitos corriqueiros anteriores aos tempos antes daquela barbárie.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Fomos preenchendo o apartamento com objetos. Até que ele se assemelhou a um bazar de artigos únicos, invendáveis. Cristaleiras cheias de compoteiras, xícaras, saleiros, copos, taças e licoreiras. Paredes com quadros, reproduções, flâmulas, santos, retratos, relógios parados.[...] E calendários. Dois ou três em cada cômodo, escolhidos por ela. Brindes ganhos nos Superpostos de Distribuição Alimentar. Comprados na Igreja. Folhinhas que nos ensinavam vários costumes obsoletos. Como a boa época para se plantar e colher. Ou que davam o bom e o mau tempo". (BRANDÃO,2006: 17)

É mediante a capacidade de rememoração que é provável o encontrar da única arma contra a tirania imperial. Ora esquecimentos e retraimentos denunciam a castração das identidades formuladas graças a capacidade de lembrar quem somos e ora pelo transbordamento da memória como reação revolucionária à repressão. As classes dominantes e as dominadas lutando pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela ascensão.

A RELAÇÃO DO NARRADOR-TESTEMUNHA E A ENFADONHA TAREFA DE NARRAR O INENARRÁVEL

O objeto literário aqui em foco, *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, traz consigo o peso que é elucidar, usualmente encontrado em uma literatura distópica, a crítica da sociedade a qual em que está inserido o narrador por meio da extrapolação do real, mas também a responsabilidade de carregar mensagens de resistência e relato. É escapulir da capacidade de postergar um cenário caótico o qual precisa ser evidenciado e este narrar, segundo Lívia Reis, é "Narrar o inenarrável, contar o iverossímil,", onde há "insuficiência de linguagem diante do horror e do trauma, paradoxo que põe em cheque a relação entre o real e o ficcional" (REIS, 2017: 341).

Esse todo carrega consigo intensidades e dimensões que põem em evidência as relações entre relato e o tangível e fazem questionar o papel do narrador como que testemunha visto que é, sem sombra de dúvidas, uma operação de recuperação mnemônica que produz histórias que são, em sua maioria exemplares de todo um grupo ou situação dela.

> Esse processo implica em um contar das margens, do não autorizado, tarefa árdua que coloca em confronto a tragédia, o trauma e a negação da memória, lado a lado com a tentativa de resgatar a história por necessidade de sobrevivência e de reconstrução de uma memória fragmentada pelo mesmo trauma que a gerou (REIS, 2017: 342).

Em meio a situações de barbárie e controle, como era o Brasil de 1981, a arte, neste caso especifico a literatura, expõe aquilo que foi vetado pela historiografia oficial. Podemos então entender esse narrar como um engajamento ético e moral, pois aquilo que é silenciado pelos detentores do poder e confiscadores da memória coletiva.

> Se a arte ainda pode existir, se uma regressão do intelecto no conceito de literatura engajada não é sujeita pela regressão da sociedade mesma [...] a poesia precisa resistir a este veredicto; ser portanto de tal modo que não tome a si pela sua simples existência depois de Ausschwistz, o cinismo, o excesso de sofrimento real não permite o esquecimento (ADORNO,1973: 64).

ISBN 978-85-64124-60-8

Essa obsessão em resgatar o passado a serviço da construção do presente é fortemente vinculada à urgência de esquecer para se sobreviver àquilo que foi vivenciado e sofrido. “Portanto, narrar, esquecer, lembrar e contar são procedimentos ambíguos em constante luta no interior do sujeito narrador e na exterioriadade dos testos-textemunho. A memória existe ao lado do esquecimento, uma complementa e alimenta o outro”. (REIS, 2017: 342)

No romance de Loyola, a complicada junção entre a necessidade de evocar a memória em uma sociedade pós-ditatorial, que passou pela crueldade e horrores os quais somente um governo autoritário e delimitador pode gerar e o desespero de não conseguir gerar uma mudança enérgica nem pela reminescência de um país “que existiu além das barreiras”, além dos limites da repressão.

> Podemos conversar, eles me trazem o mundo de fora. Um Brasil que existiu além das barreiras. Reconstituir os fatos. Adianta? E como disse o homem que costuma se sentar à ponta da mesa: "Lembranças, para quê?" Que transformação elas podem operar no mundo diante de nós? Nenhuma (BRANDÃO,2006: 185).

Além disso, o medo de encarar o real e ocupar-se da conscientização que a tragédia sempre nos obriga a lidar circunda àquele cuja a “ordem não-questionável” já havia condicionado a simplesmente voltar ao isolamento “quente e confortável”.

> Quero me livrar do morto, bem depressa. Eliminar uma situação que me dá consciência. Voltar ao meu isolamento quente e confortável. O problema é que não dá para estar só, existem os invasores. Não vou me livrar deles (BRANDÃO,2006: 194).

A UTOPIA E A DISTOPIA NOS IMAGINÁRIOS SOCIAIS

Embora abarque um leque de significados possíveis, o conceito de Imaginários Sociais aqui aplicado será delimitado pela concepção do filósofo polonês, Bronislaw Baczko, em que é definido como invenção permanente da sociedade, um conjunto de ideias-imagens pelas quais a identidade coletiva é construída. Por intermédio das quais os poderes são legitimados e significados são desenvolvidos sobre a realidade empírica. Os imaginários sociais referem-se àquele conjunto de representações coletivas que, longe de serem constituídas como mera reflexão, eles são a criação reguladora da vida cotidiana e, portanto, são centrais em relação ao controle social e ao exercício do poder. Eles contribuem para a construção da ordem social, regulando e controlando a vida em comum, e por isso são peça essencial no exercício do poder.

Para exemplificar as consequências da restrição gerada por estas ideias-imagem, Baczko realiza um comparativo com a ilha de Utopia, de Thomas More, da qual se origina a ideia e a contra ideia, utopia e a distopia. É evidenciado, neste ensaio do filófoso, o fato de a alegoria da ilha de Utopia ser um reflexo de um imaginário social ao qual se relaciona a ideia de subversão, em um plano simplista e cuja projeção é de uma memória coletiva conservadora. As quais deveriam coexistir de forma complementar e não como opostas.

> Uma das funções dos imaginários sociais é a organização e dominância do tempo coletivo no plano simbólico. Essa função é aparente no caso das utopias

ISBN 978-85-64124-60-8

> que evocam o futuro ao receber e estruturar os sonhos e as esperanças de uma sociedade diferente, e menos na memória coletiva: mas os eventos que guardei na memória não contam em geral, menos do que as próprias representações nascem? Nosso estudo tem dois pólos: de um lado, utopias, de outro, memórias coletivas. Apenas no abstrato estão a memória coletiva e a esperança oposta; na realidade histórica, quase sempre completa e alimenta o outro. Somente em esquemas simplistas a utopia sempre aparece como memória "subversiva" e coletiva como conservadora, e as realidades históricas são muito mais ricas e complexas. (BACZKO, 1999:9)[446]

Assim, a ideia de utopias e distopias desenrola-se pela representação do real em meio a um imaginário social de reminescência, coletivizado de modo tão eficaz quanto a memória individual se torna coletiva. Logo, nesse ponto de vista, elas se assemelham não somente pela crítica ao mundo alheio ao figurado por elas, mas também pelo papel social na construção de conceitos irrisórios relativos às representações coletivas.

Um mundo utópico é um mundo pelo qual o delinear do exercício de poder é justificável e não como uma composição ironia utópica, que nega o real pela afirmação do desejado – uma crítica do real por meio do contraste com o desejável. E por outro lado, um universo distópico, foge da ideia de Santee, na qual há um ataque de modo direto o real, extrapolando-o para gerar o incômodo necessário. Mas sim um estímulo para uma edificação pouco quista de níveis reguladores nocivos.

É preciso enxergar o panorama das elaborações conceituais para enxergar Não Verás País Nenhum. Entender que este romance distópico pode ser visto como apocaliptico e terrível é impressindível, mas encará-lo como uma crítica feita por um narrador cuja função social é questionar, um homem que, conforme Loyola, *"tem informações do passado e poder, assim, refletir o presente"*, que é Souza.

O OLHAR ATRAVÉS DO FURO NA MÃO

A capacidade de enxergar o passado para a construção do presente para poder se enxergar é uma dar problemáticas destacadas por Souza.

> Sim, porque um homem que atravessou um não passado e caiu dentro de um não presente, este homem não existe. Que idéia mais engraçada e louca. Não existo. Aqui estou, posso me tocar, me pegar. Penso, reflito, concluo. Me vejo inteiro, mas não me reflito, não há imagem (BRANDÃO, 2006:192).

446 Traduzido do espanhol: "Una de las funciones de los imaginarios sociales consiste en la organización y el dominio del tiempo colectivo sobre el plano simbólico. Esta función es aparente en el caso de las utopías que conjuran el futuro al recibir y estructurar los sueños y las esperanzas de una sociedad distinta, y lo es menos en la memoria colectiva: pero los acontecimientos que ésta guardí en el recuerdo, ¿no cuentan en general menos que las representaciones quede ellos mismos nacen? Nuestro estudio tiene dos polos: por un lado, utopías, por otro, memorias colectivas. Sólo en el abstracto están la memoria colectiva y la esperanza opuestas; en la realidad histórica casi siempre completa y alimenta al otro. Sólo en esquemas simplistas la utopía siempre aparece como memoria "subversiva" y colectiva como conservadora, y las realidades históricas se muestran mucho más ricas y complejas." (BACZKO, 1999:9)

ISBN 978-85-64124-60-8

Quando confiscado da memória pessoal e representativamente da inexistência do passado coletivo tomado pelos senhores da amnese e do Brasil, não ideal, de Loyola. O sujeito é destituído de características únicas e pessoais e, como pode ser visto no trecho acima, ele não existe. Não há construção do imaginário desse personagem, e ele mimetiza a todos os brasileiros. Se confiscados da memória individual, são confiscadas a história e geram em si e em seus reflexos uma afasia. A afasia é a incapacidade de compreensão da linguagem, se não nos comunicamos, não existimos socialmente.

Incapacidade cujo desenvolver é entrelaçado à retomada de palavras não usuais na atualidade do romance. Perder-se em si causa no personagem-narrador, quem testemunhou a decadência nacional e dele próprio, uma impetuosa busca, no passado, de quem é com a finalidade de projetar uma imagem para poder ser.

> Desta vez, não havia o canto, mas um murmúrio denso, compacto, quase ritmado. E acima de tudo o mau cheiro. Pavoroso. Mefítico. Havia um professor de geografia, no ginásio, muito pedante. Usava esta palavra a propósito de tudo, e todos. Para ele, era um insulto. Para mim, ficou como um símbolo de mistério, um código. Sinônimo de coisas ruins. É uma palavra que nem todos os dicionários registram. Daí a sensação que ela é especial. Mefítico. [...] (BRANDÃO, 2006:243)

A capacidade deste personagem de olhar através de um furo na mão, de aceitar o elemento insólito se instaurar e o incomodar o põe acima da apatia recorrente nos demais personagens. Torna-o “exceção”.

> Sou exceção, grito meu bom dia, os rostos se viram aflitos, perplexos. Depois se voltam para a paisagem, as calçadas congestionadas. Mais um louco, pensam. Todos têm certeza, serei apanhado ao descer. No dia seguinte se surpreendem, sem demonstrar, quando apareço, cumprimentando. Três pontos antes do final (deve ser dez e vinte) senti uma comichão insuportável. Estava comprimido. Não podia olhar, nem levantar a mão. Segurava a maleta com a esquerda, com a direita me apoiava ao varão. Empurrado para a saída, me despedi. Claro que não responderam. (BRANDÃO, 2006:21)

E, mesmo já condicionado a uma apatia e parcialmente silenciado por ela, não tão submersa como a dos passageiros, é capaz de observer o perturbador ambiente em que está inserido.

> Não tenho idéia por onde começar a procurá-la. Será que venho contemporizando de propósito? Me sinto mal, não, não sou assim. Ou não quero enfrentar a verdade. Que é simples. Não procurei minha mulher. Deixei que se fosse, dei um tempo para que voltasse. Deixo tudo acontecer (BRANDÃO, 2006:211).

E as reminescências vão se ampliando de forma gradativa e enfática. A aceitação se torna menos apática, a ideia de se desfazer da vida a meramente sobreviver lhe torna agradável. Há perda da morbidez encrustrada no homem cuja capacidade de questionar incomodou uma ditaduta a ponto de exonerá-lo. A consciência coletiva já não perturba mais, ela é bem-vinda. O processo de rememoração o direciona a pensar no coletivo. Em comunidade. Embora haja

ISBN 978-85-64124-60-8

indagação da serventia deste início de transbordamento e de mnemotécnica, estimulando-se a pensar em quão repleto e vazio é. A amplidão da consciência permite indagações a respeito do que ficou intacto por anos.

> "Jamais tive capacidade para aprender o mundo como um todo, em sentido abrangente. Fui colecionando trechos, momentos, partículas, instantes. Quando concentrei tudo, deu em quê? Ao codificar minha vida, faltavam elementos essenciais. Abandonei o vital, iludido [...] Convivi com a distorção, aceitei-a como realidade. Também, já perdemos o conceito de real. Não estou querendo me justificar. Só que tenho o direito de me admitir confuso, sem coordenadas onde me apoiar." (BRANDÃO, 2006:219)

Por fim, a total lucidez traz a ele esperança, em meio a um coletivo o insólito se transfere e a sobrevivência e capacidade de utilizar a memória como arma na luta da sobrevivência se torna essencialmente coletivo. "Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens." (LE GOFF, 1996: 476)

Afinal de contas se em uma marquise com tantas outras memórias e inclinações à rememorar sob coletivo, Souza pode sentir o cheiro de chuva. A liberdade vem veloz, "[...] como a luz das estrelas. Quando ela nos atinge, brilhava há muito tempo, às vezes há milhares de anos. Pode ser que este cheiro molhado venha de um ponto tão remoto, que vai demorar muito a chegar. Aposto tudo que é chuva. Alguém sabe se está chovendo por aí?" (BRANDÃO, 2006: 381)

Então, "Alguém sabe se está chovendo por ai?"

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não Verás País Nenhum apresenta uma gama de pontos de vistas ainda a serem explorados, não obstante no campo da memória e das literaturas-testemunho como também no foco das representações do professor, da educação, da sociedade, da natureza e, principalmente, da extrapolação do real que o romance de Loyola representa. Um romance brasileiro riquissímo cujo fértil imaginário mimético do autor nos narra o que houve e se preocupa com o futuro.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodore W. 1973. **"Engagement",** In: Notas de Literatura, trad C. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

BACZKO, Bronislaw**. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Não Verás País Nenhum**. 25. ed. São Paulo: Global editora, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

ISBN 978-85-64124-60-8

REIS, L. M. F.; GELADO, Viviana ; Figueiredo, Eurídice ; PORTO, `. B. ; ESTEVES, A. ; PALMERO, E. . **Testemunho e memória**. In: Palmero, Elena; Coser Stelamaris. (Org.). Em torno da memória: conceitos e relações. 1ed.Porto Alegre: Letras1, 2017, v. 1, p. 339-347.

SANTEE, Daniel Derrel. **Mordern Utopia: a reading of Brave New World, Nineteen Eitghty-Four, and Woman on the Edge of Time in the light of More's Utopia**. Florianópolis, 1988. Dissertação (Mestrado em Letras), UFSC

ISBN 978-85-64124-60-8

CYBERPUNK NA FRONTEIRA BRASILEIRA: FAUSTO FAWCETT E O BRASIL TECNO-DISTÓPICO

Vítor Castelões GAMA (UnB)
Email: vitorcasteloesgama@hotmail.com
Igor Alexandre Barcelos Graciano BORGES (UnB)
Email: igoralexandre@hotmail.com

RESUMO

O Cyberpunk é um subgênero da ficção científica conhecido pela representação de um mundo futuro distópico, globalizado e com grande acesso à alta-tecnologia, mas, repleto de mazelas sociais. Considerando o exposto, algumas inquietações surgem em mente, uma delas é: como tais características são refratadas no panorama brasileiro? Umas diferenças apontadas pela crítica é uma possível perspectiva utópica presente no cyberpunk latino-americano. Com isso em mente, buscamos compreender o diálogo entre utopia e distopia colocando em prova esta afirmação na análise de três obras do escritor carioca, Fausto Fawcett, a saber, “Santa Clara Poltergeist”; “Básico Instinto”; e “Favelost: (the book)”.

***PALAVRAS-CHAVE**: FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA; CYBERPUNK; FAUSTO FAWCETT.*

O Cyberpunk é um subgênero da ficção científica conhecido pela representação de um mundo futuro globalizado e com grande acesso à alta-tecnologia, mas, repleto de mazelas sociais. Surgido espontaneamente na década de 80, ganhou corpo com a antologia “Mirrorshades”, de Bruce Sterling, a qual efetivamente definiu as características do movimento. A estética do subgênero é mais facilmente reconhecida por “Blade Runner”, adaptação de um romance do escritor Philip K. Dick, que se tornou um marco visual ainda influente. Neste sentido, Adriana Amaral (2006, p. 31-32) afirma que o subgênero é caracterizado pelos excessos, a “visão cyberpunk reconhece um espaço público em que as pessoas são tecnologizadas e reprimidas ao mesmo tempo, mostrando a tecnologia como a mediadora de nossas vidas sociais”.

Este gênero literário surgiu em decorrência das especulações sobre as novas tecnologias de comunicação, também é considerando como uma representação das visões pós-modernistas aplicadas à ficção científica. Funcionou com uma contraposição às utopias da “era de ouro”, comuns nas décadas precedentes, e mostrava uma cosmovisão alinhada aos grandes movimentos culturais em desenvolvimento.

Porém, o contexto brasileiro é um pouco diferente do vivenciado pelos escritores norte-americanos e europeus. Para Rodolfo Rorato Londero (2013) o cyberpunk latino-americano conta com a presença de uma visão utópica, ausente no movimento estrangeiro. Roberto de Sousa Causo (2013, p. 226), expõe a existência de uma unidade poética no que denominou de “Tupinipunk”, cujas características são a “atitude iconoclasta, a sensualidade, o misticismo, a politização e uma perspectiva de Terceiro Mundo”.

> Creio que o termo “tupinipunk” seja apropriado porque esta forma de cyberpunk brasileiro é mais relacionado a um dos principais aspectos culturais do Brasil, o sincretismo cultural, do que às características usuais do cyberpunk:

ISBN 978-85-64124-60-8

> a revolução dos computadores, a simbiose homem-máquina, as drogas que expandem a mente, a contracultura de *fin de siécle*, o comércio de informação e o desejo do Movimento Cyberpunk de inovar sobre tradições mais antigas da FC (CAUSO, 2013, p. 225-226)

Neste aspecto, concordamos quanto à separação do Tupinipunk. Entretanto, não focaremos em testar a definição proposta pelo pesquisador, exceto talvez de forma indireta, mas, entender se o subgênero no Brasil é realmente utópico. Para tanto, analisaremos três obras do escritor carioca Fausto Fawcett, apontado como um dos expoentes deste subgênero, a saber: "Santa Clara Poltergeist", "Básico Instinto", e "Favelost: (the book)". Quanto ao primeiro romance, Mary Elizabeth Ginway comenta que:

> Em Santa Clara, a constante presença de fotos pornográficas digitais granuladas e imagens de placas de circuitos de computador impressas nas margens ou em alternância com as páginas de texto reforçam os temas de sexo e tecnologia do romance, criando uma montagem visual. A chave dessa narrativa é que todas as metáforas são sexuais, combinando conceitos como o "Big Bang" da astrofísica, com a sexualidade tântrica hindu e a energia prana. Santa Clara é também uma combinação de vários gêneros, entre eles a ficção científica, a ficção de detetive e de espionagem e, até certo ponto, ficção de horror e de aventura (GINWAY, 2005, p. 168)

A confluência visual e tecnológica é uma temática constante na narrativa de Fausto Fawcett. O caos da vida urbana é representado nos diversos ângulos de visão, que inclui o *ethos* cyberpunk, digerido e refratado, uma:

> Visão obscena da raça humana. Excessos de megacidades, principalmente as do terceiro mundo. Megacidades situadas em países onde o verniz da civilização é bem ralo. [...] Povos colocados em estado de semi barbárie adrenalizada e criminosa-apática à espera de salvações ou mutirões desconcertantes e maníacos. Sem acesso às benesses tecnológicas. Com acesso clandestino e perigoso a todas as benesses e sucatas tecnológicas (FAWCETT, 2014b, p. 113-144).

Afinal, seriam estas narrativas, utópicas ou distópicas. Para Londero, a Copacabana de "Santa Clara Poltergeist" está em direta continuidade com a ilha de Port Watson, oriunda de um conto de Hakim Bey.

> A purgatória Copacabana é a anti-matéria, a entropia da paradisíaca Port Watson; ou deixando de lado as metáforas, a ficção cyberpunk latino-americana é o contraponto da norte-americana. Mas o contraponto de um gênero predominantemente distópico [...] é um gênero que privilegia o viés utópico (LONDERO, 2013)

Roberto de Sousa Causo traz uma perspectiva menos controversa, pois, partindo de uma afirmativa de Fawcett, ressalta o aspecto apocalíptico e escatológico da narrativa. Uma vez que a heterogeneidade da obra mantém uma relação com a realidade, não tão simples de definir.

ISBN 978-85-64124-60-8

> "Eu não faço ficção científica. Eu só dei uma exageradinha na nossa realidade perturbada, ou nas nossas realidades conturbadas". O que ele faz é criar um mundo apocalíptico a lá Burroughs, que transforma Copacabana em uma versão da Interzona do autor americano, uma descrição literária ontológica ou teórica de um universo diverso do nosso—um "heterocosmo"—e que nega as bases ontológicas do nosso universo, de acordo com a definição de Brian McHale, para quem "a ficção pós-modernista acaba sendo mimética afinal, mas essa imitação sendo alcançada não tanto no nível do seu conteúdo, que com frequência é manifestadamente ir-ou anti-realista, quando no nível da forma" (CAUSO, 2013, p. 253).

A maior dificuldade na análise das obras cyberpunks é lidar com a contaminação estética, o que ela representaria: uma crítica subversiva ou uma resignação individualista perante os problemas sociais? Nas palavras de Istvan Csicsery-Ronay (1991, p. 183, tradução nossa): "é difícil de vislumbrar os motivos político-estéticos 'integrados', das subculturas alienadas que adotam as ferramentas de alta-tecnologia do establishment do qual são supostamente alienadas".[447]

Por esse motivo, alguns críticos ressaltam que o movimento cyberpunk, assim como outros caracterizados pelo sufixo "punk" não passam de fachada: choque, agressão ou a sublimação de impulsos sexuais, que afinal não propõem alternativas à sociedade que criticam. Como pensar uma utopia, sem saber ao menos se há uma espécie de crítica da realidade. Para Darko Suvin, a utopia:

> é a construção verbal de uma comunidade quase humana em que instituições sociopolíticas, normas e relações individuais são organizadas de acordo com um princípio mais perfeito do que, na comunidade do autor, esta construção se baseia no estranhamento resultante de uma hipótese histórica alternativa (SUVIN, 2016, p. 63, tradução nossa).[448]

Em contraposto, Franklin Leopoldo e Silva (2016, p. 103), baseando-se em uma proposição de Horkheimer, afirma que "no caso da utopia, a resistência se mostra na oposição ao que é como 'representação daquilo que deve ser'. No caso da distopia, a resistência se vincula à ficção como representação daquilo que pode vir a ser, mas que não deve ser". Entretanto, tais acepções estariam ligadas a uma dimensão ética específica, o que é utopia para um, pode ser a distopia de o outro. A imortalidade pós-humana é uma utopia ou uma distopia?

Indo mais além, é possível caracterizar o desejo utópico como a busca de uma totalidade social, em que o abjeto, negativo e o estranho devem ser eliminados. Isto é perceptível em obras como "O ano de 2440" de Louis-Sébastian Mercier, que tanto trabalhou a questão da limpeza urbana e da saúde comunitária. A evolução desta sociedade está em se livrar dos dejetos, ou ao menos não vê-los. O mesmo pode ser dito em relação às utopias pós-modernas sobre a imortalidade, ao rejeitar o corpo em decomposição.

> A topografia da cidade representa um ideal de ordem e, na verdade, é impossível conceber qualquer coisa além de uma consequência e uma forma

447NO ORIGINAL: IT'S HARD TO SEE THE "INTEGRATED" POLITICAL-AESTHETIC MOTIVES OF ALIENATED SUBCULTURES THAT ADOPT THE HIGH-TECH TOOLS OF THE ESTABLISHMENT THEY ARE SUPPOSEDLY ALIENATED FROM.

448NO ORIGINAL: UTOPIA IS THE VERBAL CONSTRUCTION OF A PARTICULAR QUASI-HUMAN COMMUNITY WHERE SOCIOPOLITICAL INSTITUTIONS, NORMS AND INDIVIDUAL RELATIONSHIPS ARE ORGANIZED ACCORDING TO A MORE PERFECT PRINCIPLE THAT IN THE AUTHOR'S COMMUNITY, THIS CONSTRUCTION BEING BASED ON ESTRANGEMENT ARISING OUT OF AN ALTERNATIVE HISTORICAL HYPOTHESIS

ISBN 978-85-64124-60-8

> de ordem que seja a superação dos espectros da degeneração; daí a facilidade com que o distópico pode ser sugerido pela representação da cidade como um terreno urbano abandonado (SCANLAN, 2005, p. 154, tradução nossa).[449]

Da mesma forma que as utopias criticam a sociedade do autor, a distopia também o faz, mas, de forma indireta, ao criar uma sombra do mundo presente que deve ser negada. Em outras palavras, na utopia o negativo (dejeto) está escondido, e o presente estranhado. Na distopia, a realidade também se encontra estranhada, porém, é o elemento positivo (transformação social) que se torna elusivo.

Para Londero a distopia cyberpunk é fruto das forças do pós-capitalismo e dos movimentos neoliberais. Quando a mudança sociopolítica parece impossível, pensar em uma nova sociedade é uma tarefa hercúlea. Então, baseando-se em Fredric Jameson, para o qual a condição periférica da América Latina por si só, traz o pensamento utópico, Londero afirma que:

> a autenticidade da ficção cyberpunk latino-americana se encontra na fração não-cooptada pelo capitalismo, ou seja, no contexto de fora do sistema multinacional. É neste sentindo que a produção latino-americana 'pode se contrapor ao que ele [Jameson] chama de 'cegueira do centro' e oferecer uma espécie de visão periférica, devido à peculiaridade de estar ao mesmo tempo dentro e fora do sistema multinacional', ou seja, trazer para dentro o viés utópico que se encontra fora do capitalismo tardio (LONDERO, 2013).

Essa proposição deve ser tomada com um pouco de desconfiança. A utopia neste caso funcionaria como uma negação da realidade eurocêntrica, não tendo que ser necessariamente elaborada de forma artística. Portanto, a sociedade contra o Estado de Pierre Clastres seria um exemplo de uma forma utópica. Mas, se não for construída de forma explícita, a análise torna-se sobre a sombra de uma sombra. De maneira similar, não cremos que haja nas obras de Fawcett, uma representação utópica, mesmo levando em conta a perspectiva de "terceiro-mundo". A metrópole, por exemplo, é um:

> Mega-aglomerado entupido de tradições perturbadas, submundos a céu aberto, tu veio de lá, portanto tá acostumado com o ranço da avalanche da poluição humana, pornografia psicológica, tudo à mostra em divulgação, tá acostumado com a proliferação de produtos, vírus, doenças, curas, crimes, proliferação de tecnologia dentro e fora das pessoas, promiscuidade de ciência com comércio e arte (FAWCETT, 2012, p. 44)

Para o autor, não há nem utopia, nem distopia, apenas caos e contradição. Entretanto, não há maior mentiroso do que um escritor. A chave de leitura estaria justamente nas confluências entre as diversas formas sociais, e nas técnicas literárias utilizadas é possível ver uma perspectiva escatológica, vista aqui em seu registro duplo: a doutrina religiosa sobre o fim do mundo e os excrementos.

449NO ORIGINAL: THE TOPOGRAPHY OF THE CITY REPRESENTS AN IDEAL OF ORDER, AND IS ACTUALLY IMPOSSIBLE TO CONCEIVE AS ANYTHING BUT A CONSEQUENCE AND FORM OF ORDER THAT OVERCOMES SPECTRES OF DEGENERATION; HENCE THE EASE WITH WHICH THE DYSTOPIAN CAN BE SUGGESTED BY REPRESENTING THE CITY AS AN URBAN WASTELAND

ISBN 978-85-64124-60-8

> Vamos repetir a mesma história, etc… inventamos utopias, civilizações, histórias para dizer que vamos mudar. O cristianismo foi quem mais fomentou essa idéia. Como não tenho essa perspectiva progressista, faço um flagrante dessas redundâncias. Dessa agoniada, mas também maravilhosa forma de vida apelidada de humanidade. E com foco nas grandes cidades, nesse caos (FAWCETT apud MELLO, 2010).[450]

O princípio estético das obras é partir de uma imagem mínima em direção ao máximo: "do nada pode surgir um outro tipo de utilização pra qualquer tradição graças à digitalização mundial, graças à dnalização mundial. Promiscuidade destrutiva criando. Migração de técnicas mitológicas. Muito além de qualquer antropofagia" (FAWCETT, 2012, p 22).

Por ser uma expansão do movimento antropofágico não há apenas a ingestão do "alimento", tampouco a transubstanciação, mas, também a evacuação ou a reciclagem. Do lixo abstrai-se uma metáfora antropofágica às avessas: traz as várias influências para si e as transforma e em seguida, do produto excreta uma condição universal. "O lixo é também o conhecimento falho que está na esteira do (e no caminho do) progresso, os pedaços que não se encaixam mais ou que ficam no caminho de uma verdade que sempre está à frente (em algum momento de um futuro não descoberto)" (SCANLAN, 2005, p. 16, tradução nossa).[451] Em uma nota macabra, é o progresso contraditório do acidente radiológico de Goiânia. Na representação destas contradições, por meio do abjeto e do perverso, a narrativa questiona a realidade e os projetos de futuros utópicos.

> O que é banido, excluído e separado pode resultar em um "aparecimento súbito e maciço de estranheza", que, segundo Kristeva, é sentido como se fosse um membro amputado que—"agora me atormenta como radicalmente faltante". Mas apenas como resultado de evocar sua presença, que se pode aniquilá-lo. Se não for reconhecido, "à beira da inexistência e da alucinação", o abjeto se torna a "matéria-prima" da cultura (SCANLAN, 2005, p. 165, tradução nossa)[452]

O recalcado ao mesmo tempo pode trazer o prazer, a dor e o sublime. Como demonstra a relação do escritor japonês Yukio Mishima com a imagem de São Sebastião, é complexa e profunda a força do inconsciente, tão mais forte quando pretendemos negá-lo. Trata-se das pulsões freudianas, como fontes criativas, no embate entre pulsão de vida e morte. Não é por menos, que no conto "Básico Instinto", esboça-se a busca desta pulsão primordial e que não se coaduna com a sociedade.

> Reza a lenda filosófica que existem forças caóticas inauguradoras do universo, da vida, da morte, da natureza, consignadas dentro de nós mandando continuamente sinais avisando-nos da nossa insignificância, da nossa obsolescência, da nossa frágil arrogância civilizatória (FAWCETT, 2014b, p. 112)

450 DISPONÍVEL EM: HTTPS://BLOG.SARAIVA.COM.BR/FAUSTO-FAWCETT-A-ESCRITA-PROFETICA/ ACESSO EM: 20 JUN. 2018

451 NO ORIGINAL: GARBAGE IS ALSO THE BROKEN KNOWLEDGE THAT LIES IN THE WAKE OF (AND IN THE WAY OF) PROGRESS, THE BITS THAT NO LONGER FIT OR THAT GET IN THE WAY OF A TRUTH THAT ALWAYS LIES JUST AHEAD (SOMEWHERE DOWN THE LINE IN SOME UNDISCOVERED FUTURE).

452 NO ORIGINAL: WHAT IS BANISHED, EXCLUDED AND MADE SEPARATE MAY RESULT IN A 'MASSIVE AND SUDDEN EMERGENCE OF UNCANNINESS', WHICH, ACCORDING TO KRISTEVA, ONE ENCOUNTERS AS IF IT WERE A DETACHED LIMB – IT 'NOW HARRIES ME AS RADICALLY SEPARATE'. BUT ONLY AS A RESULT OF ITS BRINGING TO PRESENCE CAN IT ANNIHILATE. IF LEFT UNACKNOWLEDGED 'ON THE EDGE OF NON-EXISTENCE AND HALLUCINATION' THE ABJECT BECOMER THE 'PRIMER' OF CULTURE.

ISBN 978-85-64124-60-8

A reação mais comum é buscar algo além deste mundo, seja uma utopia, um delírio lisérgico ou um destino escatológico. Pois é também do básico instinto a vontade de buscar uma saída ou, ao menos, aceitar sua condição de sujeito dividido e desejante.

> Todos sonham com céus e mundos melhores, todos sonham e trabalham rumo a modelos de excelência visando o escape da selvageria, da pobreza, da mediocridade, da ignorância. E a veia platônica pulsa desesperada enquanto as forças caóticas da violência primordial são cutucadas com vara curta pelo excesso de poluição humana das megacidades mundiais que conferem um clima de instabilidade purgatória ao mundo dito contemporâneo, poluído de heranças, estirpes, tradições, mutações, espécies culturais e biológicas (FAWCETT, 2014b, p. 113)

Perante a este purgatório, a utopia é ao mínimo possível? As opções são poucas: revoltar-se contra a sociedade, reformar o mundo ou acomodar-se na crença de que haverá um futuro melhor. As duas primeiras alternativas não aparecem representadas nas obras, mas, crê-se que há por detrás da elucubração tecno-anárquica algo que o racionalismo não pode apagar.

> Apesar de todas as conquistas da modernidade humanista, o buraco da transcendência não foi tapado. Sonhos de eternidades e palácios de sobrevivência além, num tempo além de primórdios luminosos e inauguradores de tudo que existe, bem, esses sonhos ainda rolam firmes nos corações e mentes. Fora da terra ou politicamente, economicamente sonhados. Desejos de outros mundos, outros corpos, outras inteligências e outras ideias de Absolutos ou convulsivos emaranhados de labirintos galácticos, sociedades idílicas, paradisíacos infernos de prazeres inéditos (FAWCETT, 2014b, p. 116)

Por esse motivo a obra apresenta uma visão de mundo escatológica, na crença de que um futuro melhor é possível, mesmo que este seja precedido de um apocalipse. Atesta esta concepção as contínuas metáforas religiosas, por exemplo, em “Santa Clara Poltergeist”, uma das maiores forças é o Verbo divino, ou a “linguagem que faz do mundo a sua semelhança, e faz dele refém das associações, evocações, arbitrariedades simbólicas. Verbo é o Virtual Absoluto” (FAWCETT, 2014a, p. 107).

> A física já entregou já muito os pontos do positivismo e admite o encontro da sua linguagem (cujo simbolismo é mais contundente, pois cria universos verbais que atiçam a curiosidade e nos conduzem a intrincadas aventuras de raciocínios dignas das intrincadas aventuras da matéria à qual estão relacionados) com o simbolismo das cosmogonias religiosas (FAWCETT, 2014a, p. 52)

A essência do mundo sofre sua catábase e é também parte do lixo. “Nada nunca foi sagrado. Tudo sempre foi poeira suja de sarjeta profana” (FAWCETT, 2014b, p. 115). A temática é expandida em outro romance, “Favelost: (the book)”, que por meio dos personagens Júpiter Alighieri, Eminência Paula, e Mefistófoles representa uma “Divina Comédia” sem a apoteose. Do inferno ao purgatório, da violência ao apodrecimento.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Mas humanos são humanos, malucos infantis, competitivos, errados, fracos, equivocados, autoenganosos e cheios de energia amorosa, produtiva e criativa batendo de frente com todas as impossibilidades e tragédias que o cercam. Humanos são humanos e têm a metástase, quando o câncer começa a se espalhar pelo corpo, como referência do que acontece quando certos processos são postos em andamento. Células se multiplicam indiscriminadamente e acabam matando o organismo (FAWCETT, 2012, p.19).

É justamente neste fluxo, da criação e destruição que a metáfora do lixo se encaixa, e pela qual se destrói a perspectiva utópica. "Depois das utopias de apocalipses revolucionários de redenção social que eram versões seculares de intenções universalistas e calvárias de transmutação oferecidas pela cristandade católica ou protestante, depois disso tudo, o endocapitalismo de Favelost" (FAWCETT, 2012, p. 72).

> Os fantasmas do passado e do presente recebem seu lugar ao lado dos escombros da existência material e do lixo da autocriação. Vivemos, em outras palavras, uma existência sombria nessas cidades, onde a vida não é tão limpa e arrumada quanto sugere o ideal abstrato ou a memória seletiva. A cidade das sombras pode ser resumida em referência a uma guerra sem fim. Nisso, as atividades crepusculares dos coletores de lixo parecem reconstituir diariamente as características mutantes do aspecto espectral e não familiar da paisagem que não podemos ver ou escolhemos ignorar, mas que é subsequentemente lançado como o inimigo fantasmagórico do Iluminismo e da civilização (SCANLAN, 2005, p. 157).

A cidade de "Favelost", "Básico Instinto", ou "Copacabana" é a antítese da visão de uma sociedade utópica. O que há é uma existência desmascarada pelo escritor, uma existência que se encontra escondida em cidades utópicas como Brasília, o lixão estrutural. Uma obra menos Lúcio Costa e mais alinhada ao espaço-lixo do urbanista holandês Rem Koolhaas.

> Entre a utopia de se conseguir nivelar todo mundo num super bem comum de justiça incrível, entre essa utopia e a distopia de nada dar certo, de sempre dar defeito, ou erro, ou catástrofe biológica, social, anatômica. Entre tudo isso funciona a disputopia Favelost. Turbinando os princípios ativos das grandes cidades, que são os seguintes: toda cidade não dá trégua, realizando todo tipo de conflito que anima ou ser humano, toda cidade é camuflagem (FAWCETT, 2012, p. 193)

No fim, ressalta o escritor, não há "bem-estar de sociedade equilibrada, nenhum fundo de conforto social. Mas não tem sequer família, amizade ou compaixão que estanque o encosto desse sangue, que segure, obstrua ou camufle a estranha luz fascista de um Básico Instinto" (FAWCETT, 2014b, p. 123). Perante a este anseio humano, não sobrevivem as utopias sociais, tampouco as individuais (luz fascista; endocapitalismo). Retomamos então o questionamento inicial, apenas para ressaltar que não há uma resposta satisfatória. Pois, contraditoriamente, ao mesmo tempo em que a visão escatológica é preponderante, ela demonstra-se impregnada pela utopia e pela distopia. Em conclusão, novamente devemos tomar a metáfora do lixo e acabar por tornar patente o conhecimento falho, pois a pergunta feita e a resposta (não dada) clamam por uma reciclagem.

ISBN 978-85-64124-60-8

> O que é o Brasil? Vamos ver se você acerta. É um eterno paraíso tropical? Um eldorado mafioso? Um fim de mundo sem volta? Um emergente detergente insolente novo tigre sul-americano? Uma bocada ecológica? Uma Disneylândia patrimonialista? Uma terra de inéditas mixagens humanas e culturais, amálgama de antropofagia e tropicalismo rumo a uma nova sensibilidade de civilização, melhor do que a europeia, a americana e a chinesa? Forno de calor humano que queima todos os comportamentos? Ou um abismo que nunca chega? Acertou, oh futuro Favelost! O Brasil é um abismo que nunca chega (FAWCETT, 2012, p. 66)

Assim, não interessa tanto saber se o tupinipunk é um subgênero utópico, mas, entender por que a visão brasileira é marcada por todas estas contradições. Porque as nossas utopias são correlacionadas ao lixo, o que é o Brasil e até quando ele será simultaneamente, utópico, distópico e escatológico (em todos os sentidos).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana. **Visões Perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk**. Porto Alegre: Sulina, 2006

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ondas nas praias de um mundo sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil**. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos em Inglês), Universidade de São Paulo, São Paulo, 315 p, 2013.

CSICSERY-RONAY, Istvan. **Cyberpunk and Neuromanticism.** In: McCAFFERY, Larry (org). Storming the reality studio: **A casebook of cyberpunk and postmodern science fiction**. London: Duke University Press, 1991.

FAWCETT, Fausto. **Favelost**: (the book). São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FAWCETT, Fausto. **Santa Clara Poltergeist**. Curitiba: Encrenca, 2014a.

FAWCETT, Fausto. **Básico Instinto**. Curitiba: Encrenca, 2014b.

GINWAY, Mary Elizabeth. **Ficção científica Brasileira**. São Paulo: Devir, 2005.

LONDERO, Rodolfo Rorato. **Futuro Esquecido: a recepção da ficção cyberpunk na América Latina**. Rio de Janeiro: Rizoma, 2013. Livro Eletrônico [Kindle]

MELLO, Ramon. **Fausto Fawcett, a escrita profética**. Blog Saraiva. São Paulo, 11 mai. 2010. Disponível em: https://blog.saraiva.com.br/fausto-fawcett-a-escrita-profetica/. Acesso em: 20 jun. 2018.

SCANLAN, John**. On Garbage**. London: Reaktion Books, 2005

SILVA, Franklin Leopoldo e**. História e Utopia**. In: NOVAES, Adauto (org.) Mutações: o novo espírito utópico. São Paulo: Sesc São Paulo, 2016.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction**. Berlin: Peter Lang, 2016.

ISBN 978-85-64124-60-8

A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA: AMORQUIA, DE ANDRÉ CARNEIRO

Carla dos Santos Meneses CAMPOS[453]
Ramiro GIROLDO[454]

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo explorar se a ficção científica, um lugar de possível ruptura com as representações tradicionais dos papéis sociais estabelecidos, se abre à representação do feminino. Tal instância será discutida no romance *Amorquia*, de André Carneiro, pois a obra é ambientada em um mundo futuro no qual o feminino é hierarquicamente superior ao masculino. Justine Larbalestier (2002) afirma que: no campo da ficção científica há histórias baseadas em uma relação desigual entre os sexos. Para promover a análise de tais questões, será discutido as considerações acerca da representação, de Luiz Costa Lima (1981) no ensaio: Representação social e mimesis. Assim como, o uso do método das passagens paralelas. Segundo Compagnon (2010, p.67) "[...] quando uma passagem de um texto apresenta problema por sua dificuldade, sua obscuridade ou sua ambigüidade, procuramos uma passagem paralela no mesmo texto [...] a fim de esclarecer o sentido da passagem problemática.". Busca-se assim evidenciar os modos de articulação enunciativa como convergência para a questão da representação feminina na obra. Ainda na fundamentação do trabalho, recorreu-se também a Ginway (2005) para explorar as especificidades e o papel das mulheres na distopia brasileira.

***PALAVRAS CHAVE**: REPRESENTAÇÃO FEMININA, FICÇÃO CIENTÍFICA, AMORQUIA.*

INTRODUÇÃO

Abordar a representação feminina em uma obra de ficção científica implica explorar se este gênero, como explica Allen, "[...] distinguida de outros tipos de ficção pela presença de uma extrapolação dos efeitos humanos [...]", (ALLEN apud Giroldo, p.21 [s.d.], p. 235) e também um espaço de possível ruptura, se abre à representação do feminino, se de fato supera as representações tradicionais. Primeiramente, o olhar é sobre a representação. Para tanto, foi necessário trazer a discussão teórica acerca de tal tema à luz das reflexões do ensaio *Representação social e mimesis,* de Luiz Costa Lima. Em relação a obra analisada *Amorquia*, é ambientada em um futuro distante. É um lugar onde a tecnologia encontra-se de forma tão avançada, que superou o trabalho humano.

Uma das grandes preocupações dessa sociedade é o prazer. Este é uma obrigação de homens e mulheres. Em relação ao sexo feminino, o que se pode perceber é que seu papel é contestado. Questões como maternidade e fidelidade não são relevantes, assim como, um conjunto de comportamentos que a sociedade atual exige das mulheres. Estes são mostrados de maneira totalmente oposta à realidade. Sem pudores e de forma natural, as personagens femininas vivem e não são consideradas como seres frágeis. Fragilidade, aliás, é muito mais uma característica dos personagens do sexo masculino do que do feminino. Essas diferenças de

453 MESTRANDA EM ESTUDOS DE LINGUAGENS (PPGEL) PELA UFMS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL)
454 PROFESSOR ADJUNTO DA UFMS – FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO (FAALC)

ISBN 978-85-64124-60-8

comportamento podem ser vistas em textos de batalha-dos-sexos, que Larbalestier explica que é:

> um subgênero ou tema da ficção científica que é destacado pelas estórias. Junto com as intertextualidades inconscientes que ocorrem devido aos escritores estarem imersos nos mesmos discursos e campos de conhecimento e há também um grande acordo de reescrita consciente de textos anteriores na ficção científica. (Larbalestier, 2002, p.42).[455]

Para averiguar as correspondências entre as formas de representação das personagens femininas, foi empregado o recurso linguístico método das passagens paralelas ou paralelismo. Dessa forma, procurar o que levou a criação da obra justifica-se na ênfase de que muitas vezes essa criação não é fruto da vivência do autor enquanto sujeito. Pode ser também uma visão de mundo do autor. Segundo Compagnon (2010, p.66) o ponto de partida é a análise via comparação "cujo horizonte é a linguagem" literária.

No que diz respeito ao romance *Amorquia* ser uma obra da ficção cientifica, Giroldo (2008, p.9) na obra *Ditadura do prazer,* de sua autoria, afirma: "O olhar que voltaremos ao romance em discussão é bipartido, já que o encaramos tanto como ficção científica quanto como literatura utópica.". Pensando no romance em pauta também como uma distopia, muitas obras consideradas distópicas, segundo Elizabeth Ginway (2005), corroboraram para que estereótipos nacionalistas a respeito da mulher, sejam reforçados.

A REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS DE *AMORQUIA*

Costa Lima (1981) repensou a mimesis, a partir de Platão e Aristóteles e buscou em Kant uma reconsideração para a mímesis, pois, para este, é na fatura da compreensão que o discernimento se faz decisivo. A partir dessa reflexão, o teórico brasileiro desenvolveu o conceito de sujeito fraturado. Tal concepção sobre o sujeito traz a questão da sua visibilidade, não mais como cartesiano, mas sim fragmentado. Isto porque ele se apresenta sempre variável. Costa Lima (1981, p.5) afirma: "Não representamos porque queremos e quando queremos, mas o fazemos como maneira de nos tornarmos visíveis".

O fenômeno da mímesis para Costa Lima (1981) é uma forma particular de representação social, que evidencia as ações do dia-a-dia e mais ampliada: na vida real, os sujeitos representam papéis sociais, conforme expectativas previamente dadas e de ordem coletiva. Os papéis sociais pressupõem convenções e normas em que se estabelece uma espécie de contrato social levando à previsibilidade de ações dos sujeitos. Assim, tornando estáveis as relações interpessoais. Os indivíduos regulam seus modos de agir a partir de um aparato histórico-cultural, que organiza e ao mesmo tempo delimita o comportamento individual num padrão referendado pela sociedade.

Por meio das análises ainda incipientes, pôde-se fazer algumas observações. Entre elas, a de que o autor André Carneiro demonstra retratar o universo feminino de uma forma diferenciada, a representação da mulher em sua obra aparece despida de caricaturas, clichês e fogem aos padrões do ideal de mulher presentes na sociedade atual. *Amorquia*, parece a princípio, delinear representações sociais de personagens femininas que fogem aos padrões da

455 TRADUÇÃO DE: THE BATTLE OF THE SEXES IN SCIENCE FICTION [...] THE BATTLE OF THE SEXES WAS A KNOWN SUBGENRE OR THEME OF SCIENCE FICTION IS HIGHLIGHTED BY THE INTERTEXTUALITIES OF THE STORIES. ALONG WITH THE UNCONSCIOUS INTERTEXTUALITIES THAT OCCUR BECAUSE WRITERS ARE IMMERSED IN THE SAME DISCOURSES AND FIELDS OF KNOWLEDGE, THERE IS ALSO AGREAT DEAL OF CONSCIOUS REWRITING OF EARLIER TEXTS IN SCIENCE FICTION.

ISBN 978-85-64124-60-8

sociedade em geral. A partir dessas considerações a respeito da obra é que se fez a escolha por esse romance de André Carneiro.

Publicado em 1991, com um enredo que explora uma sociedade totalitária evoluída tecnologicamente, onde o amor é livre, a monogamia não é permitida e a fidelidade é vista como algo negativo. É uma narrativa em que as personagens femininas são apresentadas diferentemente do que comumente se pode ver em outros romances. A forma com que Carneiro aborda as personagens femininas, faz com que possamos aplicar os conceitos estudados quanto aos traços que caracterizam a mímesis, tais como a verossimilhança, o sujeito e a maneira com que ele pensa a cena, a narrativa, entre outros aspectos.

A narrativa trata de um lugar e época em que a maternidade não é relevante. As mulheres buscam intensamente o prazer. Há uma demanda delas em relação ao desempenho sexual dos homens, que por sua vez se sentem coagidos e frustrados com tal performance. É uma leitura que permite a reflexão sobre o papel dos sexos. É a íntima batalha- dos- sexos" (LARBALESTIER, 2002) conhecida como um subgênero é vista por Larbalestier como um:

> "tema da ficção científica marcada pela intertextualidade das histórias. Juntamente com as intertextualidades inconscientes que ocorrem porque os escritores estão imersos nos mesmos discursos e campos de conhecimento, há também um acordo de reescrita consciente de textos anteriores na ficção científica. (Larbalestier, 2002, p.42).[456]

Na obra de André Carneiro, o ato sexual é ensinado nas escolas e todos praticam sem qualquer pudor. Em consonância com *Admirável Mundo Novo*, de Huxley, e 1984 de George Orwell, *Amorquia* apresenta uma visão de um futuro que ajuda a refletir e a questionar o presente. No que concerne ao procedimento de análise, a princípio foi feita uma leitura exploratória, e a partir disso foi pensado nos parâmetros que serviram de base a uma segunda fase de análise, o método das passagens paralelas. Buscando semelhanças entre as formas de representação das personagens femininas, foi feita a análise, fazendo uso do recurso linguístico método das passagens paralelas ou paralelismo.

Para fazer a compreensão de uma obra por meio da intencionalidade do autor, Compagnon (2010, p.68), que se diz um adepto, afirma "[...] o método das passagens paralelas encontra-se no fundamento da nossa disciplina: ele é mesmo a técnica de base. Recorremos sempre a ele, a maiorias vezes, sem pensar." Para o autor, a interpretação de um texto não se resume à biografia do autor. No ato da produção literária, nem sempre a consciência do autor se equipara à sua vida biográfica. A compreensão da obra pode ocorrer no encontro com o outro em busca de uma consciência mais profunda.

Dessa forma, procurar o que levou a criação da obra no sentido de buscar a representação mencionada, justifica-se na ênfase de que muitas vezes essa criação não é fruto da vivência do autor enquanto sujeito. Pode ser também uma visão de mundo do autor. Para fundamentar a interpretação pela intencionalidade do autor, o método das passagens paralelas ou paralelismo. Segundo Compagnon (2010, p.66) o ponto de partida é a análise via comparação "cujo horizonte é a linguagem" literária. Ao abordar a interpretação de texto, o autor afirma que: "[...] Interpretar um texto é sempre, inevitavelmente, com a identidade, produzir a

456TRADUÇÃO DE: THE BATTLE OF THE SEXES IN SCIENCE FICTION […] THEME OF SCIENCE FICTION IS HIGHLIGHTED BY THE INTERTEXTUALITIES OF THE STORIES. ALONG WITH THE UNCONSCIOUS INTERTEXTUALITIES THAT OCCUR BECAUSE WRITERS ARE IMMERSED IN THE SAME DISCOURSES AND FIELDS OF KNOWLEDGE, THERE IS ALSO A GREAT DEAL OF CONSCIOUS REWRITING OF EARLIER TEXTS IN SCIENCE FICTION.

ISBN 978-85-64124-60-8

diferença, com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sobre um fundo de repetições" (2010, p.67).

A escolha como fundamentação teórica do método das passagens paralelas, debruçou-se sobre a questão de se buscar meios para investigar a intenção de dizer algo, para fazer compreender o outro. Para discutir uma passagem de um texto, pode-se valer do paralelismo de palavras ou de sentido. O primeiro diz respeito às palavras que se referenciam em uma retomada e progressão de ideias de um texto. O segundo é quando há uma repetição de palavras que mostram um mesmo sentido, que fazem parte de um mesmo campo semântico.

Compagnon explica que o uso das passagens paralelas se dá quando se quer aclarar um trecho obscuro de um texto, ele afirma que "[...] quando uma passagem de um texto apresenta problema por sua dificuldade, sua obscuridade ou sua ambiguidade, procuramos uma passagem paralela no mesmo texto ou num outro texto." (2010, p.67). Ainda se tratando de paralelismo, é importante destacar o paralelismo verbal, que como esclarece Compagnon: "É um índice, uma probabilidade, mas jamais, é claro, uma prova: a palavra não tem necessariamente o mesmo sentido em duas passagens paralelas." (2010, p.69).

Na medida que as personagens principais femininas de *Amorquia* aparecem na obra, busca-se analisar a forma como elas são retratadas, com a intenção em observar a representação do sexo feminino em uma obra do gênero ficção científica/distopia. Segue uma das primeiras descrições de Túnia umas das personagens protagonistas de *Amorquia*:

> Túnia aproximou-se mais do espelho. Olhou-se de alto a baixo. Virou-se de perfil e analisou demoradamente a linha do seio. Inclinou-se um pouco, encolheu a barriga, soltou-a e empinou o peito. [...] Resolveu sair de "homem". Tirou a túnica e aproveitou para olhar-se outra vez ao espelho. Virou-se de perfil, soltou os músculos. A curva da barriga acentuou-se mais. (Carneiro,1991, p.11)

É um mundo em que homens e mulheres podem escolher de que forma se apresentarão às pessoas. Larbalestier discute a questão de homens e mulheres supostamente "verdadeiros"[457] e traz para acompanhar essa discussão algumas considerações de Judith Butler, no artigo "Gendering the Body: Beauvoir's Philosophical Contribution.". Nele, Butler apud Larbalestier afirma que "tem sido um grande acordo do pensamento popular e científico que implicitamente acordam com o gênero como um tipo de ser."[458].

Segundo Larbalestier (2002, p.43) a reflexão comum do que é ser um verdadeiro homem ou verdadeira mulher, é ser, de fato, masculino ou feminino como se ao incorporarem esses papéis , passassem a fazer parte do imaginário idealizado do que é ser homem ou mulher. A maioria dos textos sobre *batalha-dos-sexos* que Larbalestier (2002, p.43) discute são "caracterizados por uma forma ideal de masculinidade ou feminilidade e mostram maneiras em que as mulheres e os homens são substâncias distintas cuja feminilidade ou masculinidade os fazem ter certos tipos de comportamentos."[459]

Partindo desses pressupostos, ter o comportamento adequado ao esperado, conforme o sexo, indica que se é um "verdadeiro homem ou uma verdadeira mulher". Aqueles que não se

457 REAL MAN, REAL WOMAN

458 TRADUÇÃO DE: THE BATTLE OF THE SEXES IN SCIENCE FICTION: THERE HAS BEEN A GREAT DEAL OF POPULAR AND SCIENTIFIC THINKING THAT HAS TACITLY SUBSCRIBED TO GENDER AS A KIND OF BEING.

459 TRADUÇÃO DE: THE BATTLE OF THE SEXES IN SCIENCE FICTION: [...] PREDICATED ON AN IDEAL FORM OF MANLINESS AND WOMANLINESS AND SHOW WAYS IN WHICH WOMAN AND MAN ARE DISTINCT SUBSTANCES WHOSE MANLINESS AND WOMANLINESS CAUSE THEM TO ENGAGE IN CERTAIN BEHAVIORS."

ISBN 978-85-64124-60-8

encaixam nesse padrão de comportamento não são considerados como tais. A outra personagem selecionada para ser analisada é Philte, escolhida por ter uma ligação forte com o personagem principal, e por sua vez, ser mencionada inúmeras vezes na narrativa, é descrita a princípio dessa forma: "Philte olhou para fora, desabotoou os fechos e tirou a roupa. Tinha a pele dourada, os pelos do púbis esverdeados e finos. Pareciam grama fresca e deliciosa para deitar a cabeça."

Neste sentido, por meio dessas primeiras apresentações das personagens femininas escolhidas, pode-se pensar que são passagens que apresentam em suas enunciações imagens cruas, como se o narrador pintasse um quadro alienante da condição feminina, atrelado ao matiz da sensualidade. Assim, pode se perceber nessa narrativa algo como o que é discutido por Larbalestier, "a descrição dos corpos [...] como tendo mantido um vestígio da graça inerente [...] da mulher significam claramente que as mulheres são naturalmente graciosas [...]"[460].

No que concerne à obra de Justine Larbalestier (2002) buscou-se explorar a discussão que a autora traz quanto a representação da mulher em um texto de ficção científica. No segundo capítulo, Larbalestier afirma que:

> [...] no campo da ficção científica há um conjunto de histórias explicitamente sobre as relações entre homens e mulheres. Muitas delas são baseadas em uma relação desigual entre os sexos em que as regras masculinas são naturalizadas e as femininas demonizadas, enquanto outras propõem algo menos desigual entre os sexos.[461] (Larbalestier, 2002, p.39)

Larbalestier explica em seu livro que a maioria dos textos de" batalhas dos sexos" que ela discute são do tipo que a Joana Russ,[462] afirma que é a "Imagem das mulheres na ficção científica: a mais estranha e mais fascinante excentricidade na ficção científica ocorre não exatamente em histórias que tentam abolir diferenças nos papéis de gênero, mas naquelas que tentam reverter os papéis por eles mesmos"[463]. Ser mulher está atravessado por um padrão culturalmente construído no modelo de sociedade patriarcal. Tais padrões são resultado do dualismo desse tipo de sociedade. O feminino é apresentado de forma inferior, enquanto o masculino de maneira superior.

Esse dualismo rege as relações sociais e culturais. Diante desse contexto, aos homens coube o papel de provedor, que por sua vez associa-se ao poder, enquanto a mulher, a de ser provida por alguém, vinculada ao frágil. Podemos dizer que as representações literárias não são simplesmente construtos ficcionais, pois carregam os valores e as ideologias de uma época. Não podemos considerar o texto literário como algo que não tenha qualquer relação com o social, uma vez que as obras literárias são delineadas por convenções estéticas que vão sendo modificadas a partir das visões distintas, estas de acordo com as épocas e sociedades.

460 TRADUÇÃO DE: THE BATTLE OF THE SEXES IN SCIENCE FICTION: THE DESCRIPTION OF THE [...] BODIES AS HAVING RETAINED A VESTIGE OF WOMANKIND'S INHERENT GRACE [...] CLEARLY IMPLIES THAT WOMEN ARE NATURALLY GRACEFUL [...].

461 TRADUÇÃO DE THE BATTLE OF THE SEXES IN SCIENCE FICTION: THE FIELD OF SCIENCE FICTION THERE IS A BODY OF STORIES EXPLICITLY ABOUT RELATIONS BETWEEN MEN AND WOMEN. SOME ARE PREDICATED ON AN UNEQUAL RELATION BETWEEN THE SEXES IN WHICH MALE RULE IS NATURALIZED AND FEMALE RULE IS DEMONIZED.

462 ESCRITORA E FEMINISTA AMERICANA QUE TEM TRABALHOS PUBLICADOS NAS ÁREAS DA FICÇÃO CIENTÍFICA, É CRÍTICA LITERÁRIA E FEMINISTA.

463 TRADUÇÃO DE: THE BATTLE OF THE SEXES IN SCIENCE FICTION:THE IMAGE OF WOMEN IN SCIENCE FICTION: THE STRANGEST AND MOST FASCINATING ODDITIES IN SCIENCE FICTION OCCUR NOT IN THE STORIES THAT TRY TO ABOLISH DIFFERENCES IN GENDER ROLES BUT IN THOSE WHICH ATTEMPT TO REVERSE THE ROLES THEMSELVES.

ISBN 978-85-64124-60-8

As convenções da Ficção Científica/Distopia ajudam a construir representações idealizadas por personagens excêntricos. Em relação a essa consideração, Tavares apud Giroldo afirma "personagens fortemente estereotipados, e por isso mesmo facilmente reconhecíveis" (TAVARES, 1992, p. 8-9). Neste sentido, definimos um recorte que acompanha a análise da representação da personagem feminina: a oposição entre o personagem masculino. Por meio desses pressupostos e pensando na questão de que as mulheres tiveram e ainda têm suas identidades limitadas pela suposta feminilidade e que a ficção científica traz uma realidade onde tudo é possível e é um espaço de ruptura, é que se busca discutir algumas questões.

Entre elas, a de que, se de fato, esse é um lugar onde a feminilidade se depara com um universo em que ela não faz oposição à masculinidade. Nesse sentido, como aponta Larbalestier, [464]: "Nos debates sobre o papel da mulher na ficção científica, [...] a questão do amor entra em pauta. No geral, a equivalência entre mulheres e amor desqualifica as mulheres no campo da ficção científica, já que o amor pertence ao campo do gênero romance[...]."

Para fundamentar o trabalho, recorreu-se também à obra de Ramiro Giroldo, Ditadura do prazer: sobre ficção científica e utopia (2013), no que diz respeito a ficção cientifica, a literatura distópica, e a relação das duas com a obra *Amorquia*. Ao tratar de Amorquia e de ficção científica, gênero em que o autor enquadrou a obra, já que em um dos títulos dos capítulos é: Amorquia e Ficção Científica. Giroldo afirma que a sua intenção não era apenas justificar a categorização, mas, principalmente, delimitar as particularidades do romance com relação ao gênero e, assim, investigar a questão mais profundamente. O autor fez isso trazendo discussões teórico-críticas acerca da ficção científica e buscando uma noção do gênero que fosse coerente com Amorquia.

No segundo capítulo dessa obra mencionada, Giroldo explica que sendo a utopia e sua inversão paródica, a distopia, comumente consideradas um gênero literário, haveria uma aparente contradição em encaixar *Amorquia* dentro de ficção científica e utopia. Darko Suvin apud Giroldo, contudo, apresenta uma sugestão esse questionamento: propõe que a ficção científica teria "englobado" a utopia. A proposição foi desenvolvida a partir da ideia de que a utopia literária se manifesta em textos que podem ser discutidos com base nos paradigmas do gênero ficção científica. Assim, a utopia acaba sendo percebida como uma variedade temática da ficção científica.

Assim, o autor discute de que forma *Amorquia* dialoga com tais gêneros. No sentido da relação ficção científica e utopia, Giroldo (2008, p.57) fundamentando-se em Suvin afirma: "a utopia deve, [...] ser encarada como uma espécie de ficção científica: ambas expressam o mesmo efeito, o distanciamento cognitivo". Quanto a distopia uma variedade em forma negativa, da utopia, que segundo Daniel Derrel Santee apud Giroldo (2013) há diferenças entre a literatura utópica e a distópica. Finalmente também se recorreu a Ginway (2005), para explorar as especificidades e o papel das mulheres na distopia brasileira.

No caso brasileiro, os romances distópicos assumiram algumas características próprias, em termos principalmente metafóricos e alegóricos, os aspectos principais do regime militar. Os temas principais dessa época eram a opressão, a crescente interferência burocrática do Estado e o feminismo. Contudo, ainda que houvesse o tema feminismo nesse contexto mencionado, as personagens femininas eram descritas e colocadas em situação ainda mais paternalista. Não eram emancipadas da condição subalterna que já possuíam na sociedade, mas colocadas como inferiores aos personagens masculinos.

464TRADUÇÃO DE: THE BATTLE OF THE SEXES IN SCIENCE FICTION IN DEBATES ABOUT THE ROLE OF WOMEN IN SCIENCE FICTION, [...]IS DESIGNATED "THE LOVE INTEREST". ON THE WHOLE EQUIVALENCE BETWEEN "WOMEN" AND "LOVE INTEREST" DISQUALIFIES WOMEN FROM THE FIELD OF SCIENCE FICTION, SINCE LOVE BELONGS TO THE FIELD OF ROMANCE […]. (FROM A LETTER BY DAVID MCLLWAIN IN ASTOUNDING SCIENCE FICTION APUD LARBALESTIER ,2002, P.10)

ISBN 978-85-64124-60-8

Segundo a Ginway (2005, p. 109): “Apesar do [...] conjunto de distopias brasileiras [...] retratar a mulher em papéis diversos daquele da mãe, ele não obstante continua a esteriotipar personagens femininos como [...] (virgem/meretriz).”. Em termos de representação, essa moldura que as mulheres são colocadas: maternidade, virgindade, entre outras, serve para mostrar o alcance dos papeis que as mulheres, de fato, têm na sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É visível a morosidade do processo de inserção da mulher na sociedade com um papel de emancipação. Após a breve e inicial análise deste artigo, acerca da representação das duas personagens femininas do romance *Amorquia*, percebo inicialmente que o protagonismo feminino não ocupa quantitativamente espaço tão relevante. O autor da obra estabelece, contudo, uma notável distinção no que diz respeito às tensões de gênero. Se em outros gêneros, o papel da mulher sofre um apagamento e a conduta masculina é pautada pela conquista sexual, pela reiteração contínua de um sujeito que Larbalestier denomina de “homem verdadeiro”[465] performatizada e pelo estabelecimento de papéis socialmente aceitos para o homem e para a mulher, por outro lado, nesta obra especificamente de ficção científica a presença feminina se esboça um tanto mais atuante.

Ainda que o que se alcançou em termos de resultado, por meio da análise da representação dos trechos da obra *Amorquia*, ainda não tenha sido alvo de uma análise mais profunda, acreditamos que foi possível obter uma conclusão. Ao estabelecer papéis diferenciados às personagens femininas, a obra dá vida e voz, de alguma forma, às personagens do sexo feminino. Pensamos que estes elementos possam aludir às condições sociais à que as mulheres são expostas, hipótese a ser demonstrada em pesquisas futuras. De todo modo, acreditamos que a obra de Carneiro reflete de alguma forma, a maneira como o ser mulher é visto pela sociedade. Há vários aspectos nela que parecem também denunciar que o ser humano pode ser pleno. É essa a conclusão a que chegamos ao final da leitura sobre o corpus escolhido.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, André. **Amorquia**. São Paulo: Aleph, 1991. (Coleção Zenith: v. 4).

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GIROLDO, Ramiro. **A Ditadura do Prazer: Ficção Científica e Literatura Utópica em Amorquia**, de André Carneiro. (Dissertação de Mestrado) 2008.

GINWAY, Mary E. **Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro**. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 15ª Edição, 1987.

465 REAL MAN

ISBN 978-85-64124-60-8

LARBALESTIER, Justine. **The Battle of the Sexes in Science Fiction**. Middletown: Wesleyan U.P., 2002.

LIMA, Luiz C. **Representação social e mímesis**. In: — Dispersa demanda. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 217-233. 1981.

ORWELL, George. **1984.** São Paulo: Companhia das letras, 2009.

ISBN 978-85-64124-60-8

O REPERTÓRIO DA HISTÓRIA EM QUADRINHOS: *PALESTINA – UMA NAÇÃO OCUPADA*

Kelly Cristina FONSECA (UFG/FL)[466]
E-mail: criskellyfonseca@gmail.com

RESUMO

O presente estudo consiste em estabelecer a análise da obra: Palestina – uma nação ocupada (2000), livro que corresponde ao primeiro da série de HQ's baseadas nas entrevistas que o cartunista Joe Sacco, conduziu ao longo de 1991 e 1992 em sua viagem a Israel e Cisjordânia, cuja temática se delimita ao conflito árabe israelense. O intuito primeiramente será explanar o repertório da HQ *Palestina – uma nação ocupada* observar-se-á a posição e a disposição da pesquisa feita pelo autor que é também personagem, focando na vida individual dos Palestinos, com entrevistas confessionais ressaltando a dualidade existente nas regiões visitadas do livro. A história em quadrinhos também aborda o conflito e a posição de ambas as religiões e culturas existentes; ressaltando as dominações de poder, violência e resistência. Á partir desse esboço procurar-se-á entender a situação das histórias em quadrinhos no sistema literário e como as linguagens que foram conciliadas são antagônicas e ao mesmo tempo são complementares para dar unidade ao livro, cuja escolha da forma (histórias em quadrinhos) ainda permanece na periferia dos estudos acadêmicos.

***PALAVRAS-CHAVE**: VIOLÊNCIA; HISTÓRIA EM QUADRINHOS; CÂNONE; PALESTINA.*

A conflituosa relação entre os judeus e os muçulmanos na Faixa de Gaza, Cisjordânia e Israel, é a temática da história em quadrinho: *Palestina – uma nação ocupada* (2000). Sendo um assunto que está constantemente na mídia internacional e na pauta de conflitos identitários. A temática árabe israelense é resgatada como elemento repertorial na obra, mediante a entrevistas e relatos confessionais da população, e do autor personagem Joe Sacco[467], ao longo de 1991 e 1992 na viagem de Sacco à região. Primeiramente, a obra ambienta-se nas regiões de: Jerusalém e seus kibbutz[468], Kidron (Vale do Cédron), campo de balata e Nablus na Cisjordânia, regiões de conflitos identitários e políticos intensos, já que os relatos foram coletados após a primeira intifada (1987), que foi uma manifestação espontânea dos palestinos com paus e pedras contra o exército armado israelense, os manifestantes reivindicavam o fim das opressões militares. Porém, a obra analisada será na versão em português, que só foi publicada no Brasil no ano 2000 pela editora Conrad. A primeira da série, acompanha um prefácio feito pelo

466 Mestranda em Estudos Literários: Programa de pós-graduação Linguística e Literatura. Faculdade de Letras – UFG.

467 Joe Sacco é natural de Malta, atualmente vive em Nova Iorque onde atua como cartunista e jornalista. Joe Sacco é considerado um dos pioneiros da reportagem em quadrinhos. Palestina: uma nação ocupada, publicada em janeiro de 1993 e sua sequência, já ganhou o American Book Awards em 1996 e foi considerada a melhor série pelos Harvey Awards (Oscar da comunidade dos comics). No Brasil recebeu o HQ MIX de melhor Grafic Novel estrangeira em 2000. Outra obra de bastante destaque, é o também HQ: O Derrotista, obra que possui uma parte da autobiografia de Sacco, afim de se fazer entender um pouco da sua trajetória como quadrinista e de seus trabalhos sobre guerra.

468 Os kibbutz são propriedades coletivas, em que as pessoas atuam em comunidade, compartilhando direitos iguais e concentrando a força de trabalho, a fim de alcançar o surgimento de uma nação israelita. Esse tipo de comunidade começou a ser implantando no início do século XX em Israel.

ISBN 978-85-64124-60-8

orientalista Edward Said, que possui um posicionamento muito bem definido sobre o sionismo e a causa palestina.

Há enfrentamentos que são relatados por toda a história em quadrinhos pela maioria dos personagens Palestinos, como a primeira intifada, e as ramificações da mesma. A primeira aconteceu no campo de refugiados de Jibaliyah na faixa de gaza, cujos momentos de enfrentamentos se repercutiram entre os Palestinos até meados 1993, em decorrência dos acordos de Oslo. E a obra que analisamos ocorre entre 1991 e 1992, no auge das intifadas. A temática então é a tensão latente entre Israel e Palestina, com um personagem real, que faz uma pesquisa jornalística forte nos territórios ocupados pelo processo sionista judaico, que se intensificou no século XX, criando diversos conflitos latentes que se apresentam como uma temática geopolítica, que dialoga com diversas disciplinas.

Ao pensar neste tema como status do *repertório* literário, não será em si capaz de determinar a canonicidade ou não de um produto, como é o caso do quadrinho de reportagem de Joe Sacco (2000). Apesar de o conflito árabe-israelense estar sempre presente na temática jornalística ou histórica, de certa maneira, ligado ao jornalismo, e de certa maneira ao HQ, uma vez que há espaços dedicados a tirinhas e ao cartum (subgêneros do HQ) nos jornais em circulação, atraindo um avastado público e, muitas vezes, validando uma estreita relação do quadrinho ao jornalismo, isso não faz da sequência jornalística em quadrinhos um gênero canônico.

Os quadrinhos de acordo com (MAIGUENEU,2006) está entrelaçado a própria forma do hipergênero, que dá as coordenadas de sua própria estruturação assim como possui todas as possibilidades para ser utilizado por outros gêneros, como é o caso da HQ a Palestina, que aborda os subgêneros confessionais e reportagem.

A obra mostra-se de forma neutra e irônica a problematização da relação entre os sujeitos; palestinos e os judeus europeus com o espaço (a terra de Israel), em busca de uma identidade perdida ou de uma reconstrução da mesma. Sacco (2000) dá a voz aos oprimidos do conflito – aos palestinos muçulmanos, a fala dos palestinos enquanto subalternos (SPIVAK,2010) assim como aos vencedores. Mudando assim o ponto de vista da narrativa, foca-se na sociedade civil, e de como um contexto que já era conhecido pelo mundo é reapresentado, uma vez que o assunto que outrora só fora tratado como texto jornalístico de forma objetiva, aparece agora, na estrutura de histórias em quadrinhos, como fonte de expressão artística. Que só é possível existir, com a perpetuação da mídia planetária e suas imagens em tempo real, que se iniciou nos anos 90, diluindo assim, os gêneros jornalísticos e de reportagem.

O narrador da HQ discute a tentativa de conseguir uma matéria imperdível sobre a dominação israelense ou a intifada palestina. O narrador age ironicamente durante a narrativa, principalmente quando indica que a Palestina, desde o início das intifadas com Israel, recebe um turismo de jornalistas e correspondentes do mundo, com a finalidade de conseguirem uma boa foto, ou uma matéria que lhe deem repercussão internacional e, ou reconhecimento. Ele repensa o seu fazer literário. Outro comportamento pertinente do narrador personagem é que ele conhece o público que quer atingir. Que atingir leitores que não sejam os típicos consumidores das histórias em quadrinhos. Porém, dá dicas constantemente ao seu público durante a obra, para que a narrativa flua e que o leitor possa obter uma interpretação a partir do que já conhece. Posição que o autor narrador opta por estabelecer, e que são próprios da estrutura do *comics.*

O narrador personagem olha para si mesmo enquanto jornalista e cartunista, relata durante a narrativa estar consciente que quer retratar o conflito sob uma nova ótica, a ótica da HQ. E está predestinado a criar algo inovador, não tanto, uma vez que os 90's voltou-se para o tratamento de assuntos não ficcionais nas HQ's e *comics*. Durante a obra o narrador se posiciona de forma cautelosa perante o seu ato de criação, aderindo a ironia para a construção de seu

ISBN 978-85-64124-60-8

personagem observador, agindo passivamente ao lado dos Palestinos e Israelenses. Proporciona, espaço narrativo para que os agentes escolhidos e retratados falem de suas opressões e de como os acordos políticos interferiram diretamente no *modus vivendis* da população palestina.

Há alguns exemplos consistentes na obra; (1) Em kibbutz na região de Jerusalém, Sacco (2000) ao conversar com um jovem judeu europeu, esse se mostra confuso do lugar a que pertence, relata que está em busca do judaísmo de seus antepassados, mas não desconhece a identidade europeia, ou seja, um personagem que está em trânsito em uma tentativa de construir uma identidade. (2) Assim como, os palestinos nos campos de balata, faixa de gaza e Cisjordânia, a perca de suas relações e memória com o espaço, e também com o outro, ou com os outros que foram exilados, ou que estão presos, são personagens que vivem em opressão, subordinados a situações de recolhimento em suas casas, excluídos da economia já que são mão de obra barata para Israel. Percebe-se que em ambos os relatos, os indivíduos estão em constante situação de não-pertencimento, foram exilados de sua terra. E são obrigados a negociar constantemente entre duas culturas. De acordo com (HALL, 2003), pessoas que não estão em seu "país" de origem, elas jamais terão, no tocando à cultura, suas identidades novamente unificadas: "longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma "chegada" sempre adiada". (HALL, 2003, p. 415). Em outra parte da HQ há uma família palestina da Cisjordânia, narrando que o sionismo judaico, fez desaparecer por completo todos os vestígios do que constituía ser terra a palestina, até as oliveiras, símbolo da economia Palestina, as árvores foram e são cortadas para a construção de uma paisagem sionista, esse exemplo, como outros são motivos de interpretação passiva na HQ, porque mesmo habitando na terra que antes era a Palestina, o povo está em exílio e em perda constante da memória natural e arquitetônica.

Talvez a ironia esteja na problemática de que tanto os judeus europeus que imigraram para Israel, quanto os Palestinos que foram deslocados de suas terras, e recolocados em campos de refugiados, como retratado na HQ, são pessoas traduzidas (HALL,2003), ou seja, são sujeitos que deveriam aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar com elas. Mas, o que os personagens da obra nos mostram é que o *modus operandis*, dessas duas culturas, é a não negociação, e sim a imposição violenta ou a resistência de negociação política que interfere na convivência entre a sociedade civil. São sujeitos que querem resistir em suas identidades, como no caso Palestino, criando até terceiras e quartas identidades, ou sujeitos que querem voltar a um passado bíblico de uma terra prometida, ou negociando em excesso com uma identidade judaica europeia, em um espaço ortodoxo judaico-muçulmano.

Outro aspecto que é necessário destacar são as representações dos homens palestinos, os desenhos, ao confessar as intifadas ou as dominações militares em seus corpos, ou em suas vidas. O tratamento estético dado aos rostos, ao longo da HQ são similares, como se a unificação dos rostos pudesse sintetizar a situação do povo Palestino, assim como as confissões que respaldam o discurso terrorista, além de reforçar estereótipos; homens com narizes grandes e roupas típicas palestinas, falando de um não-lugar, que não é o tempo em que a Palestina negociava entre as diversas religiões e etnias existentes, nem o tempo que se almeja chegar, ao do reconhecimento do estado Palestino, mas sim um tempo do não-pertencimento impermeado de opressão e violência.

Ao refletir sobre a apresentação da vida privada dos Palestinos, é também necessário recorrer ao conceito de *habitus,* auxiliando a entender a visão, as escolhas e o comportamento – juntamente com as práticas culturais e de resistência, dos Palestinos e das etnias que habitam os espaços de Israel. Assume-se esse conceito a partir da teoria de Pierre Bourdieu (1972), na qual o *habitus* indica, tanto na orientação das práticas individuais quanto das coletivas, a

ISBN 978-85-64124-60-8

interiorização da exterioridade e a exterioridade da interiorização. Bourdieu (1972) coloca o *habitus* como construtor do mundo e como construtor do *agente*:

> O habitus como um sistema subjectivo mas não individual de estruturas interiorizadas, esquemas de percepção, de concepção e de acção, que são comuns a todos os membros do mesmo grupo ou da mesma classe e constituem a condição de toda a objectivação e de toda a percepção, fundamos então a concertação objectiva das práticas e a unicidade da visão do mundo na impessoalidade e na subtituibilidade perfeitas das práticas e das visões singulares. (BOURDIEU, 2002, p. 183).

Assim, o habitus regula a ação social presente nas dimensões subjetivas e objetivas e dá condições para que o sujeito ocupe seu espaço no campo de ação e deixe que os outros também ocupem seus espaços em uma relação de complementação e reciprocidade que é mediada pela força do habitus. Para os fins desta pesquisa, interessa observar o habitus dos palestinos muçulmanos, cujas ações legitimam as relações com a sociedade judaica israelense, a HQ Palestina nos ajuda a verificar como são as práticas desse grupo. Assim como a constante tentativa dos Palestinos de restituir a ordem e a nacionalidade. Ora com a intifada, ou com as respostas diárias contra as violências simbólicas exercidas pelo estado de Israel. Percebe-se, ao longo da HQ que até as crianças já possuem em sua interioridade a sede de lutar frente a causa Palestina e a reconstituição da ordem e do espaço.

Ao verificar a apresentação do espaço, Palestina e Israel, é perceptível compreender como a visão orientalista (SAID, 1990), fortificou o discurso sionista judaico, de que a Palestina, assim como as terras árabes, são um lugar sem povo e desordenado, além de fortificar o discurso terrorista, como é apontado na fala de vários personagens. Os personagens da Cisjordânia permanecem orgulhosos aos enfrentamentos que já participaram contra o exército israelense, assim como alguns exibem suas carteiras de ex-prisioneiros, e narram os momentos da prisão, após a primeira intifada. Na obra todos são reconhecidos pela comunidade com honra e respeito. O que é marcante na HQ é o ódio dos Palestinos em relação ao estado Israelense, assim como alguns personagens à OLP, sempre com narrações de injustiça e vingança, ou desejo da mesma. Afinal, viver em condições precárias como é mostrado na obra; já que no momento em que foi coletado as informações da HQ a população vivia em extrema pobreza, falta de saneamento básico e eletricidade. As dificuldades da vida privada acentuam as falas de vingança. Ao respeito, diz Bourdieu:

> O homem de honra (*a'ardhi*) é ao mesmo tempo o homem virtuoso e o homem de renome favorável. A respeitabilidade, contrário da vergonha, é definida essencialmente pela sua dimensão social, devendo por isso ser conquistada e defendida pela sua dimensão social, devendo por isso ser conquistada e defendida diante de todos; audácia e generosidade (*elhanna*) são os valores supremos, enquanto o mal reside na fraqueza e na pusilanimidade, no facto de se sofrer a ofensa sem o exigir reparação (BOURDIEU**,** 2002, p. 20).

A análise desse *habitus* de honra dos árabes e judeus presentes no HQ deriva do objetivo: a escolha do repertório, os personagens de a Palestina e a posição da história em quadrinhos no sistema literário. Atentar-se-á que a escolha do hipergênero só foi possível, primeiramente, porque a primeira profissão de Sacco (2000) é cartunista, logo, ele abrigou em suas sequências uma inovação na temática do *comics,* cuja forma estética até então abrigava temáticas ficcionais e manteve por décadas as histórias em quadrinhos restritas a grupos

ISBN 978-85-64124-60-8

específicos, atuando, dessa forma, como um subgênero periférico no campo literário, mas que ocupava cada vez mais espaço nos jornais em circulação, nas livrarias e na mídia (devido à apropriação do discurso político e satírico).

Com o intuito, então de analisar o campo literário que o HQ ocupa, recorre-se, nesta pesquisa, a Even Zohar (1990), que discute que há uma tensão permanente em um campo literário (a história em quadrinhos), entre a cultura canonizada e a não canonizada.

Por exemplo, a elação étnica religiosa está presente na memória e nas relações, não só do povo palestino, mas do povo judeu europeu americano, fazendo com que o repertório assuma uma interpretação passiva de acordo com a visão do sistema literário que Even-Zohar (1990) especifica ao discutir a Teoria dos Polissistema. A literatura é definida como um sistema de relações distribuídas ao longo do tempo e do espaço, bem como com outros sistemas semióticos. Portanto, estabelece que a literatura é um sistema aberto, heterogêneo, que gera interferências que concorrem entre si:

> Un sistema semiótico puede concibirse como una estructura heterogénea y abierta. Rara vezes, por tanto, un monosistema, sino que trata necesariamente de un polisistema: un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con interseccione y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes (Even-Zohar,1990, p.4).

Assim, um polissistema é estruturado pela relação entre si dos elementos de um sistema literário de outros sistemas semióticos. O polissistema é, por fim, um sistema formado por vários sistemas diferentes em interação permanente (Even-Zohar, 1990).

Para uma análise de um sistema aberto e heterogêneo, os objetos de estudo não podem ser escolhidos apenas por critérios de gosto. O polissistema literário é um sistema estratificado. O resultado disso é a existência de uma tensão permanente entre a cultura canonizada e a não canonizada. O conflito provoca mudanças no cânone, empurrando do centro para a periferia modelos e normas legitimadas pela cultura oficial. A luta dentro do sistema literário é resultado do fator temporal e local do conjunto de leis que regem o repertório e o conjunto de leis e elementos que regem a produção de texto. O status do *repertório* literário é determinado pelas relações existentes no polissistema.

Dessa maneira, a narrativa da *Palestina – uma nação ocupada* desvincula dos momentos de ação como as HQ's tradicionais, mantendo um ritmo lento, biográfico pela combinação de texto e imagem, aderindo a uma linguagem jornalística, documental e, ao mesmo tempo, literária. Tal elemento descritivo e narrativo está em concordância com a temática escolhida. Afinal, a vida dos palestinos nas regiões de conflito, como é representada nas HQ's, se mantém carregada de contextos históricos e documentais, imagens de violência e ritmo lento, já que muitos dos palestinos têm suas vidas regidas pelo estado israelense, como Sacco (2000) aponta não sendo o repertório em si capaz de determinar a canonicidade ou não de um produto.

O sistema literário começa pelos *produtores,* no caso da história em quadrinhos, um jornalista cartunista. Para Even-Zohar (1990), o leitor é um consumidor de produtos literários, ou HQ's, do mercado; às vezes as instituições exercem o papel de emissor; pois regulam as relações e ditam as regras. Na posição do canal de comunicação há um *mercado;* no caso das histórias em quadrinhos, a indústria cultural*,* que possibilita a distribuição do produto. Deve haver um *repertório* comum, que permite a compreensão do produto na posição do código (modelos produtivos compartilhados pelo produtor e pelo consumidor); no caso da HQ americana faz parte do repertório americano, o contexto histórico e acordos políticos firmados

ISBN 978-85-64124-60-8

entre Estados Unidos e Israel, assim como o apoio ao sionismo. Lógico que para o consumidor interpretar o texto basta o pré-conhecimento de um repertório passivo. Assim, se não houver um repertório em comum, não há a possibilidade de ativação dos processos sistêmicos de produção e consumo. No caso da Palestina – a forma também funciona para a constituição do repertório, sendo a , talvez, o principal fator para a ativação dos processos de consumo.

Só então nas últimas décadas, a história em quadrinhos tentou discutir e afirmar a sua importância no sistema literário. Outro fator que propiciou essa afirmação foi a eliminação do Comic Book Authority Code[469]. Havendo os primeiros estudos do norte americano McCloud (1995), que faz uma análise teórica dos quadrinhos, colocando as HQ's como tão importantes quanto os desenhos pré-históricos e das civilizações antigas, como os egípcios McCloud (1995) analisa o papel do público que, ao ler uma HQ, irá utilizar a sequência da imagem para dar consistência à escrita, afirmando o quanto o texto-imagem é mais sedutor.

Dessa maneira, é necessário discutir que os quadrinhos de Joe Sacco (2000) que até então permaneciam como gênero periférico tentaram manter uma luta dentro deste do sistema literário canônico, que é resultado do fator temporal e local do conjunto de leis que regem o repertório e o conjunto de leis e elementos que regem a produção de texto. Após a discussão de McCloud (1995), e a eliminação do código dos quadrinhos, a história em quadrinhos é então interpretada de outra forma, não apenas com o enfoque nas sequências de super-heróis, folhetim e aperfeiçoamento do desenho e do traço, mas para o patamar de que é possível ir além da ficção. Discussões que foram importantes, assim com as mudanças que ocorreram na mídia midiática a partir dos anos 90, estabelecendo assim uma ligação direta com a recepção das primeiras HQ's.

Ressalta-se que os quadrinhos exercem o seu papel muito bem de hipergênero, dando abertura a outros que lhe são afins como os cartoons, as charges, as tiras cômicas, as tiras cômicas seriadas, as tiras seriadas e outras formas, que possuem o seu espaço nos jornais em circulação, tanto no EUA, Brasil quanto mundialmente.

A *Palestina* pode se enquadrar em uma literatura diferenciada no campo dos *comics*, mas ainda requer muitos estudos para enquadrá-la no cânone das histórias em quadrinhos, primeiramente porque o cânone da HQ funciona diferente do literário, ela depende da indústria cultural, e muitas vezes uma narrativa do passado, pode ser validada no presente ou no futuro. No caso, da história em quadrinhos aqui analisada, as histórias não seguiram uma continuidade, e sim estão interligadas por serem validas à temática e a primeira intifada. E para compreendê-las é preciso conhecer a história do conflito árabe israelense, mesmo que seja um conhecimento mínimo. Logo, temos histórias do lado israelense que são antagônicas as do lado palestino, mas que servem para dar unidade a obra, e é nessa dinâmica própria dos quadrinhos, que pode pressupor o diferencial das HQ's dentro do sistema literário. Já que os *comics* possuem um sistema próprio (indústria cultural, imagens, comentários, ironia, arte sequencial, mas que não é necessário ser lienar) inserido em um sistema maior.

Dessa forma, o hipergênero HQ estaria, sim, apto a ser estudado como uma obra que possui a sua forma já estabelecida em um sistema literário, já que a história em quadrinhos será a mistura de todos os seus gêneros afins, com uma narrativa maior e mais detalhada, que está

469 Até 1950, os quadrinhos começaram a fazer cada dia mais parte da cultura estadunidense, com o aumento da temática de ação, violência e histórias de terror, vários ramos da educação começaram a ver os quadrinhos como uma leitura que atrapalhava o rendimento escolar de jovens e crianças, além de afirmar que os conteúdos de violência influenciavam a atitude deles. Iniciou-se então, o maior movimento de censura dos comics, que ocasionou falência em diversas editoras, restringindo os conteúdos dos quadrinhos para se adequar a jovens e crianças, e determinou-se que os autores não poderiam ir além de histórias fantasiosas. Essa situação apenas se modificou com as pesquisas e discussões sobre os quadrinhos nas universidades, no final dos 80's.

ISBN 978-85-64124-60-8

impregnada pela intenção do autor a todo o momento, possuindo linguagem literária, além de constituir um sistema literário fortificado pela indústria cultural. Porém, ainda se conserva na periferia dos estudos acadêmicos e da crítica brasileira.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P**. Esboço de uma teoria da prática. Precedido de três estudos de etnologia Kabila**. Oeiras: Celta, 2002.

EVEN-ZOHAR, I. **Polysystem Theory**. In: EVEN-ZOHAR, I. Poetics Today Vol.1. Tel Aviv: Tel Aviv University Press, 1979. p. 287-310.

HALL, S. Da Diáspora: **Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MCCLOUD, S. **Desvendando os Quadrinhos**. Trad. Helcio de Carvalho, Marina do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

SACCO, J. **Palestina: uma nação ocupada**. Trad. Pedro Eloi. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2000.

SHOLDO, S. **A invenção do povo judeu**. Trad. Eveline Bouteiller. São Paulo: Benvirá, 2011.

SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **A questão da Palestina**. Trad. Sonia Midori. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SPIVAK, G. C. **Pode o sulbaterno falar?** Trad. Sandra R.G. Almeida, Marcos P. Feitosa, André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA ESCRAVAGISTA EM *O DEMÔNIO FAMILIAR*, DE JOSÉ DE ALENCAR E *AS VÍTIMAS-ALGOZES*, DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO

Prila Leliza CALADO (UFPR)
E-mail: prilaleliza@gmail.com

RESUMO

Este trabalho destaca duas obras literárias brasileiras de ficção de autores e estilos diferentes, mas que foram escritas na segunda metade do século XIX e que tem o mesmo pano de fundo – a escravidão: *O demônio familiar* (1857), texto cênico de José de Alencar e *Simeão, o crioulo*, primeira das três novelas da obra *As vítimas-algozes: quadros da escravidão* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo. Serão enfatizados os posicionamentos políticos de cada autor a respeito da abolição da escravatura no país e o modo como eles ganham vida nos textos, ambos trazendo o negro como personagem central, manipulador e perverso. Na peça vemos um escravo ainda menino, mas já manipulador de seus senhores, que repetidas vezes arma situações para alcançar sua meta de ascender no trabalho. Joaquim Manuel de Macedo atribuiu periculosidade e perversidade ao personagem principal, que também desde criança trama contra a família que o acolhe, assassinando-a finalmente. Para Alencar, a libertação não seria a melhor opção para a evolução econômica-social do país, chegando a escrever cartas ao Imperador, rogando-lhe a manutenção do sistema; Já para Macedo, era o cativo quem causava mal à sociedade – clamava pela abolição, mas não por causa da brutalidade do sistema, e sim porque a sociedade necessitava de proteção contra a "ameaça" africana. Assim, este trabalho visa apontar as caracterizações violentas atribuídas pelos autores a seus protagonistas, além de apontar a real violência em questão: a sofrida pelos escravos durante mais de trezentos anos de escravidão a que foram covardemente submetidos no Brasil.

***PALAVRAS-CHAVE**: ESCRAVIDÃO. VIOLÊNCIA. ABOLIÇÃO.*

O objetivo deste trabalho é analisar duas obras literárias de ficção de autores e estilos diferentes, mas que foram escritas na segunda metade do século XIX e que tem o mesmo pano de fundo: a escravidão. São elas: O demônio familiar, peça teatral de José de Alencar, escrita em 1857, e Simeão, o crioulo, primeira das três novelas que compõem a obra As vítimas-algozes: quadros da escravidão, de Joaquim Manuel de Macedo, produzida em 1869. A análise será feita considerando os posicionamentos políticos de cada autor a respeito da abolição da escravatura no Brasil, suas razões e argumentos e como essas posições ganham vida com os papéis dos escravos nos textos, ambos trazendo o negro como personagem central. Por meio desta análise será possível observar como os autores descrevem a manipulação exercida pelos escravos sobre os membros das famílias, suas ambições, sentimentos e os métodos violentos dos quais se utilizam para atingirem seus objetivos, bem como os desfechos e as conclusões propostas em cada obra. Para tanto, passemos primeiramente a um panorama histórico da época para que melhor possamos embasar nossa argumentação.

A segunda metade do século XIX no Brasil foi marcada por tensões sociais, especialmente no que se refere às relações de trabalho. Leis como a Eusébio de Queirós (1850), a do Ventre Livre (1871), a dos Sexagenários (1885) e por fim a Lei Áurea (1888) mostram a inquietação em torno da questão da mão-de-obra escrava. Após a Proclamação da Independência em 1822, o governo brasileiro passou a ser pressionado pela Inglaterra para tomar providências quanto à escravidão, abolindo o tráfico negreiro. Essa preocupação inglesa

ISBN 978-85-64124-60-8

se dava muito por conta da pressão para adesão à mão-de-obra livre e do aumento do mercado consumidor interno, tendo em vista os muitos investimentos ingleses em nosso território. Com o fim da Guerra da Secessão em 1865, Estados Unidos e França também passaram a pressionar o Império no sentido de que o sistema escravagista fosse abolido definitivamente e que o trabalho livre e remunerado tivesse espaço aberto no país.

Depois de estabilizada a dominação estatal por meio de processos de centralização política e administrativa, a elite imperial preocupou-se em estabelecer os laços de legitimidade social a partir da construção de uma identidade cultural para o país. Em outras palavras, o poder político precisava construir um símbolo que congregasse em si os sentimentos de comunhão e unidade – a Nação. Essa tarefa coube aos intelectuais do romantismo brasileiro e, deliberadamente, a proposta romântica elegeu o índio como herói nacional, relegando ao esquecimento a figura do negro – a imagem do indígena estava, pois, associada à docilidade e à felicidade. Seu contato com a natureza revelava, para o romantismo, a inocência humana que fora perdida com a civilização moderna e sob a influência dos romantismos europeus o índio tornara-se o bom selvagem. Nesse sentido, o indianismo representou a descoberta de um passado conveniente e comum que faltava.

No entanto, não podemos deixar de mencionar que o tema da escravidão, ao longo do período imperial, foi constantemente levantado, desde o processo de independência até a sua abolição, que levou também à abolição da monarquia. Naturalmente, devido a todas as situações de tensão e violência que permeavam a rotina da sociedade brasileira, o meio literário não poderia deixar de ser influenciado, muito menos de tomar a escravidão como tema de suas estórias. Na literatura oitocentista, o escravo foi representado com variadas abordagens: de José de Alencar a Machado de Assis, o cativo está lá, eternizado nas páginas das obras daquele período, bem diferente do pouco que aparece nas páginas da historiografia, comprovando a importância da literatura do século XIX em nos fornecer um retrato singular do escravo e da abolição. Mas de fato, tanto na historiografia quanto nos próprios projetos das maiores vozes do abolicionismo brasileiro, permaneceu o discurso racista, cheio de concepções que não viam no escravo nenhuma historicidade nem papel ativo na abolição, nem muito menos que o consideravam como sujeito histórico: os negros não eram vistos como pessoas, mas como animais ou objetos de propriedade, incapazes de ter consciência sobre sua própria condição. Nos anos de 1860, já extinto o tráfico, a questão voltou novamente à pauta de discussões, dessa vez com a proposta que ficou conhecida como a emancipação do ventre; e em 1866 o Comitê Francês de Emancipação enviou um comunicado a D. Pedro II pedindo uma solução para o problema da escravidão. Dessa discussão resultou a instituição da Lei do Ventre Livre em 1871.

Muitos foram os autores que escreveram – tanto textos ficcionais quanto políticos – contra ou a favor da manutenção do sistema escravagista no Brasil. Foi nesse contexto que José de Alencar elaborou um rico conjunto de argumentos por meio de seus discursos parlamentares a respeito da escravidão no Império e contra a penetração de interesses estrangeiros no país. Fugindo da aura poética de seus romances, encontramos nas Cartas a favor da escravidão (1867) algumas considerações sobre a constituição da identidade nacional, sobre o cruzamento das raças e, surpreendentemente, a defesa da ideia de que o sistema escravagista não poderia ser extinto imediatamente do país. Na visão de Alencar, a escravatura era um estágio do desenvolvimento civilizatório, pois ela se configurava como a primeira instituição que gerava e sedimentava os grupamentos humanos, ou seja, ela estava na base da humanidade desde os primórdios. Para ele, toda relação entre grupos sociais tinha como objetivo o aperfeiçoamento, o que se daria por meio da apropriação do outro, através de sua escravização. Assim, em suas cartas ao Imperador, o escritor criou uma espécie de história da evolução humana "de bolso" para justificar a manutenção da escravatura e, mesmo reconhecendo tal sistema como repugnante, afirmava que ainda não seria hora de se desfazer dele.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Todas as vezes que houve necessidade de reparar uma solução de continuidade entre os povos, a escravidão se desenvolveu novamente, a fim de preencher sua missão eminentemente social. Primitivamente os povos caminharam pela conquista. [...] Assim, desde as origens do mundo, o país centro de uma esplêndida civilização é, no seu apogeu, um mercado, na sua decadência, um produtor de escravos. [...] Modernamente, os povos caminham pela indústria. São os transbordamentos das grandes nações civilizadas que se ecoam para as regiões incultas, imersas na primitiva ignorância. O escravo deve ser, então, o homem selvagem que se instrui e moraliza pelo trabalho. Eu o considero nesse período como o neófito da civilização. (ALENCAR, 2008, p. 66-7)

Escritas em 1867 e 1868, como um tipo de alerta ao Imperador, as cartas enfatizavam que a obra da construção da nacionalidade só havia sido iniciada com a colonização e que somente com a independência é que se deu o nascimento do povo brasileiro. O autor chega a atribuir certa infantilidade à nação, pois para ele, era ainda muito recente a sua fundação, sendo por essa razão justificável que o país continuasse a adotar o sistema escravocrata, e, acima de tudo, sem ser criticado de forma alguma por nenhum outro país do mundo.

> Ao Brasil, pois, é que se há de estranhar a demora neste supremo esforço, quando ainda está ele na infância, contando apenas quarenta e quatro anos de existência política, depois de três séculos de isolamento e abandono? Tanto vale escarnecer da criança porque não se tornou homem ainda! Não temo, senhor, para nossa pátria, que lhe venha desonra de conservar a escravidão por algum tempo ainda, depois de geralmente abolida. Seremos os últimos a emancipar-nos dessa necessidade; mas há quem possa atirar-nos a pedra por esse pecado da civilização? Se esse povo existe, de consciência limpa, ele que se levante. (ALENCAR, 2008, p. 106-7)

É imprescindível entender o pensamento social de José de Alencar para tentarmos também estabelecer uma relação com a obra literária que pretendemos analisar neste trabalho. Para ele, o fim da escravidão representava o fim da sociedade brasileira, que era composta por três pilares: a mão de obra, o governo e a economia agrária. A libertação levaria os escravos à miséria, ao conflito entre classes, à falência do Estado e à consequente destruição do crédito nacional. Por isso, sob seu ponto de vista, a liberação dos escravos instaurada de maneira abrupta por meio de uma lei não seria indicada, sendo a ideia do autor transformar o negro em servo ou criado, de uma maneira mais "cordial" e amena. Isso evitaria que o escravo liberto se tornasse inimigo de seu antigo senhor, uma vez que com a lei instaurada os negros poderiam adquirir uma autonomia prejudicial aos brancos. Os costumes e ideias seriam então a maneira mais eficaz de se libertar os cativos, ou seja, gradativamente e sem a intervenção do Estado, pois, por mais que o autor se dirigisse ao Imperador em suas cartas, ele não via no Estado a solução do problema, o que pode ser confirmado por meio de seu depoimento de 1865, trazido por Afrânio Coutinho no livro *A polêmica Alencar-Nabuco*: "Nem nos meus discursos, nem nos meus escritos aplaudi a escravidão; respeitando-a como lei do país, manifestei-me sempre de sua extinção espontânea e natural, que devia resultar da revolução de costumes, por mim assinalada." (COUTINHO, 1965, p. 58-59)

Outra figura de destaque no cenário literário e político da segunda metade do século XIX é Joaquim Manuel de Macedo, um literato da Corte, de família abastada, que tinha contato muito próximo com a família real. Além de lecionar História no aristocrático Colégio Pedro II, Macedo foi professor particular de história das princesas Isabel e Leopoldina – fato pouco conhecido. O autor era, além de professor, também médico e membro ativo da ala conservadora

ISBN 978-85-64124-60-8

do Partido Liberal, tendo sido eleito deputado em várias legislaturas. Para Macedo, o ser nacional residia na opulência e no cosmopolitismo da corte Imperial, por isso retratou por várias vezes em seus romances os costumes burgueses e a cultura europeia instalada no Brasil. O escritor analisou o escravo do seu ponto de vista de homem nobre, atribuindo periculosidade e perversidade ao negro, tentando resguardar os interesses da sua classe e afirmando que era o cativo, produto da escravidão, que lhes causava mal, e não o contrário. Tentava convencer os proprietários escravistas da necessidade da abolição, uma medida para beneficiar a eles próprios e propôs uma espécie de "abolicionismo às avessas", já que não tocava no assunto de cor ou raça, mas apontava a necessidade de colocar fim à escravidão, instituição que gerava perversidade no escravo, que de vítima se transformava em algoz. Não por acaso, sua ilustre aluna, Princesa Isabel, daria a sentença final, a abolição de 1888, deixando milhares de escravos sem rumo e sem perspectivas.

Na segunda fase de sua carreira literária, Macedo imprime alguns traços do Naturalismo em sua escrita, que, segundo a crítica, se expressaram de forma explícita em *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*. Entretanto, como a obra foi escrita em 1869, ainda no período do Romantismo, muitos críticos classificam-na como um romance de tese, uma vez que o autor utiliza linguagem persuasiva, tentando comprovar suas opiniões. Ao mesmo tempo, não podemos afirmar que o livro seja puramente naturalista; então, o mais apropriado seria dizer "pré-naturalista", como explica a biógrafa do autor, Tania Serra (2004, p. 159). A exposição do homem-animal, corrompido pelo opressor sistema escravista, a degradação moral beirando ao extremo, entre outros aspectos, definem *As vítimas-algozes* como precursora do Naturalismo. A descrição do escravo como um ente não humano, como uma criatura animalesca com instintos ferozes, capaz de corromper e matar chocou a sociedade da época. O crítico literário Antônio Cândido explica que enquanto em outros de seus romances, "a maldade é provisória, o bem, definitivo", em *As vítimas-algozes* Macedo mostrou que o mal da escravidão era permanente: "Se não fosse o vinco amargo deixado pela escravidão na sua consciência de homem e escritor (*Vítimas Algozes*), poderíamos dizer que o mal, para ele, era no fundo um recurso literário, feito para realçar o bem..." (1997, p. 127). É importante lembrar que Joaquim Manuel de Macedo, obviamente, não obteve o mesmo e grande sucesso de *A Moreninha* com *As vítimas-algozes*.

Chegamos aqui a um momento em que se faz necessário explicar que a inspiração do abolicionismo brasileiro foi o positivismo. O movimento abolicionista brasileiro se contrapôs aos preceitos cristãos, diferentemente, por exemplo, do abolicionismo norte-americano, de fundo religioso. Contrapondo-se a tais preceitos, o movimento no Brasil teve um fundamento científico, positivista, propondo o fim imediato da escravidão, sem indenização, sem nenhum projeto social para os ex-escravos. Ainda, na última hora, parte do clero entrou no processo abolicionista. Tivemos, de fato, uma abolição sem nenhuma indenização ou proposta social em relação aos milhares de escravos decretados livres: o importante era trazer ordem e progresso para o país, tal como pregava o positivismo. Vemos assim, como o liberalismo, o positivismo e o catolicismo se entrelaçaram para colocar fim à escravidão em 13 de maio de 1888. A abolição foi uma ideia liberal, mas o fundamento do abolicionismo foi o positivismo e não o liberalismo. Apesar disso, o golpe derradeiro contra a instituição foi a entrada no clero no processo. Sabe-se que Joaquim Manuel de Macedo era um comportado católico; porém, a proximidade tanto do positivismo quanto do catolicismo revela outra faceta de seu controverso abolicionismo. Em nome dos princípios cristãos ridicularizava a "feitiçaria" dos escravos, propagando a necessidade de conduzi-los à verdadeira fé. Ao mesmo tempo em que se mantinha fiel ao papel da Igreja no processo de aculturação do escravo e no próprio abolicionismo, seguiu os princípios positivistas de Comte. Pode-se afirmar que *As vítimas-algozes* é uma narrativa pré-naturalista, baseada nos princípios comteanos de causa e efeito: a causa era a escravidão, os efeitos eram os crimes e imoralidades que os escravos levavam a seus senhores. Para acabar com esses nefastos efeitos, Macedo aponta a necessidade de acabar com a causa, a escravidão. Seguindo os princípios científicos da época, mostrava a degradação do escravo e sua propensão a cometer crimes. O

ISBN 978-85-64124-60-8

autor faz questão de descrever de forma degenerativa as características físicas de seus personagens escravos, que ainda apresentavam uma degeneração psíquica. Ou seja, o autor seguiu à risca o cientificismo do século XIX, valendo-se da ciência e também do catolicismo para mostrar a necessidade de aculturar os escravos e de libertar os senhores das garras desses supostos "animais".

José de Alencar, que mesmo seguindo a tradição romântica e dela se valendo para estruturar um plano de formação para uma literatura nacional no romance, viu no teatro a possibilidade de, baseado no realismo francês, tentar criar uma nova mudança nos palcos e unir forças para um melhor desempenho da literatura nacional. Para ele, o processo de nacionalização não era apenas o de criar uma linguagem que fizesse menção ao país, há pouco independente, e que mostrasse, através do romance, as suas belezas naturais, mas transpor os valores realistas para ser possível mostrar à sociedade como ela tratava seus problemas, valendo-se da moral e dos bons costumes para educá-la. O folhetinista cearense obteve louros com sua primeira comédia, uma vez que *Rio de Janeiro, verso e reverso*, quando encenada, foi bem acolhida pela crítica da época. Já sua segunda peça – *O demônio familiar* – diferenciava-se da primeira, pois dava ao negro e à escravidão grande destaque, além de possuir forte denotação crítica e política. Conforme João Roberto Faria:

> É, portanto, forçoso reconhecer que, na história do teatro brasileiro, *O demônio familiar* figura como um divisor de águas. Marca, a um só tempo, a ruptura com o romantismo teatral e o início de uma dramaturgia voltada para a discussão de problemas sociais. [...] *Em O demônio familiar*, faz toda a ação girar em torno de duas questões fundamentais: a da presença do escravo no seio familiar e a das relações entre o amor, o dinheiro e o casamento. (FARIA, 1987, p. 46)

A peça que nos propomos a analisar, uma comédia de costumes leve, mostra Pedro, menino escravo da casa, frequentemente intrometido na vida amorosa de seus senhores, com o único desígnio de se tornar cocheiro de família rica. Ao mesmo tempo em que luta para promover a união de sua senhora Carlotinha com Alfredo, usa artifícios para separar Henriqueta e Eduardo, irmão de Carlotinha e também seu senhor, com o objetivo de aproximá-lo de uma viúva rica interessada nele. Com críticas diretas à instituição do casamento por conveniência e à supervalorização do elemento estrangeiro frente ao nacional, José de Alencar enfatiza a presença do escravo dentro da família branca sem esquecer-se de expor os costumes fúteis da sociedade daquela época. Durante a leitura da peça, é possível visualizar a ironia velada do autor que nos traz um escravo manipulador de seus senhores, que repetidas vezes arma situações para alcançar sua meta de ascender no trabalho; e faz isso justamente se valendo da tendência que os homens e mulheres da época tinham em sempre almejar um casamento bem sucedido ou mesmo mercadorias vindas de fora, viagens para o exterior, onde tudo seria melhor que aqui. Em determinadas passagens o escravo Pedro se mostra inteligente e perspicaz, surpreendendo seus senhores:

> PEDRO: Oh! Pedro sabe como há de arranjar este negócio. Nhanhã não se lembra, no teatro lírico, uma peça que se representa e que tem homem chamado Sr. Fígaro, que canta assim: Tra- la-la-la-la-la-la-la-tra!! Sono un barbiere di qualitá! Fare la barba per caritá!...
> CARLOTINHA: (rindo-se) Ah! O barbeiro de Sevilha!
> PEDRO: é isso mesmo. Esse barbeiro, Sr. Fígaro, homem fino mesmo, faz tanta coisa que arranja casamento de sinhá Rosinha com nhonho Lindório. E velho doutor fica chupando no dedo, com aquele frade de d. Basílio!
> CARLOTINHA: Que queres dizer com isto?

ISBN 978-85-64124-60-8

> PEDRO: Pedro tem manha muita, mais que Sr. Fígaro! Há de arranjar casamento de Sr. moço Eduardo com sinhá Henriqueta. Nhanhã não sabe aquela ária que canta sujeito que fala grosso? (Cantando) "La calunia!.."
> CARLOTINHA: Deixa-te de prosas!
> PEDRO: Prosa, não; é verso! Verso italiano que se canta!
> CARLOTINHA: (rindo) Tu também sabes italiano?
> PEDRO: Ora! Quando Sr. moço era estudante e mandava levar ramo de flor à dançarina do teatro, aquela que tem perna de engonço, Pedro falava mesmo com patrício dela: Un fiore, signorina! (ALENCAR, 2003, p. 22)

Fica claro que, por meio da ironia que também causa riso em alguns trechos, o autor atribui ao escravo qualidades as quais, naquela época, nunca poderiam fazer parte da caracterização de uma pessoa negra, como a inteligência, a esperteza, o raciocínio lógico e a perspicácia. O enredo leve e cômico não mostra qualquer comportamento maldoso ou rancoroso do menino escravo para com seus senhores em nenhum momento da peça, mas o caracteriza como um ser ardiloso e malicioso. Além disso, é fato também que o escravo Pedro não deseja a liberdade de forma alguma; ao contrário, luta de todas as maneiras para conseguir o que deseja: casar seus patrões de modo que se torne cocheiro de família abastada, um cargo de destaque para um escravo. Pedro pode inclusive ser considerado um escravo desastrado, até mesmo inocente, porque não possui consciência das consequências que suas ações trarão, porém sabe muito bem o que deseja e faz de tudo para alcançar seus objetivos. Ele acredita que, enganando os que lhe cercam, estará fazendo o bem não apenas para ele, mas para todos. Fica evidente durante o desenrolar dos acontecimentos que, conforme já apontado anteriormente, na visão do autor, o negro não tinha a mínima consciência de sua condição, nem muito menos das opções de vida que poderia ter se não fosse escravizado.

Ao focalizarmos a novela de Macedo, conhecemos Simeão, menino criado como filho pelos senhores Angélica e Domingos Caetano, com direitos iguais aos da filha do casal, Florinda, até os oito anos de idade. A escrava mãe de Simeão havia amamentado Florinda, que tinha quase a mesma idade do menino, devido à impossibilidade de Angélica o fazer. Após o falecimento da mucama, os senhores decidiram cuidar de Simeão em sinal de gratidão e reconhecimento. Quando maior, mesmo sem poder se sentar à mesa ou dormir na casa grande, Simeão permanece sustentado pela família, sem precisar trabalhar. A infância doce do garoto é retratada no início do texto:

> A compaixão e o reconhecimento em breve se transformaram em verdadeira afeição: o crioulo era esperto e engraçado, começou fazendo rir, acabou fazendo-se amar. Simeão divertia, dava encanto às travessuras de Florinda: Domingos Caetano e Angélica o amaram em dobro por isso. Até os oito anos de idade Simeão teve prato à mesa e leito no quarto de seus senhores, e não teve consciência de sua condição de escravo. Depois dos oito anos apenas foi privado da mesa e do quarto em comum; continuou, porém, a receber tratamento de filho adotivo, mas criado com amor desmazelado e imprudente, e cresceu enfim sem hábito de trabalho, abusando muitas vezes da fraqueza dos senhores, sem atingir a dignidade de homem livre, e sem reconhecer nem sentir a absoluta submissão do escravo. (MACEDO, 1991, p. 16)

Porém, devido à exagerada complacência de seus senhores e às fofocas que ouvia na cozinha, Simeão torna-se cada vez mais manipulador, mal-intencionado e perigoso, o que confere à obra uma atmosfera trágica, sombria e pesada, aspecto ressaltado pela interferência do narrador onisciente e totalmente parcial desde o início da narrativa.

ISBN 978-85-64124-60-8

> A insuficiência do castigo serviu somente para irritar o crioulo que, ressentido da privação de seus prazeres, maldisse dos senhores na cozinha, recrudescendo-lhe a raiva com as zombarias e as provocações dos parceiros. A escravidão já tinha com o seu cortejo lógico e quase sempre infalível de todos os sentimentos ruins, de todas as paixões ignóbeis, estragado o crioulo que talvez houvesse nascido com felizes disposições naturais: o ódio aos senhores já estava incubado na alma do escravo; só faltava para desenvolvê-lo o calor mais forte da ação do domínio absoluto que desumaniza o homem a ele sujeito. (MACEDO, 1991, p. 21)

Somente aos vinte anos Simeão sofre a primeira punição física e é chicoteado por Domingos Caetano por ter roubado uma joia do aposento de seus senhores, além de ter ofendido a irmã de criação; daí em diante só alimenta ódio dentro de si, arquitetando uma trama de vingança. Ao aliar-se a um criminoso da vizinhança, promove a chacina cruel de seus benfeitores com o intuito de roubar-lhes os bens e termina enforcado em praça pública.

Assim, os climas antagônicos dos dois textos, diferentes também e obviamente por seus gêneros, nos mostram como a escravidão é encarada pelos autores e os recursos que usam para mostrar isso ao leitor: Alencar, por meio das falas de Eduardo, afirma que a culpa não é do cativo, mas da sociedade brasileira, que prefere deixar permanecer viva a escravidão a combater o mal que ela traz aos lares, conforme observamos ao ler trecho da cena final da peça:

> EDUARDO – Ah! ... Escutem-me, senhores; depois me julgarão... É a nossa sociedade brasileira a causa única de tudo quanto se acaba de passar.
> ALFREDO – Como?
> VASCONCELOS – Que quer dizer?
> AZEVEDO – Tem razão, começo a entender!
> EDUARDO – Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranquilidade das pessoas que nela viviam Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilhamos conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das atenções da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo.
> AZEVEDO – É uma grande verdade (ALENCAR, 2003, p. 91)

Já Macedo deixa de lado cor, raça e miscigenação e afirma que a escravidão (e não a raça) se constitui como causa da perversidade do escravo, visando expor as máculas que os cativos traziam às famílias brasileiras, de maneira crua e chocante, ao retratar assassinatos e latrocínios.

> Mas a sua ingratidão e a sua perversidade não se explicam pela natureza da raça, o que seria absurdo; explicam-se pela condição de escravo, que corrompe e perverte o homem. O crioulo amorosamente criado pela família dos senhores seria talvez o seu melhor amigo, se não fosse escravo. (MACEDO, 1991, p.18)

ISBN 978-85-64124-60-8

Quando nos voltamos à questão do gênero literário a que cada obra pertence, imediatamente notamos as diferenças: temos de um lado o texto dramático, escrito especialmente para ser representado por atores no palco, de enredo humorístico, mas em sua maior parte irônico e crítico, que envolve o leitor/expectador por sua leveza na fluidez dos acontecimentos. Do outro lado, temos a novela – uma narração que segue um ritmo mais acelerado do que aquele empregado no romance – de enredo obscuro, brutal e negativo, que aterroriza o leitor mediante a descrição de tão atrozes crimes. O que cada gênero possibilita ao interlocutor em termos de percepção em relação às suas especificidades discursivas? Como cada autor colocou sua intenção em prática?

O prefácio da coletânea de novelas, de grande valor histórico, nos traz informações relevantes acerca do pensamento de Joaquim Manuel de Macedo. Ao dirigir-se à classe proprietária, ele afirma que o escravo que vai expor "é o escravo de nossas casas e de nossas fazendas, o homem que nasceu homem, e que a escravidão tornou peste ou fera" (2010, p. 17), chamando sua atenção para a urgência de se banir a escravidão, para que ela não se alastrasse ainda mais. Para Macedo, "estas histórias veracíssimas foram de ontem, são de hoje, e serão de amanhã, e infinitamente se reproduzirão, enquanto tiverdes escravos". (1991, p. 5). Assim, Macedo deixava explícito seu objetivo com a obra:

> Trabalhar no sentido de tornar bem manifesta e clara a torpeza da escravidão, sua influência malvada, suas deformidades morais e congênitas, seus instintos ruins, seu horror, seus perigos, sua ação infernal, é também contribuir para condená-la e para fazer mais suave e simpática a ideia da emancipação que a aniquila. (MACEDO, 1991, p. 4).

As vítimas-algozes, pois, nascia com um propósito certo: mostrar, nas palavras de Macedo "a sífilis moral da escravidão infeccionando a casa, a fazenda, a família dos senhores" (1991, p. 4), para assim, conscientizar a comunidade branca dos males que os escravos infligiam e da necessidade de se por um fim à escravidão. Já durante a novela propriamente dita, o narrador, sempre muito próximo das cenas, emite opiniões como a que se segue:

> Fora absurdo pretender que a ingratidão às vezes até profundamente perversa dos crioulos amorosamente criados por seus senhores é neles inata ou condição natural da sua raça: a fonte do mal, que é mais negra do que a cor desses infelizes, é a escravidão, a consciência desse estado violenta e barbaramente imposto, estado lúgubre, revoltante, condição ignóbil, mãe do ódio, pústula encerradora de raiva, pantanal dos vícios mais torpes que degeneram, infeccionam, e tornam perverso o coração da vítima, o coração do escravo. (MACEDO, 1991, p.17)

Fica, pois, evidente que o autor lança mão do prefácio e também da locução narrativa durante a obra ficcional para atingir seu objetivo de alertar à classe escravocrata dos perigos que o sistema adotado trazia a todo o momento para as famílias brancas. A voz do narrador é extremamente próxima à posição do autor que escreve o prefácio, e, por meio do exagero nas expressões que depreciam a figura do escravo, assume um caráter absurdamente racista e oposicionista a tudo o que vinha da África, tomando por padrão o elemento europeu e suas tradições. Para nós leitores dos séculos XX e XXI, o fato de um escritor considerado abolicionista ser racista e preconceituoso parece absurdo, entretanto, se considerarmos que nos séculos XVIII e XIX as concepções de cultura e raça eram absolutamente segregadas, veremos que o discurso de Macedo é voltado com muita consideração para aqueles únicos destinatários então dignos

ISBN 978-85-64124-60-8

de preocupação: os senhores de escravos e a sociedade branca. Já José de Alencar, que se empenhava em valorizar o produto nacional, por várias vezes durante o texto cênico dá destaque para o personagem Azevedo, que voltou há pouco de Paris e fala metade de suas frases em francês, frequentemente menosprezando tudo o que observa no Brasil.

> AZEVEDO: A nossa "Academia de Belas Artes?" Pois temos isto aqui no Rio?
> ALFREDO: Ignorava?
> AZEVEDO: Uma caricatura, naturalmente... Não há arte em nosso país.
> ALFREDO: A arte existe, Sr. Azevedo, o que não existe é o amor dela.
> AZEVEDO: Sim, faltam os artistas.
> ALFREDO: Faltam os homens que os compreendam; e sobram aqueles que só acreditam e estimam o que vem do estrangeiro.
> AZEVEDO: (com desdém) Já foi a Paris, Sr. Alfredo?
> ALFREDO: Não, senhor; desejo, e ao mesmo tempo receio ir.
> AZEVEDO: Por que razão?
> ALFREDO: Porque tenho medo de, na volta, desprezar o meu país, ao invés de amar nele o que há de bom e procurar corrigir o que é mau.
> AZEVEDO: Pois aconselho-lhe que vá quanto antes. (ALENCAR, 2003, p. 62)

E como Alencar possuía a convicção de que a escravidão compunha parte do ciclo evolutivo de uma sociedade, a abolição do sistema só deveria acontecer quando a sociedade brasileira estivesse firmemente estabelecida. Vemos, assim, que a valorização do nacional estava recorrentemente presente no roteiro da peça, de maneira ironizada nas deixas de Azevedo, ou seja, para que a nação realmente viesse a se sedimentar, era necessário continuar se apropriando, mesmo que somente por mais um período de tempo, do trabalho escravo e, dessa maneira, evitando que a mão de obra e a economia agrária se enfraquecessem. Logo, é possível reconhecer mais uma diferença entre Alencar e Macedo refletida em suas obras: enquanto o primeiro acredita numa função primordial da escravatura para a consolidação da nação enquanto sociedade, o segundo só enxerga uma "fonte de desmoralização, de vícios e de crimes [...]" (1991, p. 3), a qual precisa ser extirpada da sociedade imediatamente, conforme lemos no prefácio de *As vítimas-algozes*.

Por outro lado, é interessante perceber que, ao mesmo tempo em que se verificam diferenças de gênero e enredo entre as duas produções literárias, ocasionadas obviamente pela diversidade das crenças de seus autores, é possível também identificar aproximações entre a obra de José de Alencar e a de Joaquim Manuel de Macedo. Uma vez que ambos estavam preocupados com a presença do escravo nos lares brasileiros e se utilizaram do artifício literário para disseminar suas mensagens, percebe-se que os dois autores atribuem um caráter edificante à ficção e, consequentemente, às suas produções. Macedo via na literatura uma função pragmática e acreditava que ela seria inteiramente capaz de mudar as opiniões e atitudes dos grandes proprietários de terra. Alencar, como modo de apoiar seu projeto de formação da identidade nacional, também vê na literatura uma função moralizante, capaz de moldar novos e mais nobres costumes para a sociedade, conforme explicado anteriormente.

Outra semelhança entre os textos é o fato de Simeão e Pedro possuírem algumas características em comum, como por exemplo, terem sido criados dentro do ambiente familiar e não possuírem a consciência, até determinado momento de suas estórias, do que significa ser livre. Diante disso, é importante observar a diferença que os escravos domésticos possuíam quando comparados aos outros escravos que ficavam na senzala. Flávio Aguiar, no livro *A comédia nacional no teatro de José de Alencar* (1984), ajuda-nos a desenvolver um pouco mais essa questão:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Os escravos domésticos formavam uma categoria especial entre os próprios escravos. Era comum, em casos de revolta ou de agitações, ficarem do lado dos senhores, ou mesmo servirem como informantes, para manterem o "privilégio" de serem escravos domésticos, e não trabalhadores do campo; de terem o "seu" mundo na casa-grande, não na senzala. (AGUIAR, 1984, p. 82)

Pedro e Simeão tinham tratamento diferenciado e também a confiança de seus senhores. O personagem de Macedo não tinha condição de saber o que era ser livre, pois criado com amor desmazelado já queria se entender como um cidadão, algo que nunca o fora. Assim, como poderia Simeão pensar em se emancipar, uma vez que não tinha consciência de que nunca esteve livre? Seu modo aparentava o de um homem livre por nunca ter trabalhado pesado, porém nunca lhe fora ensinado nada acerca da liberdade. É o que podemos conferir com a seguinte passagem da narrativa:

> O crioulo escravo e estimado, por isso mesmo que tem mais aguçada a inteligência, e por isso mesmo que deram-lhe as mostras dos gozos e da superioridade, mas não lhe deram a condição e a educação próprias do homem livre, pesa melhor que os escravos brutais o preço e o encanto da verdadeira liberdade; no meio dos benefícios compreende que lhe falta um que vale mais do que todos os outros somados e multiplicados; feliz pelos favores que recebe, pelos dons da afeição de que é objeto, esbarra sempre diante da realidade da escravidão, que o abate, avilta e moralmente o aniquila: deseja e não tem, quer e não pode, sonha e não realiza o bem supremo da terra, escravo se reconhece e bebe o ódio, os maus costumes, o veneno, a perversidade da escravidão. (MACEDO, 1991, p. 18)

Pedro, ao contrário, apesar de garoto, trabalhava servindo aos seus senhores da maneira que lhes aprouvesse, tendo consigo apenas o objetivo de ser cocheiro. Ou seja, parecia entender que ser cocheiro o faria se elevar frente aos outros negros, o que evidencia a falta de consciência do que era liberdade, ou, se a conhecia não era esse seu principal objetivo, pois buscava uma melhor condição para si enquanto escravo, conforme podemos verificar com o seguinte trecho da peça:

> EDUARDO: O que é que trocaste?
> PEDRO: Verso feio da viúva para sinhá Henriqueta; verso bonito de sinhá Henriqueta foi para a viúva.
> EDUARDO: De maneira que estou com um casamento arranjado com uma correspondência amorosa e poética; e tudo isto graças à tua habilidade?
> PEDRO: Negócio está pronto, sim, senhor; é só querer. Pedro de vez em quando leva uma flor ou um verso que senhor deixa em cima da mesa. Já perguntou por que V. Mce. não vai visitar ela!
> EDUARDO: (rindo-se) Eis um corretor de casamentos, que seria um achado precioso para certos indivíduos do meu conhecimento! Vou tratar de vender-te a alguns deles para que possas aproveitar o teu gênio industrioso.
> PEDRO: Oh! Não! Pedro quer servir a meu senhor! V. Mce. perdoa; foi para ver senhor rico!
> EDUARDO: E que lucras tu com isto? Sou tão pobre que te falte aquilo de que precisas? Não te trato mais como um amigo do que um escravo?
> PEDRO: Oh! Trata muito bem, mas Pedro queria que senhor tivesse muito dinheiro e comprasse carro bem bonito para...
> EDUARDO: Para... Dize!
> PEDRO: Para Pedro ser cocheiro de senhor!

ISBN 978-85-64124-60-8

> EDUARDO: Então a razão única de tudo isto é o desejo de ser cocheiro?
> PEDRO: Sim, senhor! (ALENCAR, 2003, p. 37)

Nesse momento é interessante novamente tomar de conhecimento uma observação de Flávio Aguiar a respeito da criação de José de Alencar:

> Não sei onde andava a imaginação de Alencar quando projetou, para Pedro, este desejo de ser cocheiro, e não outro, mas o achado foi muito feliz. A figura do cocheiro impressiona Pedro pelo status que lhe daria. Também bom não esquecer que cocheiro é aquele que exerce – de forma "sofisticada" – o domínio sobre a besta. Quer dizer, o que Pedro quer mesmo é renegar a sua condição de escravo (embora não verbalize isto dessa forma), diferenciar-se da condição animal e ascender à condição humana. O que Pedro faz, de sua condição de não-livre, é, na verdade, uma paródia de condição humana. (AGUIAR, 1984, p. 77)

Quando examinamos os desfechos das obras, vemos que, no texto cênico, José de Alencar propõe um castigo ao escravo Pedro: ser alforriado e ficar por sua própria conta e sem a proteção da família que o acolhia. Aqui liberdade é mostrada como punição, quando o senhor de Pedro o liberta para sentir na pele a dureza de ser livre e para enfrentar a realidade que o espera fora de casa. Seria possível relacionarmos essa liberação abrupta e imediata de Pedro com o que José de Alencar considera como sendo a abolição da escravatura no país naquele momento: um castigo, algo que seria muito difícil de ser enfrentado pela nação, devido a todos as desvantagens que ela traria.

Já Joaquim Manuel de Macedo descreve como a justiça enforca o escravo Simeão, que não consegue fugir após matar e roubar a família que o criou. Ao propor o encerramento da estória dessa forma, o autor também ilustra sua convicção de que somente com a total e imediata extinção do escravagismo é que a sociedade teria segurança. "Há só uma forca que vos pode livrar dos escravos ingratos e perversos, dos inimigos que vos cercam em vossas casas. É a forca santa do carrasco anjo: é a civilização armando a lei que enforque para sempre a escravidão." (MACEDO, 2003, p. 37)

Com este trabalho podemos concluir que José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo analisaram a escravidão sob pontos de vista diversos, bem como segundo seus respectivos paradigmas literários. Com o primeiro conhecemos a intenção de fortalecer a nação enquanto sociedade recém-formada, além de sua literatura, consequentemente. Em Macedo, o Pré-Naturalismo, baseado na objetividade e no cientificismo, se refletiu claramente em *As vítimas-algozes*. Trabalharam o tema de acordo com seus respectivos padrões, convenções literárias que não cabe julgar. São pontos de vista diferentes e não cabe ao estudioso tomar partido, mas apenas apresentá-los e compará-los. Entretanto, é importante também ressaltar, principalmente, que se tal estudioso for professor ou professora de Literatura Brasileira, faz-se necessário considerar que as duas obras em discussão neste trabalho não figuram os programas de ensino-aprendizado das escolas em geral, sejam públicas ou privadas. Os alunos geralmente entram em contato com a doçura de "*Iracema*" e "*A moreninha*", mas nunca hão de imaginar a postura pró-escravatura de Alencar e as opiniões extremamente racistas de Macedo, a menos que seus professores lhes exponham tais perspectivas. Lembremo-nos, pois, de que as obras aqui postas em questão foram lançadas com mais de uma década de distanciamento, a de Macedo só foi publicada doze anos após a de Alencar, e é possível, apesar de algumas diferenças, observar as semelhanças entre as propostas dos dois escritores. Acima de tudo, é possível perceber que em alguns aspectos o pensamento de Alencar – tido como escravagista – estava próximo ao pensamento de Macedo – tido como abolicionista. O que definitivamente não se

ISBN 978-85-64124-60-8

pode contestar é que ambos os autores tiveram e ainda têm grande importância principalmente porque se propuseram a discutir a escravidão que há muito tempo era deixada de lado, proporcionando-nos imagens da história da nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.

ALENCAR, José de. **Cartas a favor da escravidão**. (Organização de Tâmis Parron). São Paulo: Hedra, 2008.

_____. **O demônio familiar**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. (Momentos decisivos). 2º volume. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997.

COUTINHO, Afrânio. **A polêmica Alencar-Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

SERRA, Tania Rebelo Costa. **Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos: a luneta mágica do II Reinado**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **As vítimas-algozes: quadros da escravidão.** São Paulo: Scipione, 1991.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 23 – REVITALIZAÇÃO LINGUÍSTICA: EXPERIÊNCIAS, DESAFIOS E PERSPECTIVAS

ISBN 978-85-64124-60-8

DESAFIOS QUE PERPASSAM OS KIRIRI COM A DISCIPLINA LÍNGUA INDÍGENA

Vanessa, Moraes (UFBA)
E-mail: vanessa_c.m009@hotmail.com

RESUMO

Os Kiriri são uma das etnias indígenas que vivem no norte da Bahia, no município de Banzaê, atualmente existem aproximadamente 4 mil índios dentro de um território de 12.300 hectares. Possuem escolas classificadas pelo MEC como diferenciadas, por terem uma série de elementos específicos da sua própria cultura, inclusive uma disciplina voltada apenas ao estudo da sua língua, que para ser lecionada perpassa uma série de desafios, já que não existem mais falantes da sua própria língua, a qual acreditam ser o kypeá. Eles conhecem apenas alguns elementos dela, como uma parte do seu léxico apreendido através da tradição oral com os mais velhos e com suas entidades sagradas. Além disso, no século XVII foi feito uma arte da gramática e um catecismo por um padre sobre essa língua, da qual eles conseguem traduzir algumas palavras. Apesar de existir um conhecimento que pode ser utilizado como conteúdo escolar, ainda é escasso. Diante do pouco conteúdo eles não conseguem elaborar um currículo dessa disciplina. Também, não têm conhecimento sobre linguística que lhes permite entender melhor os materiais sobre o kypeá e devido às questões políticas, existe uma série de conflitos entre os professores, sendo comum eles se deslegitimarem mutuamente. Dessa forma, esse trabalho se propõe a discutir os desafios que esses professores estão enfrentando e a relevância dessa disciplina nessa comunidade.

***PALAVRAS-CHAVE**: EDUCAÇÃO DIFERENCIADA, KIRIRI, LÍNGUA INDÍGENA.*

Os Kiriri são uma etnia indígena que se situam no contexto dos povos indígenas do Nordeste, localizados no norte da Bahia, no município de Banzaê, ocupam um território octogonal, já homologado, de 12.300 hectares, onde vivem aproximadamente 4 mil índios distribuídos em 14 aldeias.

Nesse artigo pretendo discutir um pouco da situação linguística atual de uma etnia que não tem mais falantes da sua própria língua, mas que está buscando efetivar um processo de revitalização linguística, entendendo esse conceito sob a perspectiva de Bruna Franchetto(2004), a qual afirma que "revitalização linguística consiste na pesquisa e desenvolvimento de metodologias de manutenção e propagação do uso de línguas ameaçadas [...] ou extintas" (FRANCHETTO,2004 p.2). A partir disso, pretendo compreender as dificuldades desse processo na escola e quais desafios estão colocados para promover a disciplina língua indígena. Para abordar essa questão é necessário um mínimo entendimento prévio de questões históricas e linguísticas dessa etnia, sendo essa a primeira parte do artigo. Também acredito ser necessário conhecer minimamente a construção identitária desse povo, que será discutida na segunda parte desse texto. Por fim, apresentarei o que é a escola Kiriri e as dificuldades que permeiam a matéria língua indígena.

ISBN 978-85-64124-60-8

UM POUCO DA HISTÓRIA ÉTNICA E LINGUÍSTICA DESSE POVO

Essa etnia, nos séculos XVI e XVII, vivia em aldeamentos missionários dos jesuítas. Nesse período a Companhia de Jesus[470] mandou para diversos lugares do mundo padres jesuítas missionários para que pudessem converter outros povos ao cristianismo, pois acreditava-se que povos não europeus eram culturalmente inferiores e era necessário "elevar" a cultura desses povos, fazendo com que eles incorporassem hábitos e crenças europeias. Nesse contexto, a Companhia de Jesus compreendia que a única religião verdadeira e correta era o cristianismo e todas as outras eram formas errôneas de evocar um certo tipo de espiritualidade que não conduziria o ser humano ao "reino de Deus". Assim, iniciou-se um projeto, onde muitos padres vinheram para o Brasil e criaram diversos aldeamentos missionários. Além disso, era necessário transformar os povos e outros continentes de modo que eles se tornassem submissos às monarquias. Assim, a os missionários da Companhia de Jesus cumpriam uma dupla função, catequizando outros povos, expandindo o cristianismo e auxiliando a promover o processo de colonização.

De acordo com Sampaio, Dantas e Rosario (1992) existiam índios Kiriri nos aldeamentos conhecidos como Saco dos Morcegos, Juru, Natuba e Canabrava. Dentre esses aldeamentos aquele que perdurou por mais tempo foi o de Saco dos Morcegos, onde reside o atual território indígena Kiriri. Nesse período muitas etnias encontravam-se em aldeamentos missionários, pois fora destes poderiam correr o risco de morrer sendo perseguido pelos colonos. Apesar da vida nos aldeamentos ser uma alternativa para sua sobrevivência, nesses espaços os índios eram submetidos à catequese, não podiam praticar sua religiosidade, eram coagidos a pararem de falar línguas indígenas em função do aprendizado do português, trabalhavam para promover o aldeamento construindo obras como igrejas e colégios, além de plantarem e colherem para todos que viviam nesse espaço (LEITE,1945).

Para efetivar esse processo, algo fundamental era a comunicação dos jesuítas com os índios, assim, os padres foram estudando e aprendendo as línguas indígenas comparando seus estudos e verificando com os índios se eles estavam chegando a conclusões que possibilitassem a comunicação entre eles.

A partir daí, foram elaboradas algumas obras jesuíticas sobre línguas indígenas, para que os jesuítas pudessem catequizar mais e ouvir a confissão dos índios. Como não era possível fazer obras sobre todas as línguas, as obras que eram feitas eram elaboradas diminuindo as diferenças dialetais de uma região e construindo uma língua que pudesse ser comunicada com o máximo de índios e etnias de uma mesma região, já que em um mesmo aldeamento missionários existiam falantes de diferentes línguas e etnias.

Uma dessas obras foi elaborada pelo padre Vicencio Mamiani que fez a "Arte de Grammatica da Lingua Brasilica" em 1699 e "Catecismo da Doutrina Christãa na Lingua Brasilica da Nação Kiriri" em 1698, ambos baseados na língua falada pelos índios que viviam no sertão do norte da Bahia, principalmente nos aldeamentos que Mamiani esteve, que foi principalmente no aldeamento missionário do Juru no qual vivam muitos índios Kiriri falantes do kipeá (LEITE,1945).

Com o estudo dessa obra, os padres podiam se comunicar com diversos índios daquela região, o que não significa que não houvesse uma coerção para que esses índios parassem de

470 A Companhia de Jesus foi fundada por Santo Inácio de Loyola em plena Contrarreforma, no ano de 1534. Ele e um grupo de estudantes da Universidade de Paris, fizeram votos de obediência à doutrina da Igreja Católica e foram reconhecidos pela bula papal em 1540. Eles procuravam combater o protestantismo, pregando o cristianismo e uma rígida obediência a essa doutrina. Por isso, essa instituição, tinha como objetivo catequisar povos e nações inteiras. Chegaram ao Brasil com esse porpósito por volta de 1549.

ISBN 978-85-64124-60-8

falar uma língua indígena e começassem a se comunicar somente através do português. Apesar de toda a opressão dos jesuítas, após a expulsão desses missionários os Kiriri ainda tinham falantes do kipeá.

Com o fim dos aldeamentos missionários, inicia-se o Diretório dos Índios[471] em 1755, o qual tinha como principal objetivo integrar os índios a sociedade nacional civilizando-os e impondo um modelo educacional assimilacionista que obrigava os índios a aprenderem o português e frequentarem um tipo de escola que era voltada para os índios, com o intuito de torná-los trabalhadores brasileiros. Além disso, nesse período foi proibido o uso das línguas indígenas no território brasileiro. Mesmo assim, após a o fim desse período em 1798, ainda existiam falantes do kipeá.

Segundo os próprios Kiriri os últimos falantes morreram na guerra de canudos, quando os seus antepassados seguiram Antônio Conselheiro em busca de "montanhas de cuscuz" e "rios de leite"[472]. Nessa época, o território que um dia foi o aldeamento de Saco dos Morcegos estava sendo ocupado por mais pessoas não indígenas do que pelos Kiriri, que em geral eram o segmento social mais pobre da região, em função das dificuldades econômicas e também do fato de Antônio Conselheiro ter aspectos semelhantes com as entidades sagradas dos Kiriri, muitos desses índios foram para Canudos, onde conta-se que morreram os últimos pajés e falantes. (NASCIMENTO,1994; VELDEN,2003)

Algo nos chama atenção nessa narrativa. Há um questionamento que não fica claro na bibliografia encontrada sobre esse assunto e nem nas narrativas dos Kiriri sobre o tema, que é: será que todos os falantes de kipeá, de fato, foram para canudos? Dentre os índios que ficaram será que nenhum sabia falar kipeá? Soa estranho uma história onde existia em uma mesma região falantes de uma língua e parte dessa população migra, sendo que todos os que migraram eram os únicos que sabiam falar na língua, será mesmo que dentre os que ficaram nenhum sabia falar em kipeá? Essa questão permanece até o momento misteriosa, diante disso, argumento não ser possível elucidar quando ou como essa língua deixou de ser falada.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA KIRIRI E A RETOMADA TERRITORIAL

Após a guerra de Canudos existem poucos registros sobre os Kiriri ou sobre o kipeá, apenas no final na década de 70, tem a dissertação de Maria Bandeira (1972), que retrata a situação de pobreza que vivam os Kiriri naquele período. Naquela época os índios eram discriminados e inferiorizados constantemente, era comum serem associados a características como alcoólatras, desonestos, ladrões, imorais e sujos. Além disso, eram o segmento social mais pobre e que constantemente se submetiam a humilhações de não indígenas para obterem trabalhos.

Eles estavam de tal modo integrado a sociedade regional, que eles não eram mais vistos como índios, pois no imaginário nacional, só seriam indígenas aqueles que vivessem de maneira

471 Diretório dos Índios foi uma lei que propunha a normatização e a regulamentação de diversas práticas coloniais, estabelecendo critérios educacionais, territoriais, administração da força de trabalho e relações entre indígenas e colonos. Ao mesmo tempo em que regulava a liberdade das populações indígenas e institucionalizava seu trabalho forçado. Em função disso, várias unidades coloniais foram criadas a partir das antigas aldeias missionárias, com objetivo de levar as populações indígenas a realizar a transição para a vida civil, produzindo gêneros voltados ao comércio.

472 Nas narrativas dos Kiriri sobre a guerra e canudos eles utilizam essas expressões para se referirem as expectativas dos seus antepassados com relação ao que encontrariam em Canudos.

ISBN 978-85-64124-60-8

claramente diferente das pessoas que moravam naquela região, ou seja, índios que a população brasileira vê como nus, que vivem nas matas, caçam e tem o fenótipo com traços marcantes das populações indígenas.

Os Kiriri não tinham essas características, portanto, para o imaginário nacional é como se eles "deixassem de ser índios". Esse processo se dá com contradições e uma série de ambiguidades, pois ao mesmo tempo em que são descendentes de índios por carregarem características marcantes da cultura indígena e muitas vezes traços fenotípicos dessas populações, também não são vistos como indígenas devido ao seu grau de integração com a sociedade regional, ficando assim sujeitos a discriminação (REESINK,1998).

Em função dos problemas que enfrentavam naquela época eles passam a buscar formas de retomar seu território e ter condições de vida mais digna, passando a adotar uma série de atitudes para reafirmar sua identidade étnica, pois só assim, podem ser identificados como índios e reivindicar seu próprio território. Afinal, o território que foi dado para os Kiriri, é um direito legítimo, o qual, só pode ser garantido na medida em que eles demarcam sua identidade explicitamente (BRASILEIRO, 1996).

O território que eles reivindicavam foi dado em 1700 pelo rei de Portugal por meio de um Alvará Régio, o qual decretou que todos os aldeamentos que tivessem mais de cem casais indígenas receberiam um território com 12.300 hectares. Como a aldeia de Saco dos Morcegos tinha isso, esse território se tornou um direito dos índios daquela região. Depois do Diretório dos Índios eles perderam esse direito, mas diante das condições que viviam, passaram a reivindicar isso (BRASILEIRO, 1996).

Por isso, eles começaram a adotar uma série de práticas que demarcassem sua diferença frente aos segmentos sociais com os quais eles tinham contato para que assim afirmassem sua condição etnicamente diferenciada, como por exemplo, reorganizaram a política local intra-etnica, passaram a usar tanga de craoá, deixaram de fazer rituais que se assemelhassem a práticas afro-brasileiras e como principal consequência disso, aprendem o toré com os índios da etnia Tuxá. Marco Nascimento (1994), em sua dissertação, sintetiza o que ocorre no toré que os Kiriri realizaram:

> "Providências devem ser tomadas em relação à preparação do **terreiro**, ao ar livre, tais como a **defumação**. Nela um **entendido**, quase sempre um **conselheiro**, cargo político inferior apenas ao de **cacique**, com uma cabaça contendo ora a bebida **jurema**, ora o **vinho de milho** ou **buraiê**, ora o **zuru** (cachaça comum), sai aspergindo o líquido sobre o chão, enquanto que às suas costas, formando uma fila, seguem dois outros **entendidos**, homem ou mulher, um segurando uma lamparina (um fifó de querosene), outro fumando de um **paú** (cachimbo) e baforando ao longo de todo o trajeto, que percorre toda a área externa e interna do **terreiro**. Espera-se com isso, atrair os **encantos** e afastar **os coisa rúim**, **espírito de morto**, ou **espírito branco**, categoria que envolve espíritos tanto de falecidos brancos como negros. Visto de cima, o conjunto busca, em fila indiana, performar um círculo, homens a frente, girando no sentido antihorário, de forma que os primeiros, **puxados** pelo **pajé**, logo alcancem os últimos, necessariamente mais lentos, ultrapassando-os ora por dentro do círculo, ora por fora, de modo a formar uma espiral que se contrai ao máximo, quando uma inversão súbita de sentido, por parte daquele que **puxa** os demais, desfaz completamente a espiral, repetindo-se indefinidamente essa coreografia, que somente se altera no momento em que chegam os **encantos**. Juntamente com o canto e o som produzido pela **maracá**, há também uma **pisada** característica, um passo simples, o "jeito" Kiriri de **pisar**, através do qual costumam se distinguir de outros índios que também dançam o Toré e dos **civilizados**. Esse movimento em espiral é sempre paralisado quando se substitui

ISBN 978-85-64124-60-8

> uma **linha** - i.é., canto - por outra, servindo para que se tome um pouco de fôlego, permanecendo o círculo aberto - essa é a hora em que as pessoas entram e saem da formação, já que não é obrigatório que todos dancem todas as **linhas**. O ritmo tem sua frequência acelerada à medida em que se aproxima o climax, quando os **encantos baixam** ou **enramam**, dando-se aí um grande intervalo para a consulta aos **encantados** e a ingestão das bebidas rituais: o **vinho da jurema** e o **buraiê**." (NASCIMENTO,1994,18p)

Esse ritual é um marcador identitário, que ao ser introduzido nessas comunidades, transforma não só a cultura, mas a noção de distinção cultural que existia com relação à sociedade não indígena. Com a prática do Toré eles puderam demonstrar sua indianidade ritualisticamente, para a sociedade nacional, enfatizando sua diferença étnica. O que reconstrói não apenas a sua cultura, mas a sua diferença com relação à sociedade regional, negando-a.

Porém, eles não queriam apenas fazer um ritual para fora e realizar uma performance para a sociedade envolvente sobre o quão índios eles são, por isso através desse ritual eles não estavam buscando apenas fazer uma "dança de índio" e retomar valores antepassados para mostrar ao estado que são índios e merecem seu território. Tratava-se principalmente de reafirmar sua identidade através de uma experiência religiosa que se conectava com a identificação do que é ser índio. Por isso, ao incorporar o Toré em sua cultura eles estavam se transformando no ato de reinventar-se, tanto para obter seus direitos quanto para se fortalecer internamente através da religião.

Depois do toré, a língua passa a aparecer com outra expressão. Durante o ritual algumas mulheres chamadas "mestras" incorporam os "encantados" (entidades sagradas) e em um dado momento, depois da sua incorporação, vão para a "ciência do índio" ou a "camarinha". Nesses espaços, elas, ou melhor, o "encantado" conversam com os índios dando conselhos ou passando "remédios do mato". Nesse processo, há um momento em que elas falam uma língua que não é português, a qual é identificada por eles como sendo a "língua dos antigos". (NASCIMENTO, 1994). Por conta disso, sonham com o dia em que os "encantados" não precisem mais falar em português.

Além disso, nesse período a língua passa a aparecer como um importante marcador diacrítico do que é ser Kiriri, pois reafirmar sua identidade estava intimamente ligada a buscar aspectos relevantes que faziam parte da vida dos seus antepassados, isso era uma forma de reivindicar uma identidade Kiriri, valorizando a história desse povo e o modo de ser dos seus antepassados. Ainda hoje, são comuns discursos entre os Kiriri de que há um sentimento de falta na sua identidade, pois eles gostariam que o ser Kiriri fosse sinônimo de ser falante de kipeá, como isso não é possível, esse fato causa neles um sentimento de que falta algo na sua identidade.

A ESCOLA INDÍGENA KIRIRI E SEUS OBSTÁCULOS NA PROMOÇÃO DA DISCIPLINA LÍNGUA INDÍGENA

É nesse contexto de retomada territorial, afirmação identitária e valorização da sua língua que surgem as escolas indígenas Kiriri, as quais são a extensão desse processo de valorização cultural e resultado das suas lutas pelo seu próprio território. Por isso, desde meados do processo de retomada territorial esses índios se preocupam com uma educação escolar para o seu povo que inclua não apenas conteúdos do currículo básico de toda escola brasileira, mas principalmente conteúdos referentes à sua própria cultura e a valorização da mesma.

ISBN 978-85-64124-60-8

Na medida em que foram retomando suas terras às escolas não indígenas tonaram-se escolas indígenas de modo que em 1995, quando seu território foi homologado todas as escolas dessa região eram indígenas. Todas eram municipais, o que era bastante problemático, porque a prefeitura não compreendia o que era uma escola indígena e os direitos dos índios em promoverem uma educação diferenciada, regularizando essas escolas nos mesmos moldes em que se regularizava uma escola rural. Assim, retirava-se dos índios uma série de direitos já garantidos pelo MEC e pela legislação, como por exemplo, para os indígenas mudarem algo em suas escolas era necessária uma autorização da prefeitura, anulando o direito que os Kiriri tinham de ter autonomia administrativa das suas escolas. Além disso, existia uma "espécie de má vontade"[473], já que as pessoas que trabalhavam na prefeitura de Banzaê em geral eram pessoas que discriminavam os índios devido aos seus preconceitos e ao fato de que acreditavam ter sido injusto as pessoas não indígenas saírem do território indígena, pois para eles a luta dos Kiriri era ilegítima. Outro problema era que os índios não eram contratados como professores, diretores, merendeiro... todos faziam um contrato com a prefeitura chamado PST (prestação de serviço temporário) e trabalhavam ao longo do ano sem ter direito de receber nas férias, além de não garantir continuidade na carreira.

Em função desses aspectos os índios começaram no final da década passada um processo de estadualização dos colégios, o qual foi realizado de maneiras e períodos diferentes em cada escola, de modo que no início dessa década todas as escolas já estavam estadualizadas. Atualmente, o quadro das escolas no território conta com três escolas que são maiores em termos de estruturas, funcionário e alunos. Esses três colégios são os únicos que funcionam até o ensino médio, são eles o Colégio Estadual Indígena Florentino Domingues de Andrade, Colégio Estadual Indígena Kiriri Índio Feliz, Colégio Estadual Indígena José Zacarias. Cada uma dessas escolas tem mais três escolas menores anexada a ela, que ficam em outra aldeia.

Com o processo de estadualização os índios puderam ter uma escola com uma série de aspectos diferenciados, interessa-nos apresentar aqui o direito a uma grade curricular diferenciada. O qual é efetivado através da disciplina língua indígena e cultura indígena.

Na disciplina cultura indígena estudam-se os aspectos relevantes para a comunidade, como as comemorações anuais que são realizadas de maneira ritualística, a história do povo, suas lutas, direitos e tradições. Alguns professores ensinam também sobre sua língua, mas esse não é o foco dessa matéria.

Enquanto que na disciplina língua indígena eles ensinam a língua que acreditam ser dos seus antepassados: kypeá, embora muitos professores ensinem também, com um pouco menos de ênfase sobre outras línguas indígenas. Eles acreditam que a língua dos seus antepassados é o kipeá porque os mais velhos dessa etnia afirmam isso, além do fato de que existem obras como as de Mamiani (1969;1968) e Serafim Leite (1945)que revelam isso.

Segundo Aryon Rodrigues (1986), a língua kypeá faz parte da família linguística Kariri. Ele levanta a hipótese de que existe o tronco linguístico macro-jê, caso esse tronco exista, a família linguística Kariri pertence a ele. Segundo Maria Carvalho, Beatriz Dantas e Augusto Sampaio (1992), existiam quatro línguas Kariri, o sapuya e kamuru, falados na região de pedra branca, onde atualmente é próximo da atual cidade de Cachoeira, kypeá, falado no sertão nordestino, principalmente pelos Kiriri e o dzubukuá falado na metade ocidental do submédio do rio São Francisco.

Essa disciplina cumpre um papel social muito importante. Por conta dela eles vêm à escola como o veículo da realização do sonho de voltar a falar a língua dos seus antepassados. O objetivo ideal dos Kiriri com essa disciplina é que os professores estudem sua língua e ensinem

473 EXPRESSÃO UTILIZADA PELOS PRÓPRIOS ÍNDIOS PARA SE REFERIREM A CERTAS ATITUDES DAS FUNCIONÁRIOS DA PREFEITURA

ISBN 978-85-64124-60-8

para os alunos, para que através da escola eles possam voltar a falar o kipeá. Esse é um dos objetivos mais importantes dos Kiriri atualmente.

A perda linguística foi, de fato, a consequência de uma violência simbólica e física que perpassou esse povo por séculos. Por isso, retomar sua língua, revitalizando-a é principalmente se opor a esse projeto colonizador e opressor. É reaver um patrimônio que foi perdido devido a violências sofridas, mas que pode ser revivido mediante seus esforços intelectuais. O esforço para isso consiste em uma extensão dos seus esforços para viver sua identidade étnica, a qual foi e ainda é em muitos aspectos negada pela sociedade nacional. Falar na sua própria língua é uma expressão do que é ser Kiriri. Uma expressão da sua luta, do seu poder de articulação interna e, principalmente, da sua capacidade de realizar um sonho compartilhado por toda uma etnia.

Assim essa disciplina cumpre um papel identitário muito importante, porque apesar dos Kiriri terem sido reconhecidos oficialmente como etnicamente diferenciados, eles contam que muitos não indígenas que moram próximos dizem que eles não são índios, porque não falam uma língua indígena. Uma antiga liderança, disse-me que, em um congresso em Mato Grosso, índios da região centro-oeste falaram que os Kiriri não eram índios, porque não tinham uma língua.

Além disso, essa retomada linguística cumpre uma série de aspectos práticos e necessários para os Kiriri. Em uma reunião de professores indígenas em uma das escolas, o professor Marco Tromboni convidou os professores presentes para participar de um curso de linguística, visando capacitar os índios a entenderem melhor o material da sua língua. Um dos professores, visando endossar convite e estimular seus colegas, falou que era muito importante eles reaprenderem sua língua, pois para ele há uma necessidade pragmática dos índios reaprenderem ela, pois existe o interesse de retomar mais terras e ampliar seu território e todo mundo está sabendo disso, inclusive pessoas que moram no território que eles querem retomar, porém se eles soubessem falar na sua própria língua, essa informação circularia apenas entre os Kiriri.

Embora aprender a língua seja muito importante em funções dos aspectos religiosos, políticos e identitários, isso é uma realidade muito distante, pois tudo que possuem dessa língua é um léxico com algumas palavras, que ainda não se sabe o número exato. Esse léxico foi elaborado a partir do que alguns professores conseguiram coletar e registrar (mesmo sem conhecimento de fonética) dos mais velhos e dos encantados.

Dentre as pessoas mais antigas dessa etnia, alguns poucos dizem saber algumas palavras e seus significados. A palavra dos mais velhos é sempre tratada de maneira mais respeitosa, tem um valor simbólico maior, através deles sustenta-se e promove-se a tradição oral daquela comunidade e a memória desse povo. Por isso, muitas palavras que compõem o léxico que eles conhecem fazem parte das palavras que os mais velhos dizem ser da sua própria língua. Porém, nem todas as palavras são aceitas igualmente. Os professores indígenas ensinam ou não as palavras de alguns dos mais velhos a depender da relação política que tem com este.

Além de aprenderem as palavras com os idosos eles também aprendem com os encantados. Um dos professores contou-me que ele aprendeu várias palavras com essas entidades e que às vezes ele tira algumas dúvidas com os eles, perguntando a tradução de certas palavras. A importância da língua dentro do ritual é tal que um dos grupos políticos de Mirandela faz o único Toré[474] em que as músicas são cantadas em kipeá e no final eles fazem uma oração nessa língua. Eles contam que foram suas entidades sagradas que ensinaram a cantarem assim,

474 TODOS OS GRUPOS POLÍTICOS FAZEM O SEU PRÓPRIO TORÉ, A NÃO SE QUE NÃO EXISTAM FAMÍLIA SUFICIENTES PARA A REALIZAÇÃO DO TORÉ

ISBN 978-85-64124-60-8

com a “língua travada” (expressão dos próprios encantados) bem como ensinaram a oração do pai nosso, a qual é a mesma que está no catecismo de Mamiani.

Além disso, eles buscam algumas palavras na obra de Mamiani seguindo uma metodologia específica. Quando os professores veem os mais velhos falarem uma palavra que não sabem a tradução, eles buscam essa palavra na obra de Mamiani e incorporam ao seu léxico. Outro método é quando veem os encantados falarem uma palavra e conseguem identificá-la na obra de Mamiani, assim incorporam essa palavra ao seu léxico. Eles não incorporam toda a obra dos jesuítas, porque se questionam se de fato era assim que seus antepassados falavam. Sabemos que a obra de Mamiani buscava diminuir as diferenças dialetais entre as línguas para que fosse possível se comunicar com o maior número de índios e de etnias diferentes, por isso, é provável que o que está ali, de fato, não seja exatamente igual ao que os antepassados dos Kiriri falavam, mas certamente era algo que possibilitava a comunicação com eles, portanto um documento legítimo de ser utilizado nesse processo de revitalização linguística.

Cada professor ou conjunto de professores tem o seu próprio léxico, devido às dissidências políticas, apesar de existirem grupos de pesquisa que se dedicam entre outros aspectos ao estudo da língua, esses grupos e seus respectivos membros muitas vezes seguem caciques diferentes e em função das brigas políticas acabam por discordarem uns dos outros com uma certa frequência, deslegitimando o léxico que o outro tem. Esse processo político é marcado pela noção que eles têm sobre a sua própria língua.

Entre eles, a palavra língua tem diferentes significados, onde basicamente identifiquei três formas que elas são mais comumente usadas. Uma delas se expressa como sinônimo de linguagem e comunicação, significando toda a expressão que é usada para se comunicar, independente de com quem se comunique. Para eles, essas noções são tão válidas para falar da linguagem dos humanos quanto para falar da linguagem das plantas, dos animais ou ainda de entidades sobrenaturais, levando em consideração que se comunicam com todos esses seres de maneiras diferentes, bem como todos esses seres tem um modo próprio de se comunicar com eles.

Além disso, a palavra língua pode ser referente a um idioma, como o português. Nesse caso é interessante ressaltar que o discurso de alguns professores é de que o português deve ser ensinado na norma culta, porque os estudantes devem saber escrever uma redação de maneira que lhes possibilite passar em um concurso ou no vestibular. Eles disseram que é importante permitir que o aluno expresse sua fala da sua maneira, porém na hora de escrever ele precisa fazer isso de acordo com a norma culta. Ao explicar isso, uma professora disse que um dos problemas enfrentados na escola não indígena era que os professores diziam que havia o certo e o errado e que o certo era a norma culta, onde claramente se fazia um ensino que valorizava apenas a forma de se expressar que esteja em consonância com as regras gramaticais. Ela diz que “os professores indígenas têm a consciência de que o aluno pode falar de outras formas, mas que deve escrever na norma culta para poder se comunicar com os outros e fazer provas” e que o aluno “deve aprender pro mundo lá fora”. Eles têm uma noção entre eles de que há diferenças na forma como as pessoas falam a depender da aldeia. São comuns discursos que dizem que as pessoas da aldeia de Mirandela falam mais devagar do que as pessoas que moram na aldeia de Cajazeiras e Araçá.

Além disso, outro conceito de língua é o que aparece como sinônimo da sua própria língua. O que ironicamente tem um aspecto inverso ao do português, pois enquanto eles possuem uma noção do português que ressalta e valoriza as diferentes formas de se expressar, ao usarem a palavra língua para se referir à língua dos seus antepassados, a noção que têm não admite mudanças linguísticas, no limite a língua que eles almejam um dia voltar a falar, deve ser exatamente igual à língua que seus antepassados falavam, sem variação ou distinção.

ISBN 978-85-64124-60-8

A ideia geral que eles têm sobre o que é a "língua dos antigos", além de ser insuficiente para dar conta das complexidades que envolvem os materiais linguísticos que eles querem utilizar, dá base para eles se deslegitimem mutuamente sobre o próprio ensino da língua. Em conversas informais ouvi comentários acusando professor de outro grupo político como o "dono da língua" ou "ele acha que sabe mais que os outros" ou "a língua que ele ensina não é o kypeá". Isso se reflete também no campo espiritual onde um dos grupos políticos faz o Toré na língua. Ouvi pessoas de outro grupo político, questionando a legitimidade disso: "como é que eles sabem que estão falando certo? Como é que eles sabem que aquelas frases fazem parte da língua?". Esse tipo de questionamento é muito comum e revela a noção estática que eles têm de língua, onde falar certo ou falar frases que fazem parte da língua é falar exatamente igual a como os antepassados falavam, sem levar em consideração que é possível falar uma língua de múltiplas maneiras. Eles não levam em consideração que mesmo se eles não tivessem perdido os últimos falantes e até hoje falassem essa língua, ainda assim ela não seria igual à de antigamente, já que toda língua sofre variações ao longo do tempo se transformando de acordo com as transformações do contexto em que está inserida.

Em função disso, eles têm diversos questionamentos a cerca da sua língua e das fontes históricas existentes sobre ela. Por exemplo, eles perguntam como é possível saber que uma palavra ali escrita se fala de uma determinada forma? Ou qual é a forma "certa" de se falar uma palavra? Por isso até hoje, os professores leem as palavras da sua língua, da mesma forma como leem português, mesmo sabendo intuitivamente que é provável que as palavras de sua língua possuam outros aspectos fonéticos. Outro questionamento muito comum é sobre sua sintaxe. Eles perguntam muito "como colocar a palavra na frase?", ou seja, apesar de conhecerem algumas palavras eles não sabem como organizá-las de maneira lógica e estruturar uma frase. Embora eles tenham o léxico bastante reduzido é possível formar frases a partir deste, caso eles tivessem conhecimento linguístico para isso.

A falta de conhecimento em linguística acaba reforçando os problemas políticos e intensificando os discursos que deslegitimam uns aos outros. Por isso, é muito comum pedirem ajuda de pesquisadores para auxiliarem nesse processo, pois é comum eles falarem "não sabemos por onde começar". Nenhum deles estudou ou sabe como começar a estudar linguística para se apropriar dos materiais já existentes sobre a língua. O conhecimento histórico se restringe a alguns (raros) que tentaram entender as obras de Mamiani, mas não são capazes de entendê-las, conseguindo apenas compreender algumas palavras e a sua tradução de modo que não sabem como estudá-las ou tirar melhor proveito desse material.

Em função dessa falta de conhecimento é comum índios de diferentes grupos políticos se procurarem mutuamente para esclarecer dúvidas e dialogar entre si o trabalho que tem feito, apesar dos desafetos políticos que existem entre eles. Esse diálogo às vezes é feito com muita desconfiança, mas às vezes é feito de maneira tranquila, dependendo da relação que os envolvidos no diálogo tenham entre si. Geralmente, quanto maior o desafeto de um professor com o outro maior sua desconfiança, em geral esses desafetos existem devido ao fato desses índios pertencerem a diferentes grupos políticos.

O fato é que cada grupo reivindica para si a forma "certa" de se expressar na língua, deslegitimando o outro com argumentos diversos. Aqui o ditado popular "saber é poder" se faz presente, já que saber a língua constitui um sonho tão importante para essa comunidade, que àqueles que mais sabem sobre ela são mais procurados e requisitados, ocupam um lugar importante dentro do seu grupo político, alguns estão entre os professores mais bem vistos das suas respectivas escolas. Assim, os professores que se destacam mais despertem alguma desconfiança em outros professores que estudam a língua, já que esse é um campo de disputas, onde é mais bem visto e requisitado aquele que mostra saber mais.

ISBN 978-85-64124-60-8

Além disso, esses professores ocupam uma função muito importante para a comunidade, que é a de fazer uma escola efetivamente diferenciada, que esteja não só em função de estudar aspectos relevantes da sua cultura, mas principalmente de torná-la uma extensão do seu processo identitário, tornando-a o motor que impulsiona o sonho de voltar a falar na língua.

Assim, as disputas políticas interferem diretamente no trabalho que está sendo feito, em uma tentativa de estruturar uma linguagem que possa ser falada por todos e sirva como veículo de comunicação com suas entidades sagradas. Contudo, fazem isso separadamente, de maneira fragmentada com distintas metodologias e pouco diálogo entre si, além de uma série de disputas políticas envolvendo o processo.

Em função disso, muitos professores ensinam conteúdos distintos e muitas vezes até contraditórios dessa disciplina, pois alguns ensinam de acordo com palavras que conseguiram traduzir das obras de Mamiani, outros ensinam de acordo com o que alguns dos mais velhos falam. Muitas vezes, enquanto um professor ensina que uma palavra se traduz de uma forma outro professor ensina outra tradução. Por exemplo, alguns professores ensinam que pai é "painheque"[475], pois um dos mais velhos ensinou assim, enquanto outros professores ensinam que pai é "padzú", pois viram na obra de Mamiani assim. Outras palavras são consenso entre eles como alho que é pirrá.

Em uma conversa com um professor estudioso da língua, percebi outros problemas linguísticos que influenciam no fato dos professores ensinarem de diferentes formas. Esse professor contou que existem palavras que se escrevem com "h" e tem som de "r"[476]. Muitas pessoas não leem com o som do "r". Ele também contou que as palavras cagado e jabuti se escrevem da mesma forma, porém uma desses tem acento agudo no primeiro "a" e outra tem acento no último "a" e que é comum as pessoas se confundirem com isso. Assim como, a palavra "brocoxo" e "inheque" a primeira significa avô e a segunda é vou, o que também causa confusão entre eles já que essas palavras têm som semelhante no português, pois é comum falar vô ao invés de avô.

Por conta desses fatos existe uma contradição entre os ensinamentos dos diferentes professores, o que às vezes é causa de conflitos e acirramento de disputas. Muitas vezes o fato de uma palavra ser ensinada de uma forma diferente do que algum dos mais velhos ensinam é motivo de intriga entre eles. Um exemplo ilustrativo é o caso de um material didático diferenciado que um grupo de índios fez.

Esse material foi produzido pelo "grupo de jovens de cajazeiras", formado por alguns professores e jovens daquela aldeia e de aldeias próximas. Eles concorreram a um edital e conseguiram publicar esse livro, o qual é usado por diferentes professores em diferentes séries e escolas, de modo que frequentemente um aluno estuda esse livro na disciplina língua indígena e/ou cultura indígena em várias séries diferentes. Outro problema é que não há uma forma consensual de usar esse material, cada professor usa do seu jeito abordando os assuntos da sua própria maneira. Assim, o estudante pode usar esse livro em uma série com um professor que aborde ele de maneira complexa, depois na série seguinte usar com outro professor que aborde esse livro de maneira mais simples. Uma estudante relatou que é repetitivo o ensino da língua e que não aborda diferentes aspectos, estuda os mesmos de maneira superficial sem muito aprofundamento e ela gostaria que fosse um estudo mais profundo e diversificado.

Esse livro narra um pouco a história dessa etnia, como eles se organizam politicamente, conceituando o que é um cacique, pajé, conselheiro e vice-conselheiro, trazendo também

475 TODAS AS PALAVRAS ESCRITAS AQUI EM KYPEÁ, FORAM ESCRITAS DE ACORDO COM A FALA DOS ÍNDIOS

476 EM UM DESCRIÇÃO FONÉTICA ESSE SOM SERIA EQUIVALENTE AOS TIPOS DE "R" FRICATIVO GLOTAL VOZEADO E/OU FRICATIVO GLOTAL DESVOZEADO

ISBN 978-85-64124-60-8

aspectos culturais como casamento, namoro, datas comemorativas, economia, educação e saúde. No final, tem uma lista de palavras do léxico do kypeá assim como a tradução de algumas orações retiradas do catecismo de Mamiani.

Há entre eles uma polêmica acerca desse livro, pois muitos não concordam com esse material, porque não envolveu a comunidade toda, apenas esse grupo. Outros criticam, porque não gostam de alguns membros do grupo por questões políticas, por isso veem esse material com desconfiança. Outros acusam que esse livro foi feito de acordo com palavras da internet[477], ao invés de procurarem os mais velhos ou que não procuraram os mais velhos de outros grupos políticos como os da aldeia de Mirandela, apenas daqueles que eram mais próximos. Em conversa com um dos participantes desse grupo, ele relatou que primeiro o grupo procurou os mais velhos e foram catalogando as palavras, formando um léxico de acordo com a memória dos mais antigos. Depois ele disse que encontrou algumas palavras na obra de Mamiani e percebeu que era a mesma palavra e tinha a mesma tradução. O problema é que existem índios que não concordam com a tradução de muitas daquelas palavras. Também questionam o fato de não ser do conhecimento geral a forma como ele chegou à conclusão da tradução daquelas palavras. Assim, o único material didático que existe sobre o kipeá, acaba sendo perpassado por uma polêmica, onde muitos índios rejeitam devido aos problemas apresentados aqui.

Além disso, outro problema que se observa é com relação ao REDA (Regime Estadual de Direito Administrativo). O REDA é um processo seletivo simplificado, que contrata as pessoas por um período de tempo determinado, dois anos, podendo se prorrogado por mais dois anos. Ao terminar esse prazo, uma pessoa tem direito de fazer outro concurso REDA, podendo trabalhar por dois anos e prorrogá-lo novamente por mais dois anos. Ao fim desse período, essa pessoa perde o direito de fazer esse concurso por um determinado tempo. Em contrapartida, o professor agora fica impossibilitado de efetivar uma carreira. O professor é contratado, se capacita durante os anos em que dá aula, aprendendo com a experiência e estudando para promover o conhecimento, porém, ao término desse contrato esse professor experiente sai e dá lugar a outro que pode ser que não tenha nenhuma experiência.

A maioria dos professores Kiriri são contratados através do REDA, pois desde que os índios estadualizaram suas escolas só foi promovido pelo estado um concurso público, no qual só passaram dois índios. Em geral eles dizem que a prova era muito difícil, por isso a maioria não passou. Dessa forma o contrato de quase todos os professores Kiriri é efetivado através do REDA.

O maior problema disso para o ensino de língua é que o professor está no cargo acumulando anos de experiência e chega um momento que precisa sair para dar espaço a um novo professor que geralmente não tem nenhuma experiência para dar aulas. Um exemplo de como isso é ruim foi um fato que aconteceu com um antigo professor da disciplina língua indígena. Essa disciplina tem poucas pessoas que entendem do assunto e sabem ensiná-la tão bem quanto esse antigo professor. Quando acabou o REDA, ele foi obrigado a sair, o que deixou uma lacuna nessa matéria, porque ele era quem mais sabia do assunto naquela escola, além de ser um bom professor. Os alunos e funcionários se mobilizaram promovendo um abaixo-assinado e encaminhado documentos para a secretária de educação pedindo que ele ficasse, mas tudo isso foi insuficiente e ele foi obrigado a sair do mesmo jeito.

Outro problema que acontece em função do descaso do estado é a falta de currículo para essa disciplina. O que existe não só em função dos problemas políticos, mas também devido à falta de assistência do MEC e do estado. Esse é um problema que atinge qualquer disciplina que seja voltada a estudar assuntos específicos de uma comunidade indígena, pois o MEC e o estado apesar de buscarem garantir o direito a uma grande curricular diferenciada, eles não dão

477 Eles se referem muitas vezes ao termo internet para se referirem ao material de Mamiani que de fato encontra-se na internet

ISBN 978-85-64124-60-8

nenhum apoio técnico ou financeiro para a elaboração de currículos ou materiais didáticos suficientes para essas disciplinas.

O estado não promove uma formação dos professores onde eles aprendam a dar conta dessa demanda de maneira curricular, cada professor faz do seu jeito e a comunidade não consegue promover uma política curricular interna onde seja estabelecido como em cada série serão correlacionados os assuntos obrigatórios com aspectos específicos. Eles não discutem de maneira ampla entre si como realizar tal tarefa, pois esse tipo de demanda além de enfrentar obstáculos políticos devido à fragmentação interna dessa etnia, também enfrenta o obstáculo intelectuais, pois esses professores não sabem como estruturar um currículo em todas as séries.

Diante desse problema na disciplina língua indígena os professores ensinam o conteúdo que sabem e como sabem. É comum, em uma mesma escola, um estudante de uma série mais avançada ter um professor que ensine um assunto mais básico e em séries iniciais outro professor que ensine conteúdos mais complexos. Também é comum os alunos estudarem o mesmo assunto em séries diferentes.

Buscando solucionar problemas e elaborar estratégias didáticas para ensinarem esses assuntos os professores promovem suas aulas a partir do léxico que sabem. Dentre as metodologias relatadas por diferentes professores para ensinar essa disciplina pude perceber que há o ensinamento de algumas orações que estão no catecismo de Mamiani, escrita no quadro das palavras que conhecem, uso do material do grupo de jovens de cajazeiras, elaboração de trabalhos onde se escreve uma letra e associada a ela uma palavra com um desenho que represente essa palavra, elaboração de trabalho que tem uma palavra e um desenho correspondente a essa palavra, métodos lúdicos com elaboração de jogos, como por exemplo, a elaboração de um jogo da memória em kipeá, uso de slides para mostrar as palavras que conhecem, pedir que os estudantes elaborem textos e no corpo do texto coloquem palavras em kipeá. Enfim, eles fazer o que podem diante da sua criatividade e esforços para dar aulas nessa matéria.

Diante dos problemas que perpassam a disciplina língua indígena, são comuns discursos de estudantes que já se formaram dizendo: “não aprendi nada sobre a língua”. Em conversa com alguns estudantes, eles criticam que aprendem sempre o mesmo assunto do kipeá e que gostariam de aprofundar mais.

Assim, é possível perceber que a disciplina língua indígena apesar de toda a sua importância identitária, religiosa, política e pragmática tem sido ofertada de maneira que não satisfazem as necessidades dos índios de promover uma revitalização linguística. Isso acontece devido aos problemas que os índios enfrentam por conta da sua política interna, falta de conhecimento linguístico, materiais didáticos e currículo bem estruturado.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Maria de Lourdes. **Os Kariris de Mirandela: Um grupo indígena integrado.** Estudos Baianos N.º 6. Salvador: UFBA/Secretaria de Educação e Cultura do estado da Bahia, 1972.

BARTH, Frederick. Los grupos étnicos e sus fronteras: la organización social de las diferencias culturales. Traducion: Sergio Lugon Renindón. 1 ed. México: Fondo de cultura económica, 1976, 206p.

ISBN 978-85-64124-60-8

BRASIL.Conselho Nacional de Educação. **Do parecer no tocante das diretrizes curriculares nacionais das escolas indígenas.** Parecer n. 14, de 14 de setembro de 1999. Relator Kuno Paulo Rhoden. Legislação Federal do Brasil.

BRASILEIRO, Sheila. **A organização política e o processo faccional no povo indígena Kiriri**. 250f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciência Humanas, UFBA, 1996.

CARDOSO, Gabriel. **"Um pra vocês, muitos pra gente": Situação política e distintividade intra-étnica no povo Kiriri**. 2018. 118f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

CARVALHO, Rosario. **De índios "misturados" a índios "regimados".** In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA 19. 1994, Niterói, MS.

CHATES, Taíse. **A domesticação da escola realizada por indígenas: uma etnografia histórica sobre a educação e a escola Kiriri**. 181f. Dissertação Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciência Humanas, UFBA, 2012.

COSTA, Francisco. **Revitalização e ensino de língua: interação entre sociedade e gramática**. 354f.Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) Faculdade de Ciências e Letras, campus Araraquara, UNESP 2013.

CÔRTES, Clélia Neri. **A Educação é como o Vento. Os Kiriri por Uma Educação Pluricultural.** 151f.Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação, UFBA, 1996.

DANTAS, Beatriz G; SAMPAIO, José; CARVALHO, Rosário. **Os povos indígenas no Nordeste brasileiro: um esboço histórico**. In: CUNHA, Manuela (org). História dos povos indígenas. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1982, pp. 431-456.

FRANCHETTO, Bruna. **Línguas indígenas ameaçadas: pesquisa e teorias linguísticas para revitalização**. Rio de Janeiro : Museu Nacional, 2004 Disponível em: < http://nupeli-gela.weebly.com/revitalizaccedilatildeo.html> acessado em 12 de dezembro de 2017.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Trad. Fanny Worobel. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar. 1978.323 p.

GUIMARÃES, Francisco. **A gente só conhece certo quando vê de perto: um novo olhar sobre a pesquisa entre os professores**. Tese (Doutorada) Centro de Estudos Afro-Orientais UFBA,2014, 283p.

HANKS, William. **Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin**. São Paulo: Cortez, 2008, 280p.

INSTITUTO SOCIOMABIENTAL. **Kiriri: Localização.** Disponível em <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/kiriri/704> acessado em 12 de dezembro de 2017 [S.I.:s.n.]

LEITE, Serafim. In: **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro. INL, Liv. Portugalia, v.5, cap. 14, 1945.

MAMIANI, Luiz Vincêncio. **Arte de Grammatica da Lingua Brasilica da naçam Kiriri**. Lisboa. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1877[1699]. 124p

MAMIANI, Luiz Vincêncio**. Catecismo da Doutrina Christãa na Lingua Brasilica da Nação Kiriri**. Lisboa. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1942[1698]. 236p.

MORAES, Vanessa**. Como está se fazendo a escola indígena Kiriri**.2018.122f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

NASCIMENTO, Marco Tromboni de S. **O tronco da jurema: ritual e etnicidade entre os povos indígenas do nordeste – o caso Kiriri**. Dissertação (Mestrado de Socilogia) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, 1994,325f.

REESINK, Edwin. **Índio ou caboclo: notas sobre a identidade étnica dos índios do Nordeste**. In: Revista Universitas. Salvador, UFBA, nº32, jan./abr., 1983, pp.121-137.

TASSINARI, Antonela. **Escola índigena: novos horizontes teóricos, novas fronteiras da educação**. In: SILVA, Aracy; FERREIRA, Marina (orgs) Antropologia, história e educação: a questão indígena e a escola.1 ed. São Paulo: Global, 2001, p. 44-69.

VELDEN, Felipe. **Combates singulares, histórias singulares: sobre a participação indígena no movimento de canudos**. In: Tellus, ano 3, n . 4, p. 57-73,abr. 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

VOCABULÁRIOS KRENAK DO SÉCULO XIX: ATUALIZAR E RECUPERAR

Pedro Ternes FRASSETTO[478] (UNICAMP)
E-mail: pedrotfra@gmail.com

RESUMO

Os Krenak possuem uma importante comunidade na Terra Indígena Vanuíre (Arco-Íris, SP), onde o português é aprendido como L1 pelas crianças, enquanto o Krenak é falado apenas pelos mais velhos. Entretanto, a comunidade atual está empenhada em fortalecer e ampliar o uso da língua ancestral, perpetuando a identidade do povo. A língua Krenak é a única sobrevivente da família Botocudo, do tronco Macro-Jê, estando em "situação crítica de perigo" segundo a UNESCO. Embora haja diversos registros da língua desde o século XIX, há poucos estudos a seu respeito, porém, dado seu caráter de obsolescência, é previsível um processo de perda lexical. No intuito de promover uma política de respeito, estudo e apoio a ações de revitalização para a sobrevivência do Krenak, foi desenvolvido um trabalho de compilação e atualização de três dos principais vocabulários oitocentistas registrados da língua. Os vocabulários foram digitados, transcritos na forma fonética com base no estudo das notações empregadas pelos autores e, por fim, padronizados na forma ortográfica atual. A partir desses vocabulários, foi construído o *Vocabulário Português-Krenak/Krenak-Português*, que fica disponível à comunidade acadêmica, para futuros estudos, e aos Krenak atuais, que visam utilizá-lo para o ensino-aprendizagem da língua na escola indígena da comunidade. Este artigo expõe, primeiramente, a atual situação do povo e da língua Krenak e discorre sobre a importância política de ações de revitalização linguística. Na sequência, apresenta a perspectiva e a experiência de desenvolvimento do trabalho descrito acima, trazendo para a discussão exemplos que ilustram os desafios encontrados no seu decorrer.

***PALAVRAS-CHAVE**: KRENAK, BOTOCUDO, LÉXICO, REVITALIZAÇÃO LINGUÍSTICA, POLÍTICAS LINGUÍSTICAS.*

INTRODUÇÃO

Este artigo é baseado nas atividades que realizei durante minha pesquisa de Iniciação Científica, intitulada *O Krenak em São Paulo: contribuição à recuperação lexical em uma língua obsolescente*[479], atrelada aos esforços de revitalização e fortalecimento de línguas indígenas desenvolvidos no âmbito do Grupo de Pesquisa Indiomas (http://indiomas.iel.unicamp.br)[480], do qual faço parte. Durante os dois anos de pesquisa, compilei, atualizei e organizei três vocabulários da língua Botocudo produzidos ao longo do século XIX: Maximilian Wied-Neuwied (1816), Charles Frederick Hartt (1865-1866) e Padre Claro Monteiro do Amaral (1898-1899).[481]

---

478 Bacharel em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

479 Pesquisa desenvolvida sob orientação do Prof. Dr. Wilmar da Rocha D'Angelis, do Departamento de Linguística da Unicamp, e com o apoio financeiro da Fapesp (Processo n. 2016/07783-9). No momento da escrita deste artigo, a pesquisa completa e o vocabulário bilíngue ainda não foram publicados.

480 Ver Diretório do CNPq: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6392736735500095.

481 As datações referem-se à época da coleta do vocabulário, em geral bem anterior à divulgação. No caso do Príncipe Maximilian, ainda que tenha estado no Brasil de 1815 a 1818, no momento de concluir sua obra a respeito da viagem e publicá-la em 1820, contava com a ajuda de um índio Botocudo que seguiu com ele para a Europa. No caso de Hartt e do Padre Claro, os vocabulários só foram publicados décadas após a morte dos autores.

ISBN 978-85-64124-60-8

Transcrevi os vocabulários para a forma fonética e, em seguida, para a forma ortográfica atual da língua Krenak. Construí, a partir deles, o *Vocabulário Português-Krenak/Krenak-Português*, a ser disponibilizado à comunidade Krenak da Terra Indígena (T.I.) Vanuíre (SP) – atendendo às demandas de materiais para uso no ensino-aprendizagem escolar do Krenak como L2 pelas crianças – e à comunidade acadêmica – para futuras pesquisas.

A língua Krenak, originária do Vale do Rio Doce, há mais de meio século possui uma importante comunidade no oeste do Estado de São Paulo (na T. I. Vanuíre, município de Arco-Íris) e sua língua se encontra sob séria ameaça de desaparecimento. No processo de obsolescência, que já dura décadas, muita informação lexical foi perdida. No entanto, a língua Krenak (Borum, Botocudo, Nakrehé, etc.) possui dezenas de registros importantes, desde o século XIX, que podem ser atualizados e disponibilizados para uso dos Krenak atuais, hoje empenhados em fortalecer e ampliar o uso de sua língua ancestral, que não é mais adquirida como L1 pelas crianças da comunidade.

Apesar desses registros, a língua Krenak ainda é uma das línguas indígenas menos estudadas pela Linguística brasileira. Portanto, a revitalização de materiais do Krenak pode contribuir também para futuros estudos sobre a língua e sua família linguística, a família Botocudo (tronco Macro-Jê), igualmente pouco conhecida. Afinal, toda informação sobre línguas indígenas no Brasil é relevante para o maior conhecimento acerca da história e das relações entre línguas e sociedades indígenas no país.

Mais especificamente sobre a comunidade Krenak da T.I. Vanuíre, a antropóloga Maria Hilda Paraíso registrou há 29 anos:

> Foi possível observar que no PI [Posto Indígena] Vanuíre os índios não querem esquecer a língua materna, mas pouco a usam, pois alegam que não podem fazê-lo porque vivem em terra de Kaingang. Ao lado deste impasse, está a tristeza e a saudade, pois falar sobre a língua e falar na língua materna fez com que eles se lembrassem de fatos ocorridos no passado. (Paraíso, 1989, p. 30)

Assim, o propósito deste artigo é de apresentar a situação atual do povo e da língua Krenak no Estado de São Paulo; de abordar a revitalização linguística e sua importância política; e de transmitir as experiências e desafios da construção de um vocabulário bilíngue por meio de recuperação e atualização lexicais de registros antigos da língua.

O POVO KRENAK

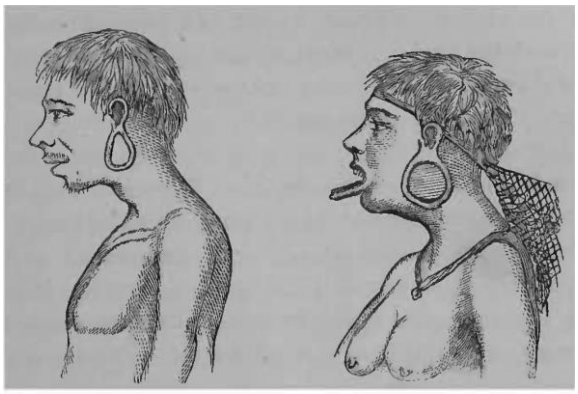
Os Krenak são referenciados na literatura sob diversos nomes, sobretudo como *Botocudos do Rio Doce*, *Botocudos de Minas Gerais, Botocudos do Leste* ou, simplesmente, *Botocudos*. Por vezes, também são chamados de *Borum*, que, na realidade, é o termo genérico para "índio/gente" na língua Krenak[482], em oposição a *kraí*, que designa os "não-índios". Segundo Nimuendajú (1946, p. 93), pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI), eram chamados de *Aimoré*, denominação que lhes fora atribuída pelos Tupi do litoral baiano (PARAÍSO, 1989, p. 1). Receberam também os nomes *Guerén*, *Gren* e *Kren*, que seriam autodenominações. Além disso, por serem um povo com caráter nômade e de desmembramento em pequenos subgrupos, também se encontra o uso dos nomes desses subgrupos para se referir a toda a etnia, como *Nakrehé*, *Gut-Krak*, *Ambaré*, *Embaré*, *Nak-Nanuk*, *Minhagirum*, *Pojitxá*, dentre

482 Os Krenak da T. I. Vanuíre escrevem e pronunciam 'burum' [bu✂❁um❝] hoje.

ISBN 978-85-64124-60-8

outros (ARAÚJO, 1992; NIMUENDAJÚ, 1946; PARAÍSO, 1989 e SEKI, 1992). Essa variedade de nomes se deve aos muitos colonizadores que entraram em contato com os Krenak e também às atribuições realizadas por outros povos indígenas.

A denominação *Botocudos* foi atribuída ao grupo pelos colonizadores portugueses devido ao hábito da utilização de botoques labiais e auriculares de grande tamanho como adorno, feitos de madeira branca e leve, a barriguda (Figura 1) (PAULA MARTINS, 1948, p.7; PARAÍSO, 1989, p. 1). Como outros povos indígenas também faziam uso dos botoques e receberam tal denominação, Nimuendajú (1946, p. 93-94) alerta que não se deve confundir os Krenak com os *Botocudos de Santa Catarina*, povo "irmão" dos Kaingang – isto é, os Xokleng ou Laklãnõ –, nem com os *Botocudos do Rio Ivaí* (PR), povo de língua Guarani. A respeito desse termo, Ailton Krenak[483] afirma que o nome *Botocudo* não passa de um "apelido pejorativo" dado a seu povo pelos portugueses.[484] De fato, o sufixo "-udo", sobretudo quando relacionado a partes do corpo, expressa uma abundância pejorativa, como em "orelhudo" ou "narigudo" (SANDMANN, 1989, p. 73).



BOTOCUDO MAN AND WOMAN.

Figura 1. Desenho de um homem e uma mulher Botocudo feito pelo próprio Charles Frederick Hartt em sua obra *Geologia e Geografia Física do Brasil* de 1870 (1941, p. 619) para mostrar os botoques – origem do nome *Botocudo* – nos lábios e orelhas. A mulher carrega um saco nas costas.

Sendo, portanto, *Krenak* a atual autodenominação desse povo, é esse o termo empregado neste trabalho para se referir tanto ao povo quanto à língua, guardando a grafia indicada pela Convenção de Grafia dos Nomes Tribais Brasileiros de 1953, que também coincide com a grafia no atual sistema ortográfico adotado pelos Krenak da T. I. Vanuíre. O termo *Botocudo* será empregado apenas quando da referência aos índios ou à língua do século XIX.

As primeiras notícias que se tem dos Krenak são datadas do século XVI, quando ocupavam a região da Mata Atlântica no Baixo Recôncavo Baiano. No capítulo 32 de sua obra *Tratato Decriptivo do Brazil em 1587*, no qual fala sobre os "Aimorés", Gabriel Soares de Souza (1851, p. 58) relata que "começou este gentio a sahir ao mar no rio das Caravellas junto de Porto Seguro, e corre estes matos e praias até o rio de Camamú, e d'ahi veio a dar assaltos perto de Tinharé". Camamu e a Ilha de Tinharé estão situados no extremo sul do Recôncavo Baiano.

483 Ailton Krenak é ambientalista, escritor e um dos maiores líderes do movimento indígena no Brasil. Em fevereiro de 2016, recebeu o título de Professor Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal de Juiz de Fora (MG).

484 Fala proferida em 28 de novembro de 2017 na mesa-redonda "A Presença Indígena na Universidade" no auditório do Instituto de Economia da Universidade Estadual de Campinas (SP).

ISBN 978-85-64124-60-8

Já no século XIX, os Krenak se deslocaram em direção ao sul para o Vale do Rio Doce em Minas Gerais e Espírito Santo, onde viviam próximos à margem sul do Rio Pardo e à margem esquerda do Rio Doce. Assim, o território habitado pelos Krenak estava situado entre os Estados de Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia (MUSEU ÍNDIA VANUÍRE, 2018; SEKI, 1992, p. 2; SILVA, 2009, p. 12).

A história dos Krenak conta com um triste e violento processo de repressão infligido pela sociedade nacional envolvente, visto por ela como "guerras justas". Essas lamentáveis investidas do Governo contra os povos indígenas, e que marcam a história do Brasil, resultaram no desaparecimento completo da maioria dos subgrupos representantes dos Botocudos no século XIX. No século XX, foram mesmo considerados extintos por Darcy Ribeiro. Contudo, os Krenak sobreviveram e tentam também conservar sua língua (ARAÚJO, 1992, p. 13; SEKI, 1992, p. 2).

No início do século XX, em 1911, os Krenak foram aldeados pelo SPI em uma área próxima à que vivem hoje em Minas Gerais a fim de que suas terras fossem liberadas para o usufruto da economia regional. Em 1913, foram colocados no recém-criado Posto Indígena (P.I.) da Atração, no córrego Eme em Minas Gerais, que em 1920 passou a se denominar P.I. Guido Marlière (MUSEU ÍNDIA VANUÍRE, 2018; SEKI, 1992). Em 1926, alguns Krenak foram transferidos para o P.I. Pancas (ES), enquanto outros permaneceram no P.I. Guido Marlière. Porém, em 1940, um surto de malária diminuiu a população do posto (PAULA MARTINS, 1948, p. 9).

Atualmente, os únicos remanescentes do grupo Botocudo são os Krenak, que residem, em sua maioria, na T.I. Krenak (Resplendor, MG). Há também uma importante comunidade Krenak na T.I. Vanuíre (Arco-Íris, SP) (ARAÚJO, 1992, p. 14; MUSEU ÍNDIA VANUÍRE, 2018; SEKI, 1992, p. 8). De acordo com o recenseamento demográfico de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), os Krenak somariam então 594 pessoas ao todo, das quais 266 residiriam em terras indígenas.[485]

Não há muitos registros sobre a vinda dos Krenak para o Estado de São Paulo. Segundo Paula Martins (1948, p. 9), em meados da década de 1940, o P.I. Pancas foi acometido por um novo surto mais violento de malária, tornando o lugar insalubre para os indígenas e os obrigando a procurar moradia em outras comunidades. Nesse cenário, algumas famílias Krenak se mudaram para a T.I. Vanuíre em São Paulo, enquanto outras regressaram para a T.I. Guido Marlière (MG), rebatizada T.I. Krenak. Em terras paulistas, os Krenak se estabeleceram dividindo espaço com os Kaingang.

Silva (2009) escreveu sua dissertação de mestrado sobre os índios Krenak no Estado de São Paulo. Segunda a autora, o primeiro Krenak chegou a São Paulo ainda em 1937, cumprindo oito anos de reclusão na T.I. Icatu (Braúna, SP). Tratava-se de João Umbelina. Somente em outubro de 1945 é que ele se mudou com sua família para a T.I. Vanuíre, que, nas décadas seguintes, recebeu mais famílias Krenak.

Conforme atestado por Araújo (1992, p. 28-29), hoje os Krenak – tanto na T.I. Krenak quanto na T.I. Vanuíre – vivenciam momentos decisivos no uso da língua materna devido à dominância do português, aprendido pelas crianças como L1, em detrimento da língua Krenak, reduzida à condição de língua minoritária. Há uma insuficiência da transmissão intergeracional do Krenak, pois o português é preferido mesmo na interação social dentro do próprio grupo, acarretando na perda da função comunicativa da língua indígena.

Por conta de sua história de migrações e do violento processo de contato com a sociedade nacional, os Krenak apresentam um alto grau de miscigenação devido aos casamentos realizados com membros de outros grupos indígenas e também com brancos, negros e mulatos

485 PESQUISA DISPONÍVEL EM: HTTP://BIBLIOTECA.IBGE.GOV.BR/VISUALIZACAO/PERIODICOS/95/CD_2010_INDIGENAS_UNIVERSO. PDF.

ISBN 978-85-64124-60-8

(ARAÚJO, 1992, p. 15). Portanto, os reflexos desses conflitos e miscigenações perduram na organização social e na situação linguística das comunidades atuais.

A maioria dos Krenak de São Paulo é falante monolíngue de português (SEKI, 1985, p. 581). No entanto, Seki (1984, p. 113) afirma que a língua Krenak é encarada pelo próprio povo como a língua da comunidade, pois é o último bem que lhes restou. Trata-se, portanto, de uma marca da identidade étnica da comunidade mesmo para aqueles que não dominam a língua Krenak, a qual possui quatro funções (*ibid.*, p. 113): função de resistência (defesa contra a civilização), função ritualística (uso de fórmulas mágicas), função estilística (cânticos da comunidade) e função de solidariedade (desejo dos falantes em não serem entendidos por pessoas alheias à comunidade). Assim, os Krenak almejam revitalizar sua língua.

PELA REVITALIZAÇÃO DA LÍNGUA KRENAK

A língua Krenak é a última representante da família linguística Botocudo, pertencente ao tronco Macro-Jê (RODRIGUES, 1994, p. 56). As demais línguas dessa família desapareceram sem serem devidamente documentadas, e o próprio Krenak se encontra em adiantado processo de extinção (SEKI, 2002, p. 15), de modo que, segundo a classificação adotada pela UNESCO (MOSELEY, 2010) para as línguas do mundo em perigo, o Krenak se encontra em "situação crítica", categoria que precede imediatamente o rótulo de "extinta". Não se deve, portanto, medir esforços para evitar tal sina.

Rodrigues (1994, p. 96) afirma, ainda, que o Krenak é uma "língua relativamente isolada no âmbito do tronco Macro-Jê" e que seu estudo "tem se revelado extremamente difícil devido a que as pessoas que ainda o sabem já quase não o usam mais (usam o português) e têm perdido o hábito de falá-lo". A respeito da existência de dialetos, Seki (2008, p. 127) afirma que fontes históricas costumam mencionar uma mútua inteligibilidade entre os diversos grupos Botocudo e uma ausência de "diferenças linguísticas 'consideráveis'" entre as línguas dos grupos, mas sem explicar quais diferenças apresentariam.

Para a autora (SEKI, 1992, p. 9), tanto a modificação quando o desaparecimento da língua Krenak são consequência de diversos fatores da história do povo. São eles: a grande redução do número de índios Krenak (devido ao extermínio físico direto e indireto que sofreram), a escravização, a dispersão da etnia em diversas aldeias (em vários estados), o convívio com outras culturas indígenas, a aculturação forçada, o agrupamento de dialetos e a miscigenação.

Uma vez que apenas os mais velhos falam o Krenak, a língua materna das crianças é o português, logo são alfabetizadas nessa língua, o que acaba por reforçar seu poder e prestígio. Por outro lado, os Krenak da T.I. Vanuíre transmitem a língua indígena como L2 às futuras gerações em disciplina específica na escola. Desse modo, a escola indígena se mostra de vital importância para a recuperação, a manutenção e a sobrevivência da língua Krenak e seu aprendizado pelas crianças, responsáveis por sua futura conservação. No entanto, a escola carece de recursos para o ensino de Krenak de maneira eficiente, inclusive por falta de materiais didáticos. O vocabulário bilíngue permitirá que novos itens lexicais sejam recuperados pela comunidade, aumentando e diversificando o léxico que as crianças aprendem na escola. É importante frisar também a necessidade de práticas sociais em língua indígena que acompanhem o ensino da língua a fim de legitimá-lo.

Para isso, é preciso pensar nas políticas linguísticas que vêm sendo adotadas pelo Estado brasileiro em relação às línguas indígenas. D'Angelis (2012, p. 98, 196) assinala que a Constituição não reconhece os caráteres pluriétnico e multilíngue do Brasil na medida em que

ISBN 978-85-64124-60-8

o Estado não aprova uma escola (indígena) desvinculada de um projeto de unificação ou integração nacional, já que a aprendizagem do português e o ensino em português são *obrigações*, mesmo os povos indígenas podendo *também* fazer uso de suas línguas ancestrais. Corbera Mori (2001, p. 162) afirma que há uma "hierarquização dos direitos socioculturais e linguísticos dos povos indígenas" no Brasil, pois os direitos da sociedade envolvente sempre vêm em primeiro lugar.

As políticas linguísticas do Estado são, aliás, classificadas como contraditórias por D'Angelis (*op. cit.*, p. 98-99) devido aos diferentes discursos que transpassam os diversos textos oficiais, pois, se por um lado existe uma faceta conservadora nas políticas linguísticas oficiais, por outro o Estado brasileiro – principalmente o Ministério da Educação por meio do Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas (RCNE/Indígena) – também reconhece a autonomia dos povos indígenas para construírem suas próprias políticas linguísticas e apoia o fortalecimento e a vitalização das língua indígenas por meio do financiamento de projetos, da formação de professores indígenas, da confecção de alguns materiais didáticos e da publicação de textos indígenas em português. Evidentemente ainda há muito a ser conquistado, mas antes pequenos avanços que incômoda estagnação. A construção do *Vocabulário Português-Krenak/Krenak-Português* se configura como um apoio a essas políticas de afirmação das línguas – e, consequentemente, dos povos – indígenas em contraponto a ideais de conservadorismo.

A fim de garantir a sobrevivência das línguas e dos povos indígenas, a sociedade envolvente precisa estar informada sobre a situação dos povos indígenas para respeitar o diálogo intercultural. Portanto, é necessário que Estado e senso-comum abandonem a visão reducionista da sociedade brasileira como homogênea, monolíngue e monocultural, crença baseada no discurso pregador de univocidade entre país/Estado/nação, que repercute desde a criação dos primeiros Estados nacionais no Renascimento. Que o Brasil é uma sociedade multilíngue e pluricultural não se pode negar, haja vista que, para além do domínio maciço do português, existem as comunidades indígenas com suas quase 160 línguas (D'ANGELIS, 2014, p. 94), as comunidades quilombolas com suas línguas de origens africanas e as comunidades de imigrantes com suas línguas europeias e asiáticas (CORBERA MORI, 2001, p. 160-161). Vê-se aí a necessidade de mudança das políticas linguísticas adotadas pelo Estado brasileiro.

A língua Krenak, assim como "todas as línguas indígenas no Brasil", pede "ações imediatas de Planejamento Linguístico" (D'ANGELIS, *op. cit.*, p. 104-105) que intervenham eficientemente na situação de obsolescência da língua e que vão ao encontro dos esforços e demandas da comunidade. Para se pensar a atual situação da língua Krenak na T.I. Vanuíre e quais medidas podem ser adotadas no intuito de reverter o presente quadro, recorreu-se aos diversos fatores destacados por D'Angelis (2014, p. 96-101) a serem levados em consideração na avaliação da vitalidade de uma língua:

- A extensão relativa da comunidade de falantes (relação entre o número de falantes nativos e o número total de membros da comunidade);
- A situação sociolinguística do uso da língua no interior da comunidade (relação entre falantes nativos, faixa etária e sexo; os usos da língua nos diferentes contextos sociais; etc.);
- A existência de transmissão intergeracional da língua;
- As atitudes linguísticas dos membros da comunidade minoritária (se a língua é uma marca de identidade grupal ou étnica; se há valorização da língua não só na escola, mas em outros âmbitos da comunidade; etc.);

ISBN 978-85-64124-60-8

- A condição socioeconômica da comunidade falante e a imagem que a sociedade majoritária faz dessa comunidade;
- A existência de tradição e práticas de leitura e escrita[486].

Como tratado acima, é importante, ainda, pensar na existência de políticas linguísticas não só no interior da própria comunidade falante, mas também da parte do Estado que visem o fortalecimento e/ou a revitalização da língua ancestral por meio de ações afirmativas e eficazes.

O autor (*ibid.*, p. 102-103) também propõe a seguinte classificação para a vitalidade das línguas indígenas, enquadrando-as em cinco situações:

I. Línguas vivas e plenamente ativas (*língua forte*, mas também alguma *língua enfraquecida*)
II. Línguas vivas, com perda de falantes (*língua muito enfraquecida* ou *língua doente*)
III. Línguas vivas apenas nas gerações mais velhas (*língua moribunda* ou *língua agonizante*)
IV. Línguas mortas, com ou sem lembrantes (*língua morta*)
V. Línguas desaparecidas (*língua extinta*)

Para cada quadro de situação, D'Angelis apresenta medidas específicas que podem ser tomadas como uma resposta às condições em que se encontram tais línguas. Pelos motivos já apresentados até aqui, a língua Krenak se encontra no grupo das línguas vivas apenas nas gerações mais velhas (situação III). Como resposta, o autor indica ora (i) a recuperação e a revitalização da língua; ora (ii) a criação de uma língua mista; ora (iii) o registro e a documentação da língua, seu ensino como L2 e a produção de materiais didáticos. Os objetivos da construção do *Vocabulário Português-Krenak/Krenak-Português* vão em direção à alternativa (i), e incluem-se entre as iniciativas voltadas a contribuir com (iii).

Em um artigo a respeito da Linguística Crítica, Rajagopalan (2007) chama atenção para a necessidade da condução dos estudos da linguagem a partir de uma postura crítica, abandonando a ideia de "neutralidade" científica herdada do positivismo e assumindo conscientemente que fazer ciência é também uma prática social, logo, com implicações político-ideológicas. Acredito que o trabalho de revitalização linguística é uma das formas pelas quais,

> aos poucos, o lingüista vai recuperando seu verdadeiro papel enquanto cientista social, com um importante serviço a prestar à comunidade e, com isso, contribuir para a melhoria das condições de vida dos setores menos privilegiados da sociedade à qual pertence. (RAJAGOPALAN, 2007, p. 15)

486 "COMPREENDER E ACEITAR ISSO NÃO SIGNIFICA DIZER QUE TRADIÇÃO ESCRITA É SUPERIOR, OU MELHOR, OU MAIS IMPORTANTE QUE TRADIÇÃO ORAL. SIGNIFICA, APENAS, COMPREENDER EM QUAL MUNDO E EM QUE TIPO DE RELAÇÕES SITUAM-SE AS COMUNIDADES INDÍGENAS MINORITÁRIAS COM RESPEITO À SOCIEDADE NACIONAL BRASILEIRA HOJE, NA QUAL, UMA DAS RAZÕES DA FORÇA DA LÍNGUA MAJORITÁRIA ESTÁ NAS POSSIBILIDADES DE SEU USO ESCRITO. A ESCRITA E A LEITURA SÃO FERRAMENTAS QUE CONTRIBUEM MUITÍSSIMO PARA A DISSEMINAÇÃO DE CONHECIMENTOS E PARA A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM SOCIAL DE PESSOAS E COMUNIDADES." (D'ANGELIS, 2014, P. 100)

ISBN 978-85-64124-60-8

ATUALIZAR E RECUPERAR

Nesta seção, serão expostos alguns pontos do trabalho com os vocabulários oitocentistas para a construção do vocabulário bilíngue. Serão apresentados uma breve resenha dos registros existentes sobre a língua, a perspectiva teórica do trabalho, a experiência de seu desenvolvimento e exemplos ilustrativos dos desafios enfrentados.

OS REGISTROS DA LÍNGUA KRENAK

Contrariamente às línguas do tronco Tupi, documentadas desde a primeira metade do século XVI, os primeiros materiais linguísticos referentes ao Krenak datam do início do século XIX. Considera-se que a primeira documentação do Krenak foi realizada pelo Príncipe Wied-Neuwied, vindo da Alemanha para viajar pelo Brasil (antecedido, apenas, por um pequeníssimo vocabulário anotado por Langsdorff e, seguramente, pelo vocabulário de Marlière; este, porém, inédito). O conjunto do material existente sobre o Krenak foi produzido por uma gama de pessoas de diferentes nacionalidades (alemães, russos, franceses, brasileiros, estadunidenses...), com diversas ocupações (biólogos, farmacêuticos, geólogos, antropólogos, naturalistas, engenheiros, religiosos, etnólogos, militares, linguistas...) e por variados motivos e interesses. Devido a essa pluralidade de autores, os documentos se encontram bastante dispersos e a qualidade de muitos é questionável, visto que diversos autores buscavam encontrar no Krenak as mesmas características de línguas indo-europeias, além de não serem falantes nativos de Krenak. Somente no século XX o Krenak foi estudado por linguistas profissionais com o emprego de técnicas específicas para a abordagem de línguas indígenas (SEKI, 2008, p. 123-126).

A vasta maioria das fontes linguísticas sobre o Krenak se constitui de vocabulários de extensão variável com listas de palavras e sua tradução em alguma língua europeia e, às vezes, até mesmo conjuntos de frases (D'ANGELIS *et al.*, 2002). Um dos maiores vocabulários da língua, de Rudolph (1909[487]), apresenta entradas em alemão com a tradução em Botocudo e vice-versa. Assim, não há nenhuma descrição completa da gramática da língua. No século XX, Loukotka (1955[488]), Emmerich e Monserrat (1975[489]) e Seki (1985[490]; 1986[491]) procuraram estudar a fonética, a fonologia e a morfossintaxe do Krenak (SEKI, 2008, p. 124-125). Seki (2002; 2004) possui, ainda, outros estudos publicados sobre a língua. Há também estudos fonético-fonológicos realizados por Silva (1986) e Pessoa (2012), além de um estudo focado no léxico realizado por Nitsch (2013).

De acordo com o levantamento bibliográfico realizado por Seki (2008), tem-se o registro de 29 vocabulários da língua Krenak (Botocudo). O menor desses vocabulários, coletado por Grígorií Langsdorff em 1814, contém apenas 30 itens, enquanto o mais extenso, coletado por Bruno Rudolph em 1909, possui mais de 4500 entradas. A maioria dos vocabulários teve os termos indígenas anotados basicamente por sinais gráficos da língua de cada coletor, em raras exceções algum linguista empregou símbolos fonéticos.

487 RUDOLPH, BRUNO (1909) – WÖRTERBUCH DER BOTOKUDENSPRACHE.
488 LOUKOTKA, CESTMIR (1955) – LES INDIENS BOTOCUDO ET LEUR LANGUE.
489 EMMERICH, CHARLOTTE & MONSERRAT, RUTH (1975) – SOBRE OS AIMORÉS, KRENS E BOTOCUDOS.
490 SEKI, LUCY (1985) – DESCRIÇÃO DA LÍNGUA KRENAK/NAKREHÉ (MANUSCRITO NÃO PUBLICADO).
491 SEKI, LUCY (1986) – SINTAXE DA LÍNGUA KRENAK/NAKREHÉ (MANUSCRITO NÃO PUBLICADO).

ISBN 978-85-64124-60-8

Para comporem o *corpus* da pesquisa de Iniciação Científica, foram selecionados três vocabulários. A realização dessa escolha levou em consideração os seguintes critérios: o número de vocábulos registrados, as datas de publicação dos vocabulários, a viabilidade do acesso ao material e a língua em que está escrito. Participaram da escolha apenas os vocabulários com mais de 300 itens a fim de obter um número de palavras considerável para o vocabulário bilíngue. Optou-se também por vocabulários não muito recentes, isto é, aqueles do século XIX ou início do século XX, uma vez que o intuito é de recuperar um léxico já esquecido pelos falantes atuais. Preferiu-se não utilizar os vocabulários que se encontram fora do Brasil, aqueles que são inéditos ou estão guardados no Museu Nacional devido à dificuldade de acessá-los no curto período em que o trabalho precisou ser desenvolvido. Por fim, os vocabulários de Paul Enrenreich (1884-1885) e de Bruno Rudolph (1909), apesar de encaixarem-se nas restrições acima, por dependerem de maiores conhecimentos de latim e alemão, respectivamente, foram deixados para o desenvolvimento de trabalhos futuros.

Dessa forma, as fontes selecionadas para servirem de base ao *Vocabulário Português-Krenak/Krenak-Português* foram:

a) O vocabulário com 459 itens (português[492]-Botocudo) do príncipe alemão Maximilian Prins zu Wied-Neuwied (doravante MWN) de 1816, publicado na obra *Viagem ao Brasil*, em que o autor narra sua viagem pelo país (WIED-NEUWIED [1820], 1940).

b) O vocabulário com 425 itens (inglês-Botocudo) do canadense Charles Frederick Hartt (doravante CFH) de, provavelmente, 1865-1866, publicado sob o nome de *Vocabulário botocudo* (HARTT, 1958).

c) O vocabulário com 1153 itens (português-Botocudo) do brasileiro Claro Monteiro do Amaral (doravante CMA) de 1898-1899, publicado sob o nome de *Vocabulário português-botocudo* (AMARAL, 1948).

Os três vocabulários selecionados se distribuem temporalmente – ao longo do século XIX – e espacialmente – desde o Rio Jequitinhonha até o Rio Doce –, proporcionando boa variedade e abrangência do léxico coletado. Além disso, os vocabulários de MWN e CMA são os mais acessíveis da língua Krenak ao público, portanto necessitavam de uma leitura crítica e criteriosa.

Seguem, brevemente, informações sobre os pesquisadores/registradores dos vocabulários e suas trajetórias pelo Brasil.

Maximilian Alexander Philipp zu Wied-Neuwied (1782-1867), príncipe renano[493], foi um naturalista, etnólogo e explorador alemão que viajou pelo Brasil entre 1815 e 1817. Sua viagem resultou no livro *Viagem ao Brasil* (no original: *Reise nach Brasilien*), publicado em 1820, em que o autor descreve detalhadamente suas observações sobre a flora, a fauna e as populações indígenas brasileiras. Wied-Neuwied viajou desde a cidade do Rio de Janeiro até Salvador passando pelo litoral e regiões do interior dos Estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo e Bahia. Em seu caminho, viveu por um tempo com os Botocudos do Rio Grande de Belmonte (atual Rio Jequitinhonha). Durante sua estadia com os índios, em 1816, coletou parte de seu vocabulário e o completou posteriormente à medida que Queck/Guack, índio Botocudo que Wied-Neuwied levou consigo para a Alemanha, progredia no aprendizado da língua alemã. O autor inseriu seu

492 Tradução a partir do alemão por Edgar Süssekind de Mendonça e Flavio Poppe de Figueiredo.
493 Renânia é uma região do oeste da Alemanha, nas duas margens do médio e baixo Reno.

ISBN 978-85-64124-60-8

vocabulário Botocudo (com as glosas em alemão), junto a vocabulários menores de línguas de outros povos indígenas que encontrou, ao fim de seu livro (WIED-NEUWIED, 1940).

Charles Frederick Hartt (1840-1878) foi um geólogo, paleontólogo e naturalista canadense que participou da Expedição Thayer, dirigida pelo suíço Louis Agassiz, entre 1865 e 1866, percorrendo o litoral brasileiro do Rio de Janeiro à Bahia (AGASSIZ & AGASSIZ [1869] 1975, p. 307-311). Especialista em geologia do Brasil, publicou, em 1870, o livro *Geology and Physical Geography of Brazil*, ao final do qual, após ter descrito os índios Botocudos do Espírito Santo, afirma ter organizado um volumoso vocabulário da língua a ser futuramente publicado em outro lugar (HARTT, 1941, p. 648). Devido à sua morte, o vocabulário não foi publicado, mas a viúva de Hartt doou o manuscrito à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, posteriormente microfilmado por Maria de Lourdes de Paula Martins (PAULA MARTINS, 1958, p. 405-406). Hartt reuniu diversos vocabulários de outros autores para compor seu trabalho, tendo acrescentado poucas entradas inéditas[494], as quais foram coletadas na região do Rio São Mateus (ES) com a ajuda de um índio que falava português. Paula Martins (*ibid.*, p. 405), diz que o geólogo canadense esteve também nos "distritos de Mucuri e Minas Novas", o que parece se referir ao município de Teófilo Otoni (MG), região onde também havia presença de Botocudos (NIMUENDAJÚ, 1946, p. 94).

Claro Monteiro do Amaral (1860-1901) foi um padre paulista e o primeiro vigário do Santuário de Aparecida. Interessado por estudos de história do Brasil, geologia, história natural e antropologia indígena, Amaral desenvolveu o que chamou de "campanha de civilidade" para a catequização de povos indígenas e, por isso, muito se dedicou aos estudos de várias línguas indígenas. Quando foi criada a diocese do Espírito Santo, o bispo Dom João Batista Correia Neri convidou Amaral para auxiliá-lo na instalação da nova sede. Assim, em 1898, partiram pela região dos Rios Doce, Jequitinhonha, Pardo e Mucuri. O padre teria permanecido mais de um mês entre Botocudos do Rio Doce, onde teria coletado, entre 1898 e 1899, seu vocabulário, encontrado anos após sua morte em um caderno manuscrito na Biblioteca Pública Municipal de São Paulo (PAULA MARTINS, 1948, p. 11-18).

494 Somente após a transposição dos vocabulários para a forma fonética, percebeu-se que o vocabulário de CFH possuía mais itens copiados de outros vocabulários (sobretudo de MWN) que entradas inéditas. Apenas estas foram mantidas no vocabulário bilíngue para não comprometer a qualidade do material.

ISBN 978-85-64124-60-8

O mapa da Figura 2 ilustra as regiões por onde os três autores teriam viajado.



Figura 2. Mapa com as regiões visitadas por MWN, CFH e CMA.[495]

A PERSPECTIVA TEÓRICA

Desde as primeiras décadas do século XX, os estudos sobre língua e cultura vêm se tornando cada vez mais uma área de pesquisa legítima e promissora dentro da comunidade acadêmica, buscando compreender se e como língua e cultura se influenciam. Sobretudo nos últimos 60 anos, os interesses nas relações entre língua e elementos extralinguísticos têm levado a Linguística a se sobrepor a outras disciplinas dando origem a áreas de conhecimento interdisciplinares (ILIĆ-MIŠIĆ, 2004, p. 2). É dentro desse cenário que vem se desenvolvendo o campo da Linguística Antropológica, e de sua contraparte (aparentemente, parcialmente sobreposta), a chamada Antropologia Linguística[496], tida como inerentemente interdisciplinar por Duranti (1997).

495 A IMAGEM QUE SERVIU DE BASE PARA A CONFECÇÃO DESTE MAPA FOI OBTIDA NO DIA 28/05/2018 NA WIKIPÉDIA (HTTPS://PT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/FICHEIRO:BACIA_LESTE.JPG), QUE INDICA COMO FONTE O MINISTÉRIO DOS TRANSPORTES (HTTP://WWW.TRANSPORTES.GOV.BR/BIT/MAPAS/MAPCLICK/HIDRO/BCLESTE.HTM), PORÉM ESTA PÁGINA NÃO SE ENCONTRAVA MAIS NO AR NA OCASIÃO.

496 DURANTI (1997, P. 1-2) AFIRMA QUE AMBOS OS TERMOS TÊM SIDO EMPREGADOS DE MANEIRA INTERCAMBIÁVEL E ALERTA QUE QUALQUER TENTATIVA DE TRAÇAR UMA DISTINÇÃO ENTRE ELES CORRE O RISCO DE REESCREVER A HISTÓRIA. ALEGA QUE, MESMO DELL HYMES, QUEM SE PROPÔS A ESTABILIZAR O USO DE "ANTROPOLOGIA LINGUÍSTICA" NA DÉCADA DE 1960, ALTERNA ENTRE OS DOIS TERMOS NO SEU LIVRO LANGUAGE IN CULTURE AND SOCIETY (1964). PARA, ILIĆ-MIŠIĆ (2004, P. 4), "ANTROPOLOGIA LINGUÍSTICA" SE REFERIRIA A UMA ÁREA MUITO MAIS AMPLA.

ISBN 978-85-64124-60-8

É, portanto, no âmbito da Linguística Antropológica que foi desenvolvido o estudo dos vocabulários, optando-se, aqui, pela denominação menos usual, dado que este trabalho se enquadra mais propriamente no campo da Linguística que da Antropologia. A abordagem da Linguística Antropológica, seguindo uma tradição de pioneiros estadunidenses como Franz Boas e Edward Sapir, mas igualmente inspirada na vertente funcionalista do Círculo Linguístico de Praga, propõe "o estudo da língua como um recurso cultural e da fala como uma prática cultural"[497] (DURANTI, 1997, p. 2). Assume-se, assim, o caráter indissociável entre uma língua e seu uso social, ou seja, entre a língua e a cultura que ela expressa ou veicula. No âmbito do léxico, em que se enquadra o estudo de vocabulários, isso é tão mais verdadeiro e evidente, visto que a língua não é mera representação de um mundo pré-estabelecido. A língua é o mundo e nos proporciona modos de estar nesse mundo (*ibid.*, p. 337). Sobre a Escola de Praga, Josef Vachek (1972, p. 11-12) escreveu que a maior realização e mérito do grupo que a fundou foi justamente "a ênfase colocada na função desempenhada pela língua na respectiva comunidade linguística".

Ainda dentro da perspectiva da escola pragueana, o trabalho adotou a Fonologia desenvolvida pelos russos Nicolai Trubetzkoy e Roman Jakobson. A fim de explicar os aspectos centrais da visão de Trubetzkoy, D'Angelis (2004, p. 97-98) apresenta duas citações de Joaquim Mattoso Câmara Jr.:

> O que principalmente caracteriza o seu pensamento, porém, é que subordina o conceito de fonema ao de oposição fônica, ampliando e consolidando no âmbito dos sons o famoso princípio de Saussure: "os fonemas são antes de tudo entidades opositivas, relativas e negativas" (SAUSSURE, 1922, 164) (CÂMARA JR, [1946] 1977a, p. 122).[498]
>
> O inventário de fonemas de uma língua (...) é, propriamente, apenas uma conseqüência do sistema de oposições fonológicas. Não se deve esquecer que em fonologia o mais importante não é o fonema, mas a oposição distintiva. (*idem*, p. 123)[499].

O interessante dessa abordagem é que ela assume a noção de "sistema fonológico", com base na ideia saussuriana de valor, ou seja, de que "um som elementar da língua não vale pelo que ele é, e sim pelo que ele não é, pela sua diferença fundamental dos outros sons" (CÂMARA JR., 1979, p. 31). Mattoso Câmara Jr. foi o responsável por trazer a Fonologia da Escola de Praga para o Brasil após conhecer Roman Jakobson nos Estados Unidos e por desenvolver muitos trabalhos sobre o português brasileiro com base nessa perspectiva, mas o linguista brasileiro não deixou muitos seguidores no país (D'ANGELIS, 2004).

A EXPERIÊNCIA

Para o trabalho com os três vocabulários que serviram de base à construção do *Vocabulário Português-Krenak/Krenak-Português*, foi criado um banco de dados que reúne os vocabulários. A estrutura se constitui de seis colunas[500]:

497 NO ORIGINAL: "THE STUDY OF LANGUAGE AS A CULTURAL RESOURCE AND SPEAKING AS A CULTURAL PRACTICE".

498 NA EDIÇÃO BRASILEIRA DA CULTRIX, A PASSAGEM DE SAUSSURE ESTÁ À P. 138. [NOTA DE D'ANGELIS]

499 CÂMARA JR., JOAQUIM MATTOSO. PARA O ESTUDO DA FONÊMICA PORTUGUESA. 2. ED. RIO DE JANEIRO: LIVRARIA ED. PADRÃO, 1977A. [1ª ED.: 1953, PELA ORGANIZAÇÃO SIMÕES].

500 A ORDEM DAS COLUNAS FOI ALTERADA NA VERSÃO FINAL DO VOCABULÁRIO PORTUGUÊS-KRENAK/KRENAK-PORTUGUÊS NO INTUITO DE FACILITAR A CONSULTA.

ISBN 978-85-64124-60-8

(1) *Português*: glosa do vocábulo em português (no caso do vocabulário de CFH, foi realizada a tradução das glosas do inglês para o português);

(2) *Botocudo*: vocábulo em Botocudo na forma original da fonte pesquisada;

(3) *IPA*: vocábulo transposto para o alfabeto fonético do IPA;

(4) *Krenak*: vocábulo transposto para a ortografia Krenak atual;

(5) *Observações*: comentários anotados pelos autores;

(6) *Fonte*: sigla do autor que coletou o vocábulo.

A alimentação dos três bancos de dados obedeceu aos seguintes passos e procedimentos:

A) Digitação de cada um dos vocabulários em seu próprio banco de dados atentando para as especificidades de cada um, respeitando a grafia original empregada para a língua indígena e apenas atualizando a ortografia do português quando necessário;

B) Estudo das diferentes notações adotadas por cada autor no registro dos vocábulos em Krenak com o intuito de atribuir o devido valor fonético às notações;

C) Adição da transcrição fonética (notação do IPA) de cada vocábulo, em campo específico, a partir das correspondências estabelecidas entre letras e sons;

Concluídas essas etapas, os três bancos de dados foram reunidos em um banco unificado para permitir a comparação entre os vocabulários, necessária às etapas subsequentes:

D) Análise da atual ortografia empregada na comunidade Krenak da T. I. Vanuíre e análise da fonologia que a fundamenta;

E) Definição de um sistema ortográfico para o *Vocabulário Português-Krenak/Krenak-Português* com base na ortografia Krenak;

F) Adição da transcrição ortográfica atualizada de cada vocábulo, em campo específico.

Uma vez atualizado todo o banco de dados, foi realizada a análise do resultado e a revisão do material. O vocabulário bilíngue foi confeccionado, contendo um prefácio – explicando como foi desenvolvido e com informações sobre os três autores e vocabulários que serviram de ponto de partida – e explicações sobre como o consulente deve proceder e sobre o sistema ortográfico empregado na escrita das palavras em Krenak – correspondências entre letras e sons, regras de acentuação e esclarecimentos sobre os pronomes pessoais. Assim, o *Vocabulário Português-Krenak/Krenak-Português* ficou pronto para disponibilização aos Krenak atuais.

Alguns comentários adicionais são necessários. Para a etapa B, foram levados em consideração os (poucos) comentários feitos pelos próprios autores em seus originais sobre as correspondências entre sons e letras; a hipótese de que cada autor teria aproximado sua

ISBN 978-85-64124-60-8

notação do sistema ortográfico de sua língua materna; e comentários dos editores e/ou tradutores dos vocabulários. Foram realizadas também comparações entre os vocabulários em pontos duvidosos. As etapas B e C, estando intimamente ligadas, constituem uma via de mão dupla, pois, após a transposição dos vocábulos para o IPA em C a partir das decisões tomadas em B, tais decisões foram revisitadas e alteradas, tendo em vista que novos olhares e pistas sobre as notações iam surgindo ao longo da transposição. As constantes refações – atenção para o plural – das etapas B e C foram essenciais para melhorar o resultado final do trabalho.

As refacções aconteceram também para as etapas E e F, igualmente intimamente ligadas, uma vez que a transposição do material para a forma ortográfica também suscitava mudanças nas definições tomadas anteriormente. Na etapa F, foram realizadas comparações entre os vocabulários, com vocabulários de outros autores, com estudos de linguistas e com materiais coletados nas Oficinas de Revitalização da língua Krenak em São Paulo[501]. Mais uma vez, as comparações e refacções tiveram papel crucial.

OS DESAFIOS

Foram aqui selecionados quatro desafios que surgiram ao longo do trabalho com os vocabulários por serem emblemáticos do tipo de questões com que o pesquisador que se propõe a trabalhar com a recuperação e atualização de vocabulários pode vir a se deparar.

O CASO DO TEPE

No intuito de tentar reconstruir as palavras tal como teriam sido informadas pelos indígenas aos autores dos vocabulários nos momentos de coleta dos dados, a transposição dos vocábulos da forma fonética para a forma ortográfica (etapa F) não se limitou a mera versão dos símbolos de um sistema a outro. Os vocábulos foram comparados tanto entre os autores (vocábulos cujas glosas em português coincidem) quanto entre entradas de um mesmo autor (vocábulos pertencentes a um mesmo campo semântico ou que puderam ser seguramente associados como compostos pela(s) mesma(s) palavra(s)).

Um bom exemplo para ilustrar essas comparações entre vocábulos é o caso do tepe na segunda posição de ataque complexo. Segundo indicado por CMA (1949, p. 26) na introdução de seu vocabulário, "o *r* só se pronuncia com a ponta da língua e nunca com a garganta; casos há em que essa letra tem o som de *l*", logo <r> deve sempre ser lido como [❁], e assim foi transcrito para o IPA. Sabe-se que, em português, o tepe é um fonema bastante comum e é licenciado em segunda posição de ataque complexo, porém que, em alemão, sequer existe o fonema /❁/. Assim, era esperada uma dificuldade de MWN em escutar tal som, ao passo que, para CMA, não deveria haver nenhum problema. De fato, como se constata em diversas entradas do vocabulário (exemplificadas na Tabela 1), MWN insere uma vogal epentética entre o tepe e a consoante precedente nos casos de ataque complexo. Corroborando tal hipótese, constata-se que os Krenak da T.I. Vanuíre escrevem e pronunciam *krak* para "faca" e *mré* para

501 Em maio de 2016 e em novembro de 2017, foram realizadas oficinas de revitalização da língua Krenak em São Paulo na Escola Indígena Índia Vanuíre (T.I. Vanuíre, SP) com a participação de professores Krenak e alguns falantes da língua. Essas oficinas foram coordenadas pelo Prof. Wilmar da Rocha D'Angelis e realizadas pela parceria FUNAI, Grupo de Pesquisa Indiomas – Projeto Web Indígena/UNICAMP e KAMURI. Felizmente, pude participar dessas oficinas como monitor e, assim, tive a oportunidade de coletar certo material.

ISBN 978-85-64124-60-8

"afiado". Por conta disso, as anotações de CMA guiaram a transcrição ortográfica das palavras nesse quesito.

Tabela 1. Exemplos de vocábulos com tepe em segunda posição de ataque complexo

Português	Botocudo	IPA	Krenak	Observações	Fonte
afiar	cone m'rép	✂kõne ✂m̥rɛp	kon mrép		CMA
agudo, afiado	meräp	✂merɛp	mrép		MWN
espeto de assar carne	tchoon-meräp	✂t͡ʃõn- ✂mᵉrɛp	thon-mrép	*e* breve, textualmente: um pau pontudo	MWN
faca	crak	✂krak	krak		CMA
faca	karacke	✂karake	krak		MWN
pesado	muk'ráne	mu✂krãne	mukrang		CMA
pesado	mókarang	m★✂karẽŋ	mâkrãng		MWN

O CASO DA NASAL VELAR

Outro exemplo similar ao do tepe é o caso da consoante nasal velar em coda silábica. No vocabulário de CMA, são encontradas sequências de duas vogais com nasalidade marcada na segunda vogal, em geral, no fim de palavra, como em "abrir" - *e-heĩ*; "cão, cachorro" - *ingoũ*; "capivara" - *himpoũ*; e "macaco" – *tchereĩ*. Por distinguir-se da ortografia portuguesa nos ditongos nasais (*ão*, *ãe*, *õe*), sugeriria uma transcrição fonética com a marca de tonicidade na vogal final (nos exemplos dados: [ʔe-he✂ĩ], [ĩ☠go✂ũ], [hĩmpo✂ũ], [t͡ʃe❁e✂ĩ]). Porém, a comparação de alguns dos mesmos dados, com o registro de MWN, indica que CMA usou aquele recurso, nesses casos, para representar uma nasalidade final, provavelmente uma coda consonantal (em MWN: "cachorro'" - *engcóng* > [✂ᵑkõŋ]; "capivara" - *njimpon* > [nĩĩm✂põn]; e "macaco" - *hieräng* > [hje✂❁ẽ☠]). Esse entendimento leva a transcrever, na forma fonética, as referidas sequências como ditongos (e não hiatos): [ẽj̃], [õw̃] – as quais talvez sejam, fonologicamente, sequências do tipo /e☠/, /o☠/. É importante destacar que as línguas do tronco Macro-Jê não neutralizam as consoantes nasais em coda silábica (cf. D'ANGELIS, 1998, especialmente p. 107-109). O caráter distintivo dos pontos de articulação nas consoantes nasais fica evidente nos próprios dados de CMA e MWN.

A língua alemã faz distinção entre os pontos de articulação das consoantes nasais em coda silábica, ao passo que ocorre neutralização no português, sendo a nasal velar [☠] a mais difícil de ser percebida pelo ouvido brasileiro por não ser um fonema da língua. Portanto, como revela a Tabela 2, os vocábulos de MWN serviram de base para a decisão de qual seria a consoante nasal final da palavra nos casos em que CMA grafou apenas uma vogal nasal ou em casos de nasal velar. Quando julgado necessário, dados coletados nas oficinas de revitalização da língua Krenak ou de outros autores foram utilizados para comparação com os dados de CMA e MWN.

ISBN 978-85-64124-60-8

Tabela 2. Exemplos de vocábulos com consoante nasal final

Português	Botocudo	IPA	Krenak	Comparações com outros vocabulários[502]	Fonte
falar	aũ	ɔ<ãw̃	ong	Martius: *loqui* = *ong* (v.I) Rudolph: *ouvir* = *on*	CMA
falar, dizer	ong	ɔ<õŋ	ong		MWN
ir	mũ	ɔ<mũ	mung	Martius: *ire* = *mung* (v.I)	CMA
ir	mung	ɔ<mũŋ	mung		MWN
pesado	muk'ráne	muɔ<krãne	mukrang	Martius: *gravis* = *mökarang* (v.I) Rudolph: *pesado* = *mukran*	CMA
pesado	mókarang	m★ɔ<karẽŋ	mâkrãng		MWN
pôr	jek, geĩ, péne	ɔ<ʒek, ɔ<ʒẽi, ɔ<pene	jek, jeng, pen	Martius: *ponere* = *gen-era, geu-era* (v.IV) Rudolph: *colocar* = *jen*	CMA
rasgar	nu 'ngnhoũ	ɔ<nu ŋɔ<ɲõw̃	nung nhong	Rudolph: *rasgar* = *nun jon um, nuk nion um*	CMA
rasgar, quebrar	núngniong	nṵ̃ɔ<niõŋ	nung nhong		MWN

O CASO DA VOGAL ALTA CENTRAL

O caso da vogal alta central [ɨ], muito comum nas línguas indígenas brasileiras, é interessante para ilustrar a importância que a comparação dos vocabulários de MWN e CMA com vocabulários de outros autores teve para a qualidade do material final. No caso da palavra para "água", a forma ortográfica final adotada foi *münhang* (sendo que <ü> indica [ɨ]) devido às comparações indicadas a seguir:

- CMA (1948): *m'nhã* – [m̩ɔ<ɲẽ][503]
- MWN (1940): *magnán* – [maɔ<ɲãn]
- Martius (1867): *magnan, mignann, mignangue, mugnan, mougnang*
- Silva (1986): [m̩ɨɔ<ɲḛ̃]
- T.I. Vanuíre (SP): *minhág*

O interesse aqui é a vogal da primeira sílaba: o apóstrofo de CMA indica uma vogal curta, pouco audível para ele, provavelmente [ɨ]; os Krenak de Vanuíre, por estarem abandonando a vogal [ɨ], migraram para [i]; Silva anota a própria vogal [ɨ]; e a variação de <a> a <u> passando por <i> nas anotações de MWN e Martius, revela a dificuldade dos europeus com uma vogal totalmente estranhas para eles, provavelmente [ɨ]. Por essas razões, optou-se por considerar que a forma original era [ɨ], o que justifica a grafia <ü>.

De forma análoga, chegou-se à escrita *pütang* para "mosquito":

502 Utilizaram-se aqui os vocabulários de Rudolph (1909) e Martius (1867).

503 As transcrições fonéticas de CMA e MWN não serão aqui explicadas, mas são fruto do criterioso trabalho desenvolvido nas etapas B e C (cf. seção 4.3).

ISBN 978-85-64124-60-8

- CMA (1948): *p'táng* – [ˈptãŋ]
- MWN (1940): *pötang* – [pʉˈtẽŋ] (*ö* como *ü*, no palato)
- Rudolph (1909): *pitang*
- T.I. Vanuíre (SP): *pitáng*

Mais uma vez: o apóstrofo de CMA indica uma vogal curta, pouco audível para ele, provavelmente [ʉ]; MWN a anota como <ö> e indica que "*ö* [soa] como *ü*, no palato"[504], isto é, soa como [ʉ]; os Krenak de Vanuíre, por estarem abandonando a vogal [ʉ], migraram para [i]; e Rudolph, por desconhecer a vogal [ʉ] em sua língua materna e por se tratar de uma vogal de difícil compreensão, a anota como <i>. Por essas razões, optou-se por considerar que a forma original era [ʉ], o que justifica a grafia <ü>

O CASO DA FORMA PRONOMINAL 'KI-'

Tendo em vista, ainda, que a padronização é um dos intuitos da escrita ortográfica, a comparação de vocábulos com indicações da Literatura a respeito da língua Krenak também se mostrou importante na realização do trabalho, agora em uma interface entre fonologia e morfologia. Seki (2004, p. 132), Pessoa (2012, p. 223) e Nitsch (2013, p. 28) indicam as formas [ki- ~ k- ~ hi- ~ j- ~ Ø ~ ĩm-] como formas pronominais presas de 3SG em Krenak. Também Nitsch (2013, p. 27-30) apresenta essas quatro palavras:

ki-jũn (~ ki-ɾudn)	i-ɸpu	ki-ɾĩn	ki-tɸbm
3SG-dente	3SG-mãe	3SG-nariz	3SG-olho
'dente'	'mãe'	'nariz'	'olho'

Esses exemplos são de nomes inalienáveis, portanto é esperado que sejam enunciados com um morfema indicando seu possuidor. De fato, nos vocábulos coletados pelos autores no século XIX, são encontrados os pronomes presos de 3SG, como consta na Tabela 3. Devido à maior recorrência da vogal <i> em detrimento da vogal <e> nesses casos, optou-se por grafar o pronome preso sempre com <i>, além de indicar a presença do pronome por um hífen. Ainda, os Krenak da T.I Vanuíre escrevem e pronunciam *kiun*, *guiupú* [giuˈpu], *kigin* [kiˈɾin"] e *kitom*, respectivamente.

Tabela 3. Exemplos de vocábulos com o pronome preso de 3SG

Português	Botocudo	IPA	Krenak	Observações	Fonte
Dente	kjun'	ˈkjũn̪	ki-iun		CMA
Dente, um. d.	kiiún	kiˈũn	ki-iun		MWN
Mãe	jupú	ʒuˈpu	i-upu		CMA
Mãe	kiopú	kjoˈpu	ki-opu		MWN
Nariz	kijin	kiˈʒĩn	ki-jin		CFH
Nariz	kjýne	ˈkjɲ̃ne	ki-iün		CMA
Nariz	kigín	kiˈʒĩn	ki-jin		MWN
Olho	ketom	kᵉˈtõm	ki-tom	*e* breve	MWN
Olhos	ketôme	keˈtõme	ki-tom		CMA

504 NA ORTOGRAFIA DO ALEMÃO, <Ö> INDICA [ɶ] E <Ü> INDICA [ʏ].

ISBN 978-85-64124-60-8

Nas línguas indígenas, os pronomes presos costumam sofrer diversos processos fonológicos, logo a alternância entre as formas pronominais e outras questões a esse respeito podem ser exploras e, com certeza, jogarão luz sobre o funcionamento do sistema da língua. Entretanto, esse não era o propósito do trabalho e sequer houve tempo para tal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo pretendeu apresentar as experiências e desafios da elaboração do *Vocabulário Português-Krenak/Krenak-Português*, o qual torna acessível um conjunto de registros da língua feito nos séculos passados não só à comunidade indígena, como à comunidade acadêmica. Logo, esse material – e a pesquisa para desenvolvê-lo – não apenas contribui aos esforços dos educadores e atende às demandas do povo Krenak em valorizar e fortalecer sua língua ancestral, mas também se acrescenta aos poucos estudos existentes sobre a língua Krenak e a família Botocudo, podendo servir de base para pesquisas futuras. O estudo dos três vocabulários oitocentistas e a produção do vocabulário bilíngue levantam questões de pesquisas a serem investigadas, evidenciam a riqueza do material e viabilizam sua leitura, na medida em que atualiza uma documentação a partir de uma leitura crítica e criteriosa.

Ao longo do processo de construção do vocabulário bilíngue, o método comparativo entre vocabulários de diversos autores, trabalhos de linguistas e dados coletados junto à comunidade se revelou bastante proveitoso, pois permitiu a tomada de decisões mais embasadas e reflexões mais críticas a respeito dos fenômenos em análise. Além disso, as sucessivas refacções do banco de dados foram essenciais na garantia da qualidade do resultado final, uma vez que é com o manuseio do material que surgem novas questões, decisões são revisitadas e respostas para problemas são encontradas. Por isso não devem ser tomadas decisões categóricas *a priori* sem o constante olhar para o material com que se está trabalhado. É nesse sentido que “refacção” designa melhor que “revisão” o árduo trabalho com o banco de dados, desde as formas anotadas pelos autores até o vocabulário bilíngue.

A fim de melhor compreender as notações dos autores e de poder contrastá-las com dados coletados em campo ou apresentados em outras produções acadêmicas sobre a língua Krenak, foi preciso considerar a língua em sua complexidade enquanto sistema – porém sem desvincular-se da cultura que a fala –, olhando para os níveis fonológico, fonético, morfológico, sintático e semântico, pois, muitas vezes, os dados analisados revelam interações entre esses níveis, de modo que não se pode negligenciar um em favor do outro. Até mesmo questões históricas vieram à tona. Portanto, foi necessário um estudo integrado.

O intuito deste artigo não é de se propor como uma metodologia para a atualização de materiais sobre línguas indígenas registrados nos séculos passados, mas pode levar o leitor e o pesquisador interessados a pensar nas questões aqui apresentadas quando do desenvolvimento de pesquisas simulares, apontando caminhos, antecipando reflexões. Pretende-se aqui também, motivar a realização de mais pesquisas desse tipo, que busquem ampliar os conhecimentos sobre as línguas indígenas no Brasil, evitar seu desaparecimento, promover a documentação e a revitalização linguísticas e, quem sabe, vir a contribuir para as teorias linguísticas. Há muitos registros de línguas indígenas datados dos séculos passados que, certamente, têm muito a desvelar.

É importante destacar que trabalhos de revitalização linguística são necessários como atitude política ante as políticas linguísticas que vêm sendo adotadas pelo Estado brasileiro e a forma como este tem tratado as questões a respeito da educação escolar indígena no país, sem dar ouvidos aos próprios indígenas. Cabe, portanto, aos linguistas voltarem-se à sociedade fora dos muros da academia e usarem as ferramentas de que dispõem a fim de produzirem políticas

ISBN 978-85-64124-60-8

de resistência, afinal "trabalhar com a linguagem é necessariamente agir politicamente, com toda a responsabilidade ética que isso acarreta" (RAJAGOPALAN, 2007, p. 16).

REFERÊNCIAS

AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil: 1865-1866**. Tradução de João Etienne Filho. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, [1869] 1975.

AMARAL, Claro Monteiro do. **Vocabulário Português-Botocudo.** Organização, prefácio e notas: Maria de Lourdes de Paula Martins. Boletim II, Documentação Linguística 2, Ano 1. São Paulo: Museu Paulista, 1948.

ARAÚJO, Benedita Aparecida Chavedar. **Análise do Worterbuch der Botokudensprache.** Dissertação (mestrado). Campinas: UNICAMP/IEL, 1992.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso**. Introdução às línguas indígenas brasileiras**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979.

CORBERA MORI, Angel Humberto. **A língua indígena na escola indígena: quando, para que e como?** In: VEIGA, Juracilda; SALANOVA, Andrés. (Org.). Questões de Educação Escolar Indígena: da formação do professor ao projeto de escola. Brasília: FUNAI/DEDOC; Campinas: ALB, 2001. p. 160-171.

D'ANGELIS, Wilmar da Rocha. **Línguas Indígenas no Brasil: urgência de ações para que sobrevivam**. In: BOMFIM, Anari Braz Bomfim; COSTA, Francisco Vanderlei Ferreira da. (Org.). Revitalização de língua indígena e educação escolar indígena inclusiva. Salvador: EGBA, 2014. p. 93-117.

_____. **Aprisionando sonhos: a educação escolar indígena no Brasil**. Campinas: Curt Nimuendajú, 2012.

_____. **O alinhamento pró-Estados Unidos da Fonologia no Brasil**. Revista Brasileira de Linguística Aplicada, v. 4, n. 1, p. 87-115, 2004.

_____. **Traços de modo e modos de traçar geometrias: línguas Macro-Jê & teoria fonológica**. Tese (doutorado). Campinas: UNICAMP/IEL, 1998.

D'ANGELIS, Wilmar da Rocha; CUNHA, Carla Maria; RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. (Org.). **Bibliografia das línguas Macro-Jê**. Campinas: UNICAMP/IEL/DL, 2002.

DURANTI, Alessandro. **Linguistic anthropology**. Cambridge Textbooks in Linguistics, 1997.

HARTT, Charles Frederick. **Vocabulário Botocudo**. Organização, prefácio e notas: M. de L. de Paula Martins. In: RIVET, Paul. (Org.). Miscellanea Octogenario Dicata. v. II. 1. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958. p. 405-429.

_____. **Geologia e geografia física do Brasil.** Tradução de Edgar Süssekind de Mendonça e Elias Dolianiti. São Paulo: Ed. Nacional, 1941.

ILIĆ-MIŠIĆ, Biljana. **Language and culture studies: Wonderland through the linguistic looking glass**. Facta universitatis-series: Linguistics and Literature, v. 3, n. 1, p. 1-15, 2004.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. **Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerika's zumal Brasiliens** – T. II Zur Sprachenkunde. Glossaria Linguarum Brasiliensium. Leipzig, 1867.

ISBN 978-85-64124-60-8

MOSELEY, Christopher. **Atlas de las lenguas del mundo en peligro**, 3. ed. Paris: Edições UNESCO, 2010. Disponível em: <http://www.unesco.org/languages-atlas/>. Acesso em: 06 fev. 2018.

MUSEU ÍNDIA VANUÍRE. **Os Krenak.** Disponível em: <https://www.museuindiavanuire.org.br/india-vanuire/os-krenak>. Acesso em: 06 fev. 2018.

NIMUENDAJÚ, Curt. **Social Organization and Beliefs of the Botocudo of Eastern Brazil. Southwestern Journal of Anthropology**, New Mexico, EUA, v. 2, n. 1, p. 93-115, primavera 1946.

NITSCH, Matthias. **Grundlagen für die Restitution von Swadesh's basic vocabulary im Wörterbuch der Botokudensprache**. Munchen: GRIN, 2013.

PARAÍSO, Maria Hilda Baqueiro. **Os Krenak do Rio Doce, a pacificação o aldeamento e a luta pela terra.** Caxambu: UFBa, 1989.

PAULA MARTINS, Maria de Lourdes de. **Vocabulário Botocudo de Charles Frederick Hartt**. In: RIVET, Paul. (Org.). Miscellanea Octogenario Dicata. v. II. 1. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958. p. 405-429

_____. **Vocabulário Português-Botocudo de Claro Monteiro do Amaral.** Organização, prefácio e notas: M. de L. de Paula Martins. Boletim II, Documentação Linguística 2, Ano 1. São Paulo, SP: Museu Paulista, 1948.

PESSOA, Katia Nepomuceno**. Análise fonética e fonológica da língua Krenak e abordagem preliminar de contos Botocudo**. Tese (doutorado). Campinas: UNICAMP/IEL, 2012.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma Linguística Crítica**. Línguas & Letras, v. 8, nº 14, p. 13-20, 2007.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. **Línguas Brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas.** 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

RUDOLPH, Bruno. **Wörterbuch der Botokudensprache**. Hamburgo: Fr. W. Thaden, 1909. In: KRENAK, Povo; ALVES, Maria Thereza. Dicionário Krenak-Português / Português-Krenak. Tradução: Kennis Translations. Lisboa: Maumaus – Escola de Artes Visuais, 2010.

SANDMANN, Antonio José. **A expressão da pejoratividade.** Revista Letras, Curitiba, v. 38, p. 67-82, 1989.

SEKI, Lucy. **Revisitando os apontamentos para a bibliografia da língua botocudo/borum**. Liames: Línguas Indígenas Americanas, Campinas: UNICAMP/IEL, v. 8, p. 121-140, primavera 2008.

_____. **Aspectos da morfossintaxe Krenak: orações independentes.** Liames: Línguas Indígenas Americanas, Campinas: UNICAMP/IEL, v. 4, p. 129-146, primavera 2004.

_____. **Krenak (Botocudo/Borum) e as Línguas Jê**. In: SANTOS, Ludoviko dos; PONTES, Ismael. (Org.). Línguas Jê – Estudos Vários. Londrina: Editora UEL, v. 1, 2002. p. 15-40.

_____. **Notas para a história dos Botocudo** / Borum. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1992.

_____. **A Note On The Last Botocudo Language**. International Journal of American Linguistics, Chicago, EUA, v. 51, n.4, p. 581-583, 1985.

_____. **Problemas no estudo em uma língua em extinção**. Boletim da ABRALIN, n. 6, p. 109-118. 1984.

SILVA, Daniela Araújo da. **Diáspora Borum: Índios Krenak no Estado de São Paulo (1937-2008).** Dissertação (mestrado). Assis: UNESP/FCL-ASSIS, 2009.

ISBN 978-85-64124-60-8

SILVA, Thaïs Cristófaro Alves da. **Descrição fonética e análise de alguns processos fonológicos do Krenak**. Dissertação (mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 1986.

SOUZA, Gabriel Soares de. **Tratado Descriptivo do Brazil em 1587**. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1851.

VACHEK, Josef. **The Linguistic Theory of the Prague School**. In FRIED, Vilém (Ed.), The Prague School of Linguistics and language teaching. Londres: The Oxford University Press, 1972. p. 11-28.

WIED-NEUWIED, Maximilian de. **Viagem ao Brasil**. 5. ed. Tradução de Edgar Süssekind de Mendonça e Flavio Poppe de Figueiredo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2v., 1940.

_____. **Reise nach Brasilien in der Jahren 1815 bis 1817**. Frankfurt: Zweyter Band, 1820.

ISBN 978-85-64124-60-8

MORFOSSINTAXE DE LÍNGUAS DO GRUPO TIMBIRA: A MARCAÇÃO DIFERENCIAL DO SUJEITO EM PARKATEJÊ

João Henrique SOUZA (UFMG)
E-mail: jhsouza13@yahoo.com.br
Dr. Fábio Bonfim DUARTE (UFMG)
E-mail: fbonfim@terra.com.br

RESUMO

Neste artigo buscamos estudar a morfossintaxe da língua Parkatejê (grupo Timbira, família Jê, tronco Macro-Jê), descrevendo a marcação de Caso do sujeito em sua gramática, que apresenta padrão ergativo. Verificamos que a língua apresenta três marcas de sujeito: uma sempre permanente e duas que se alternam. Nesse sentido, o objetivo principal deste trabalho é avaliar o estatuto gramatical das marcas de sujeito na língua. Averiguamos que o sujeito transitivo pode receber três marcas, a saber: a marca de Caso default {**-O**} e as posposições {**-tE**} e {**-my)**}. Observa-se que {**-tE**} realiza Caso ergativo, enquanto {**-my)**} indica o Caso dativo. A hipótese que assumimos neste trabalho é a de que esta marcação diferencial do sujeito serve ao propósito específico de indicar uma semântica especifica aos participantes do evento. Assim sendo, a teoria que desenvolvemos é a de que a partícula {**-tE**} está diretamente associada ao aspecto perfectivo e só ocorre com sujeitos agentes. Já a partícula {**-my)**} está associada à semântica de afetação, visto que só ocorre em sujeitos que recebem papel temático psicológico. Por sua vez, a marca de Caso default está associada aos demais contextos, ou seja, figura no sujeito de verbo transitivo somente quando aspecto não é o perfectivo. Em suma, neste artigo demonstramos que a marcação diferencial do sujeito na língua Parkatejê está diretamente associada a pelo menos dois fatores: aspecto e natureza semântica do predicado.

***PALAVRAS-CHAVE**: PARKATEJÊ; MARCAÇÃO DIFERENCIAL; ERGATIVIDADE CINDIDA.*

INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo analisar os sistemas de alinhamento da língua Parkatejê. Esta língua faz parte do grupo Timbira, o qual, por sua vez, pertence à família Jê, tronco Macro-Jê (RODRIGUES, 1999). A partir disso, buscamos investigar o sistema de Casos da língua, propondo uma explicação para esse sistema em acordo com a Teoria de Marcação Diferencial de Sujeito (BUTT, 2006). Após análise de dados, averiguamos que o sujeito transitivo pode receber três marcas, a saber: a marca de Caso default {**ø**} e as posposições {**-tE**} e {**-m´)**}.

Observa-se que {**-tE**} realiza Caso ergativo, enquanto {**-m´)**} indica o Caso dativo. A hipótese assumida neste trabalho é a de que esta marcação diferencial do sujeito serve a um propósito específico, a saber: indicar uma semântica especifica aos participantes do evento. Assim sendo, a teoria que pretendemos desenvolver é a de que a partícula {**-tE**} está diretamente associada ao aspecto perfectivo e só ocorre com sujeitos agentes. Já a partícula {**-m´)**} está associada à semântica de afetação, visto que só ocorre em sujeitos que recebem papel temático psicológico. Por sua vez, a marca de Caso default está associada aos demais contextos. Em suma pretendemos demonstrar que a marcação diferencial do sujeito nesta língua está diretamente associada a pelo menos dois fatores: aspecto e natureza semântica do predicado.

ISBN 978-85-64124-60-8

Este artigo está organizado em cinco seções. Nas seções (1) e (2) apresentamos brevemente o referencial teórico que orientou a pesquisa, nas seções (3) e (4) discutimos respectivamente os alinhamentos ergativo e nominativo em Parkatejê, na seção (5) analisamos a marcação de Caso dativo na língua, enquanto na seção (6) defendemos as algumas considerações finais. Ao final, apresentamos as referências bibliográficas utilizadas ao longo do texto.

ALINHAMENTO SINTÁTICO E ERGATIVIDADE

Sistemas de Caso são, em geral, organizados em dois tipos de alinhamentos: o acusativo e o ergativo. O primeiro é bastante comum em línguas europeias e ocorre quando o sujeito de um verbo transitivo recebe o mesmo tratamento que o sujeito de um verbo intransitivo, em oposição ao tratamento recebido pelo objeto direto. Esse é o caso do Latim, do Grego, Alemão, entre outras línguas. Dixon (1994) chama de ergatividade o segundo tipo de alinhamento, ou seja, o padrão gramatical que acontece quando o sujeito (S) de um verbo intransitivo é tratado da mesma forma que o objeto (O) de um verbo transitivo, diferentemente do sujeito (A) de um verbo transitivo. Para tal, compare-se o conjunto de dados a seguir:

Inuit

(1) Jaani-up natsiq-ø kapi-jaNa
Jaani-ERG foca-ABS apunhalar-TRANS
“Jaani apunhalou uma foca”

(DUARTE, 2012)

(2) inuk-ø tikit-tuq
pessoa-ABS chegou
“a pessoa chegou”

(DUARTE, 2012)

Consoante Dixon (1994), muitas línguas possuem uma mistura de sistemas ergativos e sistemas nominativos, ocasionando o surgimento de sistemas cindidos. Tais cisões possuem motivações semânticas, de sorte que se faz sempre necessário explicarmos as razões que engatilham tais sistemas. Tal situação parece se dar nas línguas da família Jê, que, em geral, possuem uma mistura de sistemas, sendo assim chamadas de ergativas cindidas, como será visto mais adiante. Alguns dos elementos apontados pelo autor como responsáveis pela cisão de Caso são os seguintes:

a) cisão condicionada pela natureza semântica do verbo;
b) cisão condicionada pela natureza semântica dos NPs;
c) cisão condicionada por tempo/aspecto/modo;
d) cisão entre orações ‘principais’ versus ‘subordinadas’.

Exemplos de línguas ergativas cindidas são o Basco e o Georgiano, nas quais os sujeitos dos verbos de ação vêm sempre marcados com o Caso ergativo, independentemente de os verbos serem transitivos ou intransitivos (DUARTE, 2012, p. 275), conforme os exemplos abaixo:

Basco

(3) Miren-ek atea ireki du

ISBN 978-85-64124-60-8

Miren-ERG porta-**NOM** abrir AUX
"Miren abriu a porta"

(LEVIN, 1989 *apud* DUARTE, 2012)

(4) gizona-k kurritu du
homem-ERG correr AUX
"o homem correu"

(LEVIN, 1983 *apud* DUARTE, 2012)

Georgiano

(5) Vano-m gamozarda dzma
Vano-ERG levantar irmão
"Vano levantou o irmão"

(DUARTE, 2012)

(6) bavSv-ma itira
criança-ERG gritar
"a criança gritou"

(DUARTE, 2012)

Dixon (1994, p. 104) mostra ainda que "há línguas que combinam dois ou até três fatores condicionais." Um bom exemplo de língua Jê que combina dois fatores é o Xokléng. Esta língua apresenta ergatividade condicionada pelo tipo de oração e pelo tipo de tempo, aspecto e modo.

De acordo com Silva (2011, p. 100), em Pykobjê-Gavião, uma das línguas Timbira, o Caso ergativo é marcado pela partícula {-**te}**, mostrando que há um sistema ergativo-absolutivo na língua. Ainda segundo a autora, nesta língua Timbira, a ergatividade "não é plena, pois apresenta cisão baseada em tempo-aspecto," ocorrendo apenas no tempo passado (SILVA, 2011, p. 101). Finalmente, no tempo passado, há distribuição complementar com a partícula de caso dativo {-**my**!**}**. Ou seja, se o sujeito do verbo transitivo for [+EXPERIENCIADOR], recebe a marca de caso dativo {-**my**!**}**, ao passo que se for agente, receberá o caso ergativo. Tal sistema pode ser mais bem percebido pelos exemplos a seguir

(7) copry-te cö japrö
menina-ERG água comprar
'a menina comprou água'

(SILVA, 2011)

(8) hõmre-my! e'-cre'cret
homem-DAT 3PD-ter.medo/medroso
'o homem tem medo/está medroso'

(SILVA, 2011)

Além das características ilustradas acima, o grupo Timbira apresenta outras peculiaridades quando se trata da marcação diferencial do sujeito. Por exemplo, a falta de marca morfológica de Caso ergativo no argumento quando se trata de sujeito do verbo intransitivo (SILVA, 2011, p. 101). Ainda, é necessário apresentar outras ocorrências, relacionadas ao aspecto dos verbos, como ação realizada ou não, bem como tempo futuro.

ISBN 978-85-64124-60-8

MARCAÇÃO DIFERENCIAL DE SUJEITO

Marcação diferencial do sujeito é um recurso exibido pelas línguas para indicar a posição ou a função que esse argumento ocupa na sentença, podendo ser realizada por meio de morfologia de Caso, concordância ou ordem das constituintes (CABANA, 2015). Embora a ordem das constituintes represente um papel importante na marcação do sujeito em Parkatejê, a morfologia de Caso se sobressai e apresenta algumas características muito interessantes acerca de tal aspecto gramatical na língua.

O conceito de marcação diferencial como assumido neste artigo foi desenvolvido por Butt & King (1991, 2003) e Butt (2006). Após análise de marcação morfológica de Caso na língua Urdu, as autoras desenvolveram o que passaram a chamar de Teoria de Marcação de Caso Diferencial (TMCD), afirmando que a divisão clássica entre Caso inerente e estrutural não é sofisticada o bastante para explicar as interações complexas entre morfologia, sintaxe e semântica geralmente empregadas pelos sistemas de Caso (BUTT, 2006, p. 71). Assim, propõem que é necessário olhar para o sistema de Caso de uma língua por completo para compreender os usos da marcação diferencial. Em suma, a marcação de Caso em determinada língua oferece informação sintática e semântica para análise da sentença (BUTT, 2006, p. 72). A alternância de Caso em Urdu é mostrada nos exemplos a seguir:

(9) nadya=ko zu ja-na hE
Nadya.F.SG=DAT zoo.M.SG.LOC go-INF.M.SG be.PRES.3.SG
'Nady has/wants to go to the zoo'

(BUTT, 2006)

(10) nadya=ne zu ja-na hE
Nadya.F.SG=ERG zoo.M.SG.LOC go-INF.M.SG be.PRES.3.SG
'Nady has/wants to go to the zoo'

(BUTT, 2006)

Os exemplos (9) e (10) acima apresentam como diferença básica a marca morfológica no sujeito. Em (9), a marca de Caso dativo indica que não há controle da ação, enquanto em (10) a marca ergativa indica que o sujeito possui controle da ação explicitada. Essa alternância sistemática na marcação do sujeito deu origem à TMCD. Nas seções a seguir, não apresentadas as alternâncias encontradas na língua Parkatejê.

O ALINHAMENTO ERGATIVO

A língua Parkatejê opera em um sistema ergativo quando um verbo transitivo ativo está localizado no tempo passado e no aspecto perfectivo, engatilhando assim um sujeito agente marcado pela posposição {-**tE**}. Isso significa dizer que, para que haja marcação ergativa na língua, é necessário associar a semântica do verbo (ativo) a seu aspecto (perfectivo). Ou seja, apresenta cisão caracterizada por TAM, como verificado nos exemplos abaixo. A partir desta seção, todos os exemplos são retirados de FERREIRA (2003).

(11) i-tE kokˆkti n´) tçn
1-ERG café ? fazer+PAS

ISBN 978-85-64124-60-8

‘eu fiz café’ *lit*. ‘eu passei/coei café’

(12) wa kokˆkti n´) tç
eu café ? fazer
‘eu faço café’

Nos exemplos acima, o exemplo (11) apresenta a marca de Caso ergativo no sujeito, pois o verbo ativo está no aspecto perfectivo, enquanto no exemplo (12) o verbo está no aspecto imperfectivo, resultando na não-marcação do sujeito com a posposição ergativa. Assim, Parkatejê apresenta duas das cisões citadas por Dixon (1994): condicionada pela natureza semântica do verbo e condicionada por tempo/aspecto/modo. Assim, só recebem a marca de Caso ergativo sujeitos de verbos transitivos ativos. Em complemento, o sujeito só recebe a marca ergativa se o verbo estiver no tempo passado, aspecto perfectivo. Os exemplos abaixo ilustram melhor a ocorrência do Caso ergativo.

(13) i- tE rçp kaprek
1- ERG cachorro bater
‘eu bati no cachorro’

(14) a- tE i-prE)r
2- ERG 1-acordar+PAS
‘tu me acordaste’

(15) ton tE i- katSwˆr
tatu ERG 1- furar
‘o tatu me furou’

Os exemplos acima demonstram a marca do Caso ergativo sendo afixada aos seguintes sujeitos: pronomes de primeira e segunda pessoa do singular e sujeito não-pronominal de terceira pessoa. Todos recebem a marca ergativa, uma vez que são todos sujeitos de verbos ativos no tempo passado e aspecto perfectivo. Quando o mesmo verbo ativo não se encontra no aspecto perfectivo (exemplo 12), o Caso engatilhado é outro, ou seja, a língua apresenta alinhamento nominativo em tais contextos, como veremos a seguir.

O ALINHAMENTO NOMINATIVO

Nas situações em que o verbo transitivo ativo se encontre no aspecto imperfectivo ou verbos não-ativos em todos os aspectos e modos, o Caso engatilhado será o nominativo. Portanto, a hipótese aqui apresentada é de que a marca de Caso nominativo na língua Parkatejê é {-**O**}. Para melhor ilustrar, vejam-se os exemplos abaixo:

(16) wa ka a- kre) inu)arE
eu FUT 2- comer NEG
‘eu não vou te comer’

(17) wa kotay katE
eu cupuaçu quebrar

ISBN 978-85-64124-60-8

'eu quebro cupuaçu'

(18) ka i-pupun
tu 1-REL-ver
'tu me vês'

(19) wa pa ha me) tapa inu)arE
eu ENF POT PL sentir.saudades NEG
'eu mesma não sinto saudades de ninguém'

Os exemplos acima apresentam verbos transitivos ativos (16; 17; 18) no aspecto imperfectivo, o que engatilha o Caso nominativo, assim como no exemplo (19), de verbo transitivo não-ativo. A mesma regra vale para argumentos não pronominais, como se vê no exemplo (20) a seguir, no qual o sujeito recebe o Caso nominativo.

(20) akiarE i-pupun
NPR 1-REL-ver
'a Akiare me vê'

O CASO DATIVO

Até agora, foram descritos em Parkatejê os Casos ergativo e nominativo, bem como as condições para sua ocorrência na língua. Esses Casos podem ser chamados de marcação canônica, pois são um padrão gramatical da língua que ocorre sempre, como mostraram os exemplos. Mas há ainda um Caso que pode ser descrito como de marcação não-canônica, uma vez que é descrito como uma exceção àqueles anteriormente descritos, sendo engatilhado em condições diferentes daquelas dos Casos nominativo e ergativo. Tal Marcação diferencial é chamada de Caso dativo, pois ocorre normalmente em sujeitos que apresentam um traço [+AFETADO] pela ação. Nos exemplos abaixo, há dois exemplos de verbos intransitivos não ativos em Parkatejê.

(21) rˆ i- tu)m -rE
já 1- ser.velho -ATEN
'eu já estou velho'

(22) i- m´) kakrç -ti
1- DAT estar.quente -intens
'eu estou com muito calor' ou 'eu estou com muita febre'

Note-se que no exemplo (21), não há marcação morfológica de Caso, enquanto no exemplo (22), o pronome recebe a posposição {**-m´)**}. Segundo Ferreira (2003), tal posposição é a marca de Caso dativo na língua e é definida como marcação não-canônica (FERREIRA, 2003, p. 92). A seguir, são apresentadas situações nas quais aparece o Caso dativo, ilustradas com exemplos.

a) único argumento de verbos intransitivos:
(23) i- m´) pr´)m

ISBN 978-85-64124-60-8

	1-	DAT	ter.fome

'eu tenho fome'

(24)	i-	m´)	krɨ
	1-	DAT	frio

'eu estou com frio'

b) único argumento de verbos intransitivos com predicado nominal:

(25)	i-m´)	kaper	inu)arE
	1-DAT	bacaba	NEG

'eu não tenho bacaba' *lit*. 'para mim, não (existe) bacaba'

(26)	i-	m´)	kato)krarE
	1-	DAT	espingarda

'eu tenho espingarda' *lit*. 'para mim, espingarda'

c) sujeito de verbos transitivos:

(27)	i-m´)	tEp	pr´)m
	1-DAT	peixe	ter.fome

'eu estou com vontade de comer peixe' *lit*. 'eu tenho fome de peixe'

(28)	i-	kra	m´)	pˆptSo	ki)n	ni)rE
	1-	filho	DAT	banana	gostar	muito

'meu filho gosta muito de banana'

d) com verbos no modo imperativo:

(29)	i-	m´)	kaper
	1-	DAT	bacaba

'me dá bacaba' *lit*. 'para mim, bacaba'

(30)	i-	m´)	ntuwa	ho)
	1-	DAT	nova	dar

'me dá a nova' para o contexto 'me dá a faca nova'

e) como argumento oblíquo de verbos transitivos estendidos:

(31)	jorge	aiku	i-	m´)	ho	ho)r
	NPR	PR	1-	DAT	folha	dar+PAS

'Jorge dava dinheiro para mim'

(32)	intSu)m	tE	intSe	m´)	katSE_t	ho)r
	pai de ego	ERG	mãe de ego	DAT	roupa	dar+PAS

'meu pai deu roupa para minha mãe'

A primeira categoria **(a)** apresenta verbos intransitivos não ativos, classificados como verbos descritivos ou estativos. Esses verbos selecionam um sujeito [-AGENTE] e [+AFETADO]. A categoria **(b)** apresenta ocorrência similar, com a diferença de que o predicado é nominal, ainda assim engatilhando o Caso dativo. Isso nos leva a crer que as propriedades apresentadas por esses verbos são as mesmas dos verbos da primeira categoria. Aqui é importante notar uma propriedade [+POSSUIDOR] presente nas sentenças. Na categoria **(c)** os três verbos apresentados exigem um sujeito [-AGENTE], mas não apenas isso. Parece haver uma propriedade que exige mais do que apenas a marca de Caso nominativo, como seria esperado a partir de análises anteriores. Os três verbos são psicológicos que exigem um sujeito [+EXPERIENCIADOR]. Segundo Silva (2011), verbos que selecionam tais sujeitos como argumento externo previsivelmente os apresentam com a marca de Caso dativo. A categoria **(d)** é semelhante à segunda, exceto que se trata de verbos no modo imperativo, o que nos sugere o papel semântico de *meta*. Note-se

ISBN 978-85-64124-60-8

pelo exemplo (29) que, embora o verbo 'dar' esteja subentendido, ele não é obrigatório na sentença para que esta seja considerada gramatical. De forma semelhante, a categoria **(e)** apresenta argumentos oblíquos marcados pela posposição {**-m´)**}. Nos dois exemplos mostrados, o argumento também apresenta papel semântico *meta*.

De acordo com a análise, nas situações aonde o Caso dativo aparece, a semântica do sujeito apresenta um papel de [+EXPERIENCIADOR] ou [+META]. Assim, a análise sugere que a distribuição morfossintática da partícula {**-m´)**} está relacionada não apenas ao papel semântico do sujeito, mas a um traço de afetação apresentado pelos argumentos que recebem a partícula. Além disso, para que seja engatilhada, é importante que o sujeito não apresente agentividade, pois tal traço engatilharia Caso ergativo ou nominativo. Finalmente, há outro traço encontrado nos exemplos de Ferreira (2003), como se vê a seguir:

(33)	mari¥a	**m´)**	parkateZe	kakok	pr´)m	ni)rE
	NPR	**DAT**	NPR	falar	querer	muito

'Marília quer muito falar Parkatejê'

No exemplo (33) acima, o sujeito apresenta um traço [+VOLIÇÃO], entretanto, isso não é indicativo de que é agente de alguma ação. Portanto, após análise, a hipótese apresentada é de que o Caso dativo é engatilhado em Parkatejê em sujeitos não-agentes, que apresentam as propriedades [+EXPERIENCIADOR], [+POSSUIDOR], [+META] e [+VOLIÇÃO]. Todos esses traços indicam certa afetação do sujeito, assim, a generalização que pode ser feita é a de que para que o dativo ocorra na língua, é importante que o verbo selecione um sujeito com propriedades [-AGENTIVO] e [-CONTROLE], que juntamente a um dos papéis mencionados acima, resulta na marcação daquele sujeito com o Caso dativo.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Este capítulo analisou a Marcação diferencial do sujeito em Parkatejê, buscando explicar as ocorrências de suas marcas de Caso. A partir do que foi visto, é possível afirmar que a língua Parkatejê apresenta um sistema de marcação de Caso tripartido, uma vez que seu argumento externo pode receber três marcas diferentes, a saber: {-**O**} para o Caso nominativo, {**-tE**} para o Caso ergativo e {-**m´)**} para o dativo. Os dois primeiros consistem de marcação canônica e o terceiro de marcação não-canônica, uma vez que apresenta exigências próprias para suas ocorrências, as quais independem dos sistemas de alinhamento da língua. Em suma, apresentamos que as marcas de Caso em Parkatejê são decorrentes de informações sintáticas e semânticas sistemáticas.

REFERÊNCIAS

BUTT, M.; KING, T. H. **Semantic Case in Urdu.** In.: DOBRIN, L.; NICHOLS, L.; RODRIGUEZ, R. M. (eds.), Papers from the 27th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society, p. 31-45, 1991.

BUTT, M.; KING, T. H. **Case systems: beyond structural distinctions**. In.: BRANDNER, E.; ZINSMEISTER, H. (eds.), New Perspectives on Case Theory, Stanford (US): CSLI Publications, p. 53-87, 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

BUTT, M. The **Dative-Ergative Connection**. In.: BRANDNER et al. Empirical Issues in Formal Syntax and Semantics, 2003.

CABANA, N. M. **Marcação diferencial dos argumentos nucleares da língua Ka'apor**. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

DIXON, R. M. W. **Ergativity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

DUARTE, Fábio Bonfim**. O que difere uma língua ergativa de uma língua nominativa?** Revista de Estudos da Linguagem, Belo Horizonte, vol. 20, n. 2, p. 269-308, jul./dez. 2012.

FERREIRA, M. N. O. **Estudo morfossintático da língua Parkatejê.** Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Caminas, Campinas, 2003.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. **Macro-Jê**. In: DIXON, R. M. W.; AIKHENVALD, Alexandra Y. (Orgs.) The Amazonian Languages. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 165-206.

SILVA, Talita R. **Descrição e análise morfossintática do nome e do verbo em Pykobjê-Gavião (Timbira).** Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

RETOMADA LINGUÍSTICA E REARTICULAÇÃO ÉTNICA NO POVO KIRIRI

Gabriel Novais CARDOSO (PPGA-UFBA)
E-mail: cardoso.gabriel6@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho visa apontar algumas reflexões relacionadas à "retomada" de línguas indígenas dentro da área etnográfica do Nordeste – e suas articulações com as especificidades políticas e étnicas dessa área - elaboradas a partir do desenvolvimento de uma pesquisa de conclusão de curso entre o povo Kiriri – com território homologado e localizado entre os município de Banzaê-BA e Quijingue-BA - que se desenrolou em conjunto com os primeiros movimentos para um projeto de revitalização/retomada linguística no povo em questão. O que aqui se propõe é compreender como se articulam as representações sociais Kiriri sobre sua língua indígena - "dos antigos" - seu papel na vida ritual e política do povo e a atual situação política Kiriri, marcada pelo "seccionalismo. Explorar, enfim, como as concepções sobre essa "língua dos antigos" são perpassadas pelas dinâmicas de distinção inter e intra-étnica – e mesmo reveladoras destas relações - apontando brevemente para algumas implicações disto num projeto de retomada linguística.

***PALAVRAS-CHAVE**: RETOMADA LINGUÍSTICA; LÍNGUAS INDÍGENAS; ANTROPOLOGIA POLÍTICA; ESCOLA INDÍGENA; ÍNDIOS NO NORDESTE.*

INTRODUÇÃO: O POVO E O PROJETO.

O presente trabalho visa apontar algumas reflexões relacionadas a um projeto de revitalização de línguas indígenas dentro da área etnográfica do Nordeste, elaboradas a partir do desenvolvimento de uma pesquisa de conclusão de curso sobre antropologia política e etnicidade num povo indígena do sertão baiano, que se desenrolou em conjunto com os primeiros movimentos para um projeto de revitalização linguística entre o povo em questão. Meu objetivo geral com essa comunicação é tentar me aproximar de uma compreensão das "ideologias da linguagem"(SCHIEFFELIN et al., 1998)[505] entre o povo Kiriri focando na análise de sua situação política. Em outras palavras, aproximar-me de uma compreensão sobre papel e a importância da "língua dos antigos" na definição da identidade desse povo em suas relações inter e intra-étnicas. Desse modo, busco reproduzir até certo ponto os passos que levaram à formulação do problema de pesquisa: uma inicial preocupação com as representações ou discursos sobre a língua indígena, logo preteridas pela necessidade de se compreender a situação política do povo. Só a partir daí se fez possível acessar os discursos Kiriri sobre a "língua dos antigos".

505 SEGUNDO ROBBINS (2011, P.21): "IDEOLOGIAS DA LINGUAGEM VARIAM MUITO ENTRE OS GRUPOS, CONSTITUINDO UM COMPONENTE CRUCIAL DA VISÃO HUMANA, NÃO SÓ NO QUE DIZ RESPEITO À COMUNICAÇÃO, MAS TAMBÉM NAS ESFERAS DA NATUREZA DO INDIVÍDUO, DA AÇÃO E DA MORALIDADE". POR IDEOLOGIA DA LINGUAGEM ENTENDO O CONJUNTO DE IDEIAS, REPRESENTAÇÕES E DISCURSOS QUE ELENCAM UMA LÍNGUA IDENTIFICADA COMO ANCESTRAL E DEFINIDA EM TERMOS LOCAIS ENQUANTO "NATIVA" (MESMO QUE NÃO MAIS EM USO COTIDIANO PELO O POVO EM QUESTÃO) VISANDO A JUSTIFICAÇÃO E DEFESA DE UMA IDENTIDADE ÉTNICA DIFERENCIADA.

ISBN 978-85-64124-60-8

A pesquisa e o projeto se desenvolvem entre o povo Kiriri, com território localizado entre os municípios de Banzaê, Ribeira do Pombal e Quijingue, nordeste baiano, no médio Itapicuru, com um território de 12.300 hectares. Esse povo indígena, como muitos outros da região dos sertões nordestino, resistem há cerca de 350 anos de contato com a sociedade colonial, sendo a primeira região – após os litorais – de mais duradouro contato sistemático entre populações indígenas e não-indígenas. Dessa forma, desde os primeiros séculos da colonização, esses índios se viram rapidamente desarticulados em sua organização sociocultural tradicional, principalmente com a expansão das frentes pastoris, famosas "rotas das boiadas", que ligavam os portos de Salvador, passando pelos "sertões das Jacobinas", até os grandes currais localizados onde hoje se encontra o município de Rodelas (LEITE, 1945, p.324)

Assim, aqueles que não foram completamente dizimados ou integrados pelas frentes econômicas coloniais, desbandavam mata adentro em migrações para o interior, ou se alocavam nos aldeamentos missionários, iniciados primeiramente por capuchinhos franceses e italianos, logo substituídos pela forte presença jesuíta. Se esses aldeamentos, por um lado, permitiram a sobrevivência física desses indígenas num contexto marcado pelo apresamento para trabalho escravo ou assassinato de índios, por outro lado, estabeleceram um processo sistemático e duradouro de imposição de padrões e símbolos culturais estrangeiros, além da constante demonização das práticas indígenas, como seus rituais, técnicas tradicionais e, enfim, a sua língua (MACÊDO, 2009).

Podemos falar em, ao menos, dois momentos de políticas linguísticas no contexto do regime colonial em relação a esses povos indígenas dos sertões nordestinos. O primeiro, ainda localizado nesse contexto dos aldeamentos missionários, onde um grande contingente de índios de etnias e famílias linguísticas diversas eram colocados em convivência conjunta (LEITE, 1945, p. 276), sob os maiores esforços possíveis para a extirpação de seus costumes tradicionais específicos, visando maior facilidade no processo de catequização e conversão (MACÊDO, 2009). Assim, uma miríade de distintas línguas faladas por povos diversos, era preterida em prol da imposição de uma língua de maior extensão demográfica e/ou geográfica, nesse caso, línguas da família Kariri[506], que passavam a funcionar como uma espécie de língua franca no contexto das missões. É o que atesta a produção de um catequismo e uma arte da gramática pelo padre jesuíta Vicencio Mamiani, para a língua Kipeá[507], e um catecismo na língua Dzubukuá, pelo frei Bernardo de Nantes. Obras que hoje passam a ser consultadas por povos do Nordeste, como Kiriri ou Tuxá, em seus projetos políticos e educacionais que tangem a retomada/reconstrução de suas línguas indígenas.

Um segundo momento, é aquele marcado pela expulsão dos jesuítas e o estabelecimento do Diretório de índios, pelo Marquês de Pombal. A partir daí um sistemático processo de negação da identidade étnica – e linguística, com a imposição do português como língua única e oficial do Brasil – desses povos se estabelece, culminando na lei de terras de 1850, que decreta oficialmente a já em curso expropriação fundiária dos povos indígenas do Nordeste (BRASILEIRO, 1996).

O século XX é marcado pelos processos de luta pela retomada do território e pelo reconhecimento desses povos, que por muito tempo foram discriminados por "caboclos" – tendo seus direitos como indígenas negados por um lado, e seu acesso à cidadania não-indígena

506 Os Kariris foram uma grande "nação", como ficou conhecida em alguns registros históricos mais antigos, que se espalhava desde o Ceará e Paraíba até as regiões mais ao sul do sertão Baiano; seus contornos não são bem delimitados pois muito pouco se documentou sobre toda essa "nação" ou família linguística, tendo nos restado conhecimento apenas de quatro línguas que a compunham: O Kipeá, o Dzubukuá, o Sapuya e o Pedra Branca ou Kamuru (DANTAS et al., 1992), dos quais apenas o primeiro foi razoavelmente descrito pelo padre jesuíta Vicencio Mamiani em uma arte da gramática publicada em 1698

507 Arte de Grammatica da Lingua Brasílica da naçam Kiriri (MAMIANI, 1877[1699]) e o Catecismo da Doutrina Christãa na Lingua Brasílica da Nação Kiriri (MAMIANI, 1942[1698]).

ISBN 978-85-64124-60-8

plena rejeitado, por outro - assim, esses contingentes claramente diferenciados, seja nas suas práticas culturais, seja na sua organização social específica, ainda que economicamente integrados à sociedade regional, passam a se articular internamente: reavivando diacríticos de distintividade étnica, danças e rituais, reorganizando a vida social da comunidade a partir de ideias coletivistas, de um "regime indígena" (CARVALHO, 1994)[508]. Como externamente: a partir de contatos com outros povos indígenas também em processo de retomada e reconhecimento e com ONGS e instituições da sociedade nacional, com as quais esses povos passam a dialogar intensamente visando o reconhecimento de seus direitos enquanto povo etnicamente diferenciado.

Assim, são diacríticos fundamentais nas lutas e estratégias de rearticulação étnica desses povos, no caso específico do Kiriri: a retomada de um território identificado como tradicional, ancestral e de posse histórica do povo indígena; a retomada do "nome da tribo" e de sua estrutura organizacional específica - a partir de uma liderança que incorpore simbolicamente o "tradicional" (CARVALHO, 1994) - o estabelecimento de alianças e contatos que possibilitem aos índios um maior conhecimento técnico-institucional da realidade nacional, permitindo maior autonomia em sua luta por direito e reconhecimento e, por fim, a retomada e reconstrução de uma dimensão que perpassa todas essas anteriores, uma dimensão cosmológica.

Essa dimensão cosmológica, que constitui menos uma visão de mundo integrado específico e estático, mas sim ferramentas conceituais (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) que permitem a integração e reintegração coerente do mundo sob uma ótica específica - nesse caso, a Kiriri - é facilmente localizada na esfera ritual, como no caso do Toré (CARVALHO, 1994; NASCIMENTO, 1994), de onde são tirados os mitos, lendas e contos que resumem e ilustram um ideal de vida indígena: a maneira correta de organização social, sua ligação histórica e metafísica com o território, sua fonte de conhecimento sobre plantas, animais, técnicas particulares e conhecimentos sobre seu próprio passado, além de garantia para sua existência presente e futura.

No decorrer do processo de lutas e de reafirmação étnica, o povo Kiriri passa por cisões internas, no geral, motivadas por diferentes perspectivas de como se deve dar a luta pela retomada e como deve se organizar enquanto povo "indígena legítimo"[509]. Com o a homologação da terra indígena, em finais da década de 90, uma realidade um pouco mais estável se estabelece. Cessando a luta pela terra, a "agenda" e as pautas Kiriri se voltam para outros dois pontos fundamentais para a reafirmação e a manutenção do povo enquanto etnicamente diferenciado: saúde e educação. A primeira não foi foco de maior atenção no decorrer deste trabalho.

As demandas e processos de implantação de uma educação escolar indígena revivem questões em torno da língua indígena desse povo, falada pelos últimos pajés que morreram na guerra de Canudos[510] e sem a qual a comunicação com os encantados – que garantem a própria existência do povo enquanto "indígena legítimo" – é dificultada, tornando-se truncada, incompleta, já que, segundo os próprios índios, alguns desses se comunicariam na língua dos antigos[511], da qual os de hoje compreenderiam apenas poucas palavras e expressões. Desse

508 " [...] AQUELE CONJUNTO DE PRÁTICAS E MODOS DE VIDA COMUNITÁRIA QUE OS PROPICIARIAM A TRANSIÇÃO DE 'ÍNDIOS MISTURADOS', OU SEJA, NÃO RECONHECIDOS ENQUANTO INDÍGENAS, MAS COMO 'CABOCLOS', MISTURADOS E 'INTEGRADOS' À SOCIEDADE, PARA "ÍNDIOS REGIMADOS", QUE AFIRMAM E INCORPORAM SUA IDENTIDADE A PARTIR DE UM REGIME DE VIDA RECONHECIDO PELO POVO COMO INDÍGENA. UM RECONHECIMENTO QUE TAMBÉM DIALOGA COM OS DIACRÍTICOS SELECIONADOS, NA VISÃO DA SOCIEDADE ENVOLVENTE, PARA A DEFINIÇÃO DO SER ÍNDIO (CARDOSO, 2018, P. 39)

509 CATEGORIA NATIVA QUE DISTINGUE O INDIVÍDUO CONSIDERADO REALMENTE INDÍGENA, KIRIRI, DAQUELE QUE POSSA A VIR A SER APENAS FILHO DE PAIS INDÍGENAS, POR EXEMPLO.

510 SEGUNDO RELATOS ORAIS DOS ÍNDIOS AINDA HOJE.

511 CONSIDERADOS "ÍNDIOS BRABOS", O "TRONCO VELHO" DOS QUAIS OS KIRIRI DE HOJE SERIAM "PONTA DE RAMA".

ISBN 978-85-64124-60-8

modo, a língua passa a ser entendida com uma dupla função: marcar a diferença e a especificidade desse povo frente à uma sociedade que por muito lhes negou o reconhecimento étnico - e os direitos desse decorrente - e, internamente, aprofundar os processos de reconstrução da identidade do povo, facilitando e aprofundando a comunicação com os encantados e a dimensão do ritual, determinante na dinâmica da construção de uma identidade Kiriri.

Como citado anteriormente, ainda na década de 90 ocorre uma cisão interna, estabelecendo uma tendência que se fortalecerá nos finais dos anos 2000: o "faccionalismo" (BRASILEIRO, 1996)[512] ou *seccionalismo*[513], como proponho. Assim, esses grupos passam a se organizar em secções politicamente autônomas[514], mas que se reconhecem enquanto parte do povo Kiriri. É dentro desse contexto que uma série de diacríticos culturais utilizados na diferenciação étnica do povo frente a sociedade envolvente, passam a ser utilizados internamente, para marcar a diferença e especificidade das secções, que, ainda que se afirmem Kiriri, em alguns casos, disputam uma maior ou menor "indianidade", e/ou maior legitimidade política e ritual.

É dentro desse contexto político intra-étnico que, a partir do segundo semestre de 2016, junto ao professor Marco Tromboni de Souza Nascimento, passa-se a desenvolver um projeto de revitalização linguística entre o povo Kiriri, que tem por fase inicial a capacitação dos professores indígenas em linguística, seus temas e discussões introdutórias. Além disso, buscar uma familiarização com a realidade indígena em questão, principalmente a realidade escolar e a situação política. Esta última sendo objeto de uma monografia apresentada como trabalho de conclusão no curso de Ciências Sociais da UFBA[515].

Assim, traz-se aqui alguns resultados sobre essa pesquisa e reflexões a partir dessas experiências advindas da tentativa de se desenvolver um projeto de revitalização ou "retomada"[516] e uma assessoria linguística para uma população indígena marcada por uma ênfase na afirmação de sua identidade étnica e unidade, enquanto povo, para um contexto político externo e, num contexto interno, a marcada distinção intra-étnica entre as secções, que, mesmo se reconhecendo um só povo, afirmam e legitimam sua diferença a partir dos mesmos diacríticos que, "pra fora", seriam definidores de sua identidade indígena Kiriri. Ou seja, onde as "ideologias da linguagem" e o acervo lexical dessa língua indígena podem vir a ser articulados em função da maior legitimidade de tal ou qual secção.

---

512 "[...] A TENDÊNCIA À CISÃO EM SUBGRUPOS QUE, AINDA QUE SE CONSIDEREM DA MESMA ETNIA, SE DIFERENCIAM INTRA-ETNICAMENTE, DISPUTANDO A LEGITIMIDADE DE SEUS SIGNIFICADOS E USOS DOS SINAIS DIACRÍTICOS QUE DEFINIRAM O RECONHECIMENTO DO POVO ENQUANTO INDÍGENA FRENTE À SOCIEDADE NACIONAL. " (CARDOSO, 2018, P.41).

513 O TERMO "FACCIONALISMO", JÁ ESTABELECIDO NESSE CAMPO ESPECÍFICO, SERÁ EVITADO NESTE TRABALHO DADO O DESAGRADO QUE CAUSA NOS PRÓPRIOS ÍNDIOS. AQUI SE PROPÕE A UTILIZAÇÃO DO TERMO SECCIONALISMO, "MAIS COMUM NO INGLÊS SECTIONALISM, QUE REMETE À UMA TENDÊNCIA A LEALDADE E SENTIMENTO DE PERTENÇA MAIS FORTE À UMA REGIÃO OU SEGMENTO DE UM PAÍS/NAÇÃO AINDA QUE HAJA RECONHECIMENTO DA UNIDADE DO POVO, NÃO IMPLICANDO EM TENDÊNCIAS SEPARATISTAS. " (CARDOSO, 2018, P. 41; SECTIONALISM, 2018).

514 COM SUAS PRÓPRIAS LIDERANÇAS: CACIQUE, CONSELHEIROS E VICE-CONSELHEIROS.

515 "UM PARA VOCÊS, MUITOS PARA GENTE": SITUAÇÃO POLÍTICA E DISTINTIVIDADE INTRA-ÉTNICA ENTRE O POVO KIRIRI (2018): ONDE DEMONSTRO A ARTICULAÇÃO ENTRE O CONTEXTO SECCIONALISTA NO POVO E O ESPAÇO ESCOLAR INDÍGENA VISANDO COMPREENDER COMO OS DIVERSOS DISCURSOS SOBRE A REALIDADE POLÍTICA, DE CADA SECÇÃO, INCORPORAM CERTOS DIACRÍTICOS COMO O RITUAL, AS VESTIMENTAS E, NO CASO AQUI TRABALHADO, A LÍNGUA, OU REPRESENTAÇÕES SOBRE UMA "LÍNGUA DOS ANTIGOS", QUE, COMO DITO, SE POSSUÍAM SUA FUNÇÃO DE DISTINTIVIDADE PARA COM A SOCIEDADE NACIONAL, PASSAM A TER A MESMA INTERNAMENTE.

516 COMO A LÍNGUA NÃO É CONSIDERADA "MORTA" PELOS PRÓPRIOS KIRIRI - POR MAIS QUE O SEJA POR LINGUISTAS - NÃO TRATAMOS DE UM PROJETO DE REVITALIZAÇÃO LINGUÍSTICA EM TERMOS ESTRITOS, NEM TAMPOUCO TRATAMOS COM UMA LÍNGUA AINDA UTILIZADA COTIDIANAMENTE. FALO SIM DE UM ESFORÇO NA RECONSTRUÇÃO, A PARTIR DE MATERIAL ESCRITO E ORAL DISPONÍVEL. DAÍ RETOMADA LINGUÍSTICA, TERMO UTILIZADAS PELOS PRÓPRIOS ÍNDIOS NESSE PROCESSO.

ISBN 978-85-64124-60-8

Com esses objetivos em mente, apresento, na primeira sessão, algumas considerações metodológicas sobre a inserção no campo e uma breve descrição dos principais espaços de atuação no decorrer da pesquisa e das oficinas realizadas. Em seguida, abordo o histórico dos processos de cisão intra-étnica entre o povo Kiriri, a partir do que chamo *primeira onda seccionalista*: o contexto da primeira cisão interna, ainda nos processos de luta pela retomada do território e a articulação dessa situação política com a integração do Toré enquanto prática definidora da identidade coletiva do povo. Na terceira sessão, uma breve descrição e cronologia dos processos mais recentes de cisão intra-étnicas, a *segunda onda seccionalista*, além de algumas considerações mais gerais sobre distintividade intra-étnica Kiriri.

Por fim, trato da questão da educação escolar indígena entre os Kiriri como espaço de "fronteira" (TASSINARI, 2001) revelador da situação política do povo - e palco de expressão dos conflitos internos - buscando compreender como a organização da escola indígena é perpassada pelas dimensões da distinção inter e intra-étnica. Aqui também analiso a escola indígena enquanto instrumento para a retomada da língua e o fortalecimento étnico, revelando o papel dessa última nessas dinâmicas de construção e marcação da identidade e especificidade étnicas Kiriri.

Encerro a comunicação com algumas considerações sobre se pensar uma revitalização ou uma "retomada" linguística num contexto onde as concepções nativas sobre língua – ou "ideologias da linguagem" - em muito se distinguem das concepções oficiais e teóricas, como dos procedimentos técnicos da linguística. Daí a necessidade de uma sensibilidade antropológica no trato das questões sobre língua e linguagem, mesmo em atividades tidas por mais "técnicas".

INSERÇÃO A UM "CAMPO" NO SERTÃO: O ANTROPÓLOGO E A PESQUISA

A minha introdução ao povo Kiriri não se deu como pesquisador, mas como estudante/mediador de oficinas de linguística, que se desenvolveriam dentro de um projeto mais amplo, visando a retomada da língua indígena Kiriri. Atualmente essa língua é utilizada mais frequentemente em contextos rituais, além da presença rotineira em itens lexicais (nomes de plantas e animais, ferramentas, toponímia, expressões religiosas, etc.) que despontam em meio ao português, principal língua falada pelos Kiriri hoje. Esse projeto se inicia por volta de junho de 2016, onde se esboça uma proposta inicial de assessoria linguística, tendo por objetivo a retomada da língua indígena Kiriri, o Kipeá. Essa proposta surge a partir da demanda dos próprios indígenas, que já a expressavam na década de 90, quando o professor idealizador do projeto em questão realizou seu trabalho de campo entre eles.

Com a retomada e a ocupação do território, seguido do desenvolvimento das escolas indígenas na área, o cenário pareceu mais favorável para uma intervenção junto ao povo, tendo como alvo inicial os professores indígenas, principalmente aqueles ligados às disciplinas específicas do currículo da escola indígena "específica e diferenciada".

A partir de novembro de 2016 começamos as primeiras incursões em campo, que viriam a se consolidar a partir da segunda viagem, nos últimos dias de abril de 2017, quando se combinou a realização de oficinas de linguística, visando a introdução dos professores indígenas aos conceitos básicos desse campo enquanto ciência e suas principais áreas de reflexão e objetos de análise, além de lhes apresentar parte do material bibliográfico específico, encontrado sobre o povo e sua língua. A presente pesquisa passa a se desenvolver dentro desse contexto, onde minha presença passa a ser negociada e aceita enquanto mediador dessas oficinas de linguística, ainda que a realização dessa pesquisa fosse de conhecimento comum.

ISBN 978-85-64124-60-8

A inserção no campo por essa via me possibilitou algumas vantagens no que tange à minha aceitação, livrando-me, parcialmente, da desconfiança dos Kiriri com "o pesquisador" que "vem aqui, perguntam tudo, levam tudo da gente, e não voltam, não traz nada [sic]", como cheguei a ouvir de algumas lideranças como os caciques Lázaro e Manuel e de professores indígenas, a exemplo de Dernival e Marlinda. Por outro lado, me possibilitou um contato mais intenso com o ambiente escolar, onde percebi que uma série de temas tratados com reticência pelos índios eram expressos aqui com maior facilidade. Principalmente aqueles relativos à situação política e aos conflitos internos entre suas lideranças.

A partir da terceira ida a campo, em meados de maio de 2017, iniciamos nossa estadia no território indígena, abrigados na casa de Sueli, uma conselheira ligada ao cacique Agrício e ao pajé Adonias da aldeia de Araçás. As primeiras oficinas foram realizadas em finais de setembro e início de outubro, seguida de outras duas em novembro e dezembro de 2017.

Esse projeto se desdobrou na elaboração de uma Atividade Curricular em Comunidade e Sociedade (ACCS)[517] pela UFBA: um projeto de extensão que visa a formação de alunos da universidade que possam contribuir na capacitação linguística do Kipeá entre os professores indígenas, objetivando também maior autonomia por parte dos índios no que tange à retomada e a reconstrução de sua própria língua. A maior parte da pesquisa em campo foi realizada em dupla, com uma colega de curso ligada ao projeto de revitalização, que realizou uma pesquisa no mesmo período. Sendo assim, foi possível a troca de informações sobre conversas e entrevistas realizadas paralelamente em campo.

A pesquisa foi realizada em dois contextos distintos: nas escolas indígenas, no decorrer das oficinas sobre revitalização ou nas reuniões a respeito destas. E, além disso, a partir da estadia e observação participante entre os Kiriri, dentro de uma perspectiva que se propõe etnográfica - ainda que apresente limites para tal. Os principais espaços contemplados nessa pesquisa foram, portanto, a escola indígena e os momentos rituais, festas e/ou cerimônias dos Kiriri, além de entrevistas realizadas na casa dos índios.

De acordo com o enfoque desse trabalho, foram os professores e lideranças os principais segmentos para o quais se direcionou a maior parte das entrevistas, consequentemente os espaços da escola e do Toré foram observados e vivenciados mais detidamente. Além disso, pudemos contar também com algum material escrito pelos Kiriri (publicados ou não) que nos foram apresentados no decorrer da pesquisa, a exemplo do trabalho de Dernival dos Santos. et al. ([POVO KIRIRI], 2012)

Por fim, cabe ressaltar que o recorte de pesquisa foi construído a partir das demandas de inserção no campo: foi durante o trabalho de campo que percebi que se fazia necessário um mapeamento da atual situação política seccionalista Kiriri e dos impactos desta na escola, visando o sucesso do projeto de retomada linguística. E que não excluísse nenhuma aldeia ou viesse a criar situações desconfortáveis dentro d'uma dinâmica de caciques e lideranças distintas com seus próprios projetos e concepções para o povo Kiriri.

A PRIMEIRA ONDA SECCIONALISTA: O RITUAL E A RETOMADA

A primeira divisão interna ao povo Kiriri se dá por volta de 1988, em meio à acentuação dos conflitos decorrentes dos processos de retomada do território indígena. É essa primeira cisão que dará origem aos grupos Kiriri Cantagalo e Kiriri de Mirandela e à divisão do território entre esses. Foram duas as principais motivações que levaram a essa primeira divisão. Ambas me foram mais de uma vez mencionadas nos relatos do Pajé Adonias sobre esses episódios

517 FCHL47: EDUCAÇÃO DIFERENCIADA E REVITALIZAÇÃO DE LÍNGUAS INDÍGENAS.

ISBN 978-85-64124-60-8

ligados à separação: a questão de como se deveria dar a ocupação e o uso do território reconquistado e questões políticas que se expressam na dimensão ritual, no período em que o cacique Lázaro propôs a unificação dos Torés sob um pajé geral.

Segundo o pajé Adonias, todo o conflito se iniciara após a retomada da fazenda Picos, a maior dentro da área indígena: o cacique Lázaro havia tomado para si todas as prerrogativas da decisão acerca dos modos de se ocupar e dar uso à essa fazenda, administrando-a de modo unilateral. Paralelo a esse contexto de acentuação das discordâncias internas sobre o modo correto de se ocupar a terra, vinha se desenrolando o processo de disseminação do Toré entre o povo, que passa a funcionar como fundamento centralizador da identidade étnica Kiriri, englobando, inclusive, os "trabalhos" particulares – aquelas práticas de cura e contato com os encantados realizados em âmbito privado, na casa de algum(a) "entendido(a)" como são chamados os conhecedores da "ciência do índio"[518]. A partir de então, suas lideranças religiosas ou passam a se expressar a partir do Toré - configurado como rito coletivo que marca a especificidade étnica deste povo - ou tendem, cada vez mais, a marginalização decorrente da acentuação da observância do regime indígena, que diferencia a "ciência do índio", seus "encantados", ligados ao ritual coletivo, dos "espíritos de morto" - que são identificados em qualquer prática puramente individual e/ou não-indígena - nos "trabalhos" fora do escopo ou gerenciamento do Toré. É nesse contexto que Lázaro Gonzaga, o único cacique, desde sua eleição como representante da coletividade Kiriri enquanto unidade étnica, na década de 70, propõe a escolha de um pajé geral pelos encantados. Este passaria a presidir um Toré único, centralizando todos os núcleos e Torés Kiriri de então.

Se, num primeiro momento, poder-se-ia pensar que a esfera ritual passa então a ser articulada e instrumentalizada como ferramenta para resolução de interesses políticos e puramente utilitários - baseados numa razão abstrata e incondicionada, e não numa razão culturalmente determinada e específica, como aponta Marco Tromboni Nascimento (2005, p. 40) – é no desenvolvimento dos episódios ligados a esta eleição que se afirma claramente o que Brasileiro (1996) vai chamar de "imponderabilidade do campo religioso": como a esfera ritual se impõe e perpassa as várias dimensões da vida Kiriri, sendo menos uma ferramenta performática onde são articuladas motivações políticas, do que um arcabouço de símbolos que servem aos Kiriri como fundamento dessa "razão culturalmente determinada" (NASCIMENTO, 2005), desse modo de ser e interpretar o mundo Kiriri.

Mais do que um "acervo" (CUNHA, 2009), de onde são retirados diacríticos culturais de função contrastiva diante da sociedade nacional, o Toré é composto de símbolos que servem para apreender e significar o mundo de um modo específico, o que leva às interpretações conflitantes no interior do povo, sendo estas expressas e resolvidas com a instituição das secções politicamente autônomas: modos específicos e concretos de um "ser Kiriri", mais geral e abstrato. Mais do que uma performance para fora, a especificidade Kiriri se dá no seu próprio modo de compreender e organizar a experiência, histórica, política e social, significando-as de acordo com uma cosmovisão ritual. A partir deste ponto faço uma breve descrição, inspirada em alguns relatos do pajé Adonias, sobre o contexto da primeira divisão do povo Kiriri, nos finais dos anos 80. Mas, antes disso, cabe aqui uma resumida descrição do ritual do Toré, central nos episódios que sancionaram a divisão do povo Kiriri em suas duas primeiras secções: Cantagalo e de Mirandela.

518 CATEGORIA NATIVA QUE SE REFERE AO QUE PODERÍAMOS CHAMAR DE UM CORPUS DE CONHECIMENTOS, TÉCNICAS E PRÁTICAS QUE CONFIGURAM A COSMOLOGIA POR DETRÁS DO COMPLEXO RITUAL DO TORÉ.

ISBN 978-85-64124-60-8

O Toré se desenvolve em uma cerimônia onde os índios se reúnem em fila, liderada por um "puxador"[519] ou pelo próprio pajé. Nessa configuração, eles dançam ao som de "toantes"[520] que evocam os tempos antigos, os encantos e o reino do Juremá, uma espécie de dimensão acessada no ritual, de onde se torna possível o contato mais sistemático, produtivo, com os encantados (NASCIMENTO, 1994). A fila serpenteia em espirais, círculos e zigue-zagues, ao ritmo desses toantes acompanhados pelos maracás e comandados pelos apitos, que iniciam/finalizam uma canção e servem para convocar os encantos específicos para o momento, seja para que esses indiquem o próximo toante, seja para que se manifestem no ritual, "enramando"[521] em uma das mestras que acompanham a dança.

Ao enramarem, os encantados passam a dar conselhos e orientações para os Kiriri, seja para problemas individuais seja para questões relativas a todo o povo como tal. É por essa via que são retomados os conhecimentos dos antigos e o modo de ser "tradicional" do povo, reaprendidos e ressignificados com a ajuda da agência dessas entidades. É dito entre os índios Kiriri, inclusive, que alguns desses encantos só se comunicam "na língua", o que gera dificuldades no seu entendimento e que reflete nas demandas em relação à retomada de sua "língua dos antigos", que por alguns professores índios é identificada com o Kipeá descrito por Mamiani, por outros, com o termo mais geral "língua indígena" ou, simplesmente, língua Kiriri. Ainda vale apontar a denominação "língua nativa", que não é compreendida entre os Kiriri como sinônimo de língua materna, ou "L1", mas sim como aquela que os define enquanto povo etnicamente distinto.

É em um contexto de centralização e radicalização no "regime indígena" Kiriri – e onde se vê despontar as discordâncias internas diante dessa centralização - que são iniciados uma série de Torés, em rodízio, nos três terreiros existentes na época, tendo por objetivo a escolha, por parte dos encantados, daquele que viria a ser o pajé geral, ou seja, o único a quem seria reconhecida legitimidade como liderança ritual. Segundo Adonias, ocorreram vários desses, sem nenhum resultado definitivo, até que é proposto pelo cacique Lázaro a realização de um Toré geral, que englobasse os três já existentes, no núcleo de Lagoa Grande, onde todos os candidatos a pajé deveriam se apresentar à uma espécie de sabatina dos encantados, manifestos pelas mestras[522].

O pajé conta que chegado o dia da realização, ele, que ainda se considerava iniciante no entendimento da "ciência", se viu incapacitado de ir por conta própria ao local onde ocorria a seleção devido à uma doença que lhe inchou as pernas. Por insistência de alguns companheiros, que se propõe a levá-lo num carrinho de mão para o local do evento, Adonias chega à Lagoa Grande, onde é realizada a sabatina por parte dos encantados. As perguntas giram em torno da esfera ritual Kiriri, pergunta-se sobre os instrumentos de trabalho de um pajé, sobre conhecimentos de ervas e curas de doenças. Por fim, deve-se narrar três curas "de grande poder", realizadas no decorrer da vida do candidato. Acontece que, contra as expectativas do próprio cacique Lázaro que idealizara e organizara a seleção, apenas Adonias passara no teste dos encantados, por ter todos os requisitos exigidos por eles. Assim, a "imponderabilidade do campo religioso" (BRASILEIRO, 1996) e da agência própria dos encantados, afirmada pelos Kiriri, define uma nova situação na organização política, antes de ser definida pelos interesses étnico-políticos que motivaram o cacique na idealização do "Toré geral".

519 Responsável por organizar e liderar um Toré ainda que não se configure como pajé, "eleito por deus e pelos encantos".

520 As canções do Toré, responsáveis por conclamar a presença de encantados específicos.

521 Termo Kiriri que se diferencia de uma noção de "incorporar", relacionados pelos índios à práticas de matriz africanas ou não-indígenas no geral. Parte da metáfora, já mencionada, do tronco velho e das pontas de rama. Nessa lógica, os encantados enramariam nesses indivíduos a partir do qual se comunicam no Toré.

522 Os indivíduos, geralmente mulheres, que são "enramados" pelos encantados.

ISBN 978-85-64124-60-8

Como já mencionado, uma série de descontentamentos já vinham se desenvolvendo no interior do território indígena, motivados pela questão da divisão e ocupação das terras, principalmente em relação à Fazenda Picos, e o arrendamento ou não de partes do território para posseiros. Com a eleição de Adonias como pajé geral, que não pertencia ao grupo de influência mais próximo do cacique Lázaro, surge um novo canal de expressão desses descontentamentos e, dada a preponderância do campo religioso na definição do modo de ser Kiriri - que envolve o modo de ocupar a terra "corretamente" - o pajé é investido de grande relevância e prestígio político no interior da comunidade. Assim, mesmo reconhecido como cacique e principal liderança política interna, a discordância de Lázaro não teria legitimidade contra o poder do pajé, investido "por deus e os encantos", como é dito entre os Kiriri.

A solução encontrada, por Lázaro, para a expressão de sua discordância, se dá então no plano do religioso/ritual, quando o mesmo afirma não poder participar dos Torés gerais - agora defendidos por Adonias - dado a localização do novo Terreiro: a Serra da Massaranduba. Esse era o local onde o cacique haveria "enterrado uma doença" que o afligia em tempos passados, correndo o risco de contraí-la novamente caso ali retornasse. Sem a presença e o incentivo de Lázaro, a adesão ao Toré geral - do novo pajé, Adonias - por parte da maioria dos índios, não se dá integralmente, e assim, em pouco tempo, se reiniciam os "Torés locais".

Com isso ocorre a divisão entre os dois grupos. Aqueles que ficam ao lado do Pajé Adonias cobram de Lázaro que o mesmo cumpra sua proposta de um Toré geral e reconheça a autoridade do pajé escolhido, assim como passam a manifestar mais abertamente a discordância sobre o modo de administrar a terra, apoiados, agora, na autoridade de Adonias na determinação do "modo correto" de se lidar com o território, legitimado pela dimensão ritual e pelos encantados que o tornaram pajé.

É nesse momento que se inicia uma série de marcações da diferença entre os grupos, que justificariam, inclusive, o maior ou menor direito ao território indígena e ao reconhecimento à indianidade Kiriri: os de Mirandela, por exemplo, passam a fortalecer a ênfase em traços diacríticos que marcam sua indianidade mais visivelmente, adotando o uso das saias e vestes "tradicionais" de caroá no dia a dia, como farda obrigatória para professores indígenas inclusive. Também iniciam um processo de "tradução" do Toré e seus toantes para o que entendem por língua Kiriri. Essa característica é apontada com orgulho pelos de Mirandela, sempre que mencionada, pois justificaria uma maior representatividade das "tradições" naquele Toré, além de possibilitar maior comunicação com os próprios encantados que, em muitos casos, apenas falam na "língua dos antigos".

Por outro lado, esses mesmos elementos também são mencionados pelos grupos que compõem os Kiriri Cantagalo, de forma a demarcar sua diferença, mas não com o mesmo teor positivo quando utilizados pelos de Mirandela: o uso cotidiano das vestes de caroá é visto, em algumas falas, como uma tentativa de "se amostrar", já que as mesmas deveriam ser restritas aos contextos rituais, onde seu uso se faz necessário. Dá-se o mesmo em relação ao "Toré na língua": se, por um lado, não se nega diretamente que os Torés de Mirandela são "na língua", por outro, afirma-se que ninguém realmente entende o suficiente para dizer se faz sentido ou não, assim, ninguém poderia afirmar ou negar, com certeza, se é a língua indígena de fato.

Nesse ponto já se faz possível entrever como as "ideologias da linguagem" entre esse povo são perpassadas pelo contexto político local e as dinâmicas mais amplas de distinção inter e intra-étnica: se por um lado elenca-se o interesse no reconhecimento por parte dos "brancos" e mesmo de outras etnias da indianidade Kiriri, como uma das principais funções da língua e das motivações pela luta por sua retomada, por outro lado, a língua é vista como meio de melhor comunicação com os encantados que, como visto, são fonte de legitimação política intra-etnicamente também, daí que retomá-la é condição fundamental para uma maior comunicabilidade entre encantados e kiriris. Nesse contexto, por exemplo, a pronuncia ou a

ISBN 978-85-64124-60-8

ortografia das palavras e expressões conhecidas, muitas vezes, aparecem como fonte de disputa entre as secções, dado que o maior entendimento/conhecimento da língua em sua versão "Kiriri mesmo" implica numa maior legitimação via esfera ritual (e encantados). As implicações dessa dinâmica de distinção étnica, num projeto que se propõe de assessoria linguística, se tornam mais claras nesse contexto mais amplo, onde, por exemplo, questões entendidas estritamente como de variação linguística podem estar perpassadas por processos de distintividade intra-étnica, assim como questões de escolha e acordos ortográficos para a língua em retomada – que deixam ainda mais claro as cisões políticas internas.

Fica claro que esses diacríticos são articulados num jogo entre positividade e negatividade de seus termos, operacionalizados na afirmação da especificidade de uma secção interna ao povo Kiriri, e mesmo na disputa de maior legitimidade de uma ou outra. O mesmo ocorre em relação aos modos e estratégias de retomada: os de Mirandela afirmam seu caráter mais aguerrido e "indígena legítimo", por terem lutado por seu território, criticando o teor mais conciliatório dos de Cantagalo. Já estes últimos criticam a postura "violenta" e "de desunião" dos de Lázaro que, mais interessados no controle do território, acabavam por desconsiderar os próprios parentes indígenas, assim como defendem a postura conciliatória como a mais eficaz para os tempos de hoje, onde se faz necessário ser reconhecido pelos "brancos"[523] e pelo governo enquanto um povo indígena unificado, e não criando cisões internas que dificultariam esse reconhecimento.

A instabilidade interna nesse período, marcada pelos conflitos entre as secções em disputa, só será atenuada com a mediação por parte do Ministério Público e da FUNAI, na divisão do território e de núcleos habitacionais entre os dois grupos. É assim que essa divisão política é sancionada no plano do território, que passa a ser dividido entre aldeias dos Kiriri de Mirandela e as aldeias dos Kiriri Cantagalo. É dentro desses dois grandes grupos e suas relações de afinidade e aliança internas e externas, e das respectivas fronteiras territoriais de cada um, que se desenrolarão as divisões do que aqui se chama de *segunda onda seccionalista*.

A SEGUNDA ONDA SECCIONALISTA: CONTEXTO E BREVE CRONOLOGIA

Após retomada de Mirandela, centro da Área Indígena, e a extrusão dos últimos posseiros entre 1995 e 1998, os Kiriri passam por um novo momento de reorganização política e espacial, com a ocupação dos povoados e vilarejos onde habitavam os não-índios em seu território, saindo de uma situação de núcleos isolados e relativamente distantes, com moradias dispersas mata da dentro, para os antigos povoados, com habitações de alvenaria organizadas num padrão regional de ruas, além de disporem de energia elétrica e água encanada.

Os antigos núcleos habitacionais, ao pé das serras, matas e lagoa, passam a ser esvaziados nesse movimento, onde passa a ocorrer algumas disputas entre os dois grupos Kiriri relativos à divisão do território recém (re) conquistado. Disso resultam negociações, mediadas pela FUNAI, que configuram a seguinte partilha: os antigos povoados – que passam a ser chamados agora por aldeias – de Araçá, Segredo, Baixa da Cangalha, Baixa do Juá e Cajazeira são ocupadas pelos Kiriri Cantagalo, sob a liderança do Pajé Adonias e cacique Manuel. Mirandela, Gado Velhaco, Pau Ferro e Marcação integram o território dos Kiriri de Mirandela, liderados pelo cacique Lázaro (SANTOS et al [POVO KIRIRI], 2012, p.28). Os antigos núcleos, em regiões mais

523 CATEGORIA NATIVA QUE PARECE MELHOR DESCREVER UM "OUTRO" VIRTUALMENTE POSSÍVEL DO QUE A ABSTRATA "SOCIEDADE NACIONAL/ENVOLVENTE". O TERMO BASICAMENTE SE APLICA A QUALQUER INDIVÍDUO CONSIDERADO NÃO-INDÍGENA.

ISBN 978-85-64124-60-8

acidentadas, precárias e de difícil acesso vão sendo esvaziados, com a ocupação dos antigos povoados, novas aldeias.

Expulsos os últimos não-índios e atenuados as animosidades entre os grupos Kiriri - com a partilha do território - as preocupações maiores se voltam para a ocupação e reorganização dos grupos neste. É nesse momento que a educação escolar indígena passa a ser uma das principais pautas reivindicatórias para os Kiriri, seja porque nela veem uma forma de melhor lidar com a burocracia e a relação com "os brancos" suas instituições como um todo, seja pela percepção de que as aptidões exigidas para as lideranças nesse novo momento pós-reconquista das terras são diferentes daquela do período do enfrentamento direto, sendo agora necessários conhecimentos da escrita e tecnologias. É o que fica expresso numa conversa que tive com Seu Daniel, morador da aldeia Segredo, antigo conselheiro da Lagoa Grande no período das retomadas. Ele vê na escola uma ferramenta fundamental na continuidade da luta Kiriri pois seria ela essencial para o desenvolvimento das novas habilidades necessárias, em sua visão, para a nova geração de lideranças Kiriri que, diferente daqueles de sua geração, "precisarão dominar o estudo né? A tecnologia".

Assim, a educação escolar é vista como novo instrumento de luta num cenário onde as pautas são outras: "hoje a luta é diferente da passada... hoje é tudo no estudo...". É pensada também como meio de fortalecimento da própria identidade indígena, ideia que fica clara ao se pensar nos esforços dos índios pela "retomada" da língua – fundamental para comunicação com os encantados - a partir do espaço escolar, que possibilita estrutura, inclusive, para as oficinas ligadas ao projeto de assessoria. Essas reflexões serão melhor desenvolvidas na sessão posterior.

A partir daqui elaboro uma breve descrição do que chamo aqui *segunda onda seccionalista.*

A cronologia desse segundo momento de intensas cisões internas do povo em questão parece ser reveladora dessa relação entre escola e organização política, pois tem seu auge no momento em que as escolas indígenas passam pela estadualização, que garante maior controle e autonomia aos indígenas em suas escolas, além de aumentar o número de recursos disponíveis aos índios, via essa instituição.

Assim, até antes de 2010 os Kiriri estavam dispostos em dois grandes grupos: Kiriri de Cantagalo e Kiriri de Mirandela, organizados num sistema de caciques e conselheiros, no qual o primeiro seria um líder geral e representante da comunidade frente ao exterior, enquanto os segundos, representantes locais de influência em cada núcleo/aldeia, responsáveis pelas demandas internas mais imediatas a esse. Além disso, haveria o posto de pajé, aquele que media as relações entre a vida social Kiriri, o ritual e seus encantos, sendo o curador por excelência do grupo, tendo poder, em tese, inclusive para intervir nas outras dimensões de organização política (SANTOS et al. [POVO KIRIRI], 2012). Por fim, existem os vice-conselheiros e vice-cacique, esse último só identificado em Mirandela, com o cacique Lázaro. Os primeiros geralmente são auxiliares dos conselheiros, advindos de famílias de certa influência na comunidade local, funcionando como porta-voz das lideranças e cumprindo demandas mais imediatas na ausência dos conselheiros.

A atual organização espacial dos Kiriri se dá em aldeias, maioria das quais nos antigos povoados e vilas dos regionais, englobados pelo território indígena e ocupados pelos Kiriri quando da extrusão dos últimos posseiros. Elas são: Marcação, Cajazeira, Araçás, Segredo, Pitomba, Alto da Boa Vista, Mirandela, Pau-Ferro, Baixa da Cangalha, Baixa do Juá e alguns poucos moradores e roças no Cantagalo, que funciona mais para finalidades rituais e festivas.

É entre finais de 2008 e 2010, quando se inicia o processo de estadualização das escolas Kiriri, que se dá a primeira separação dessa *segunda onda*: entre o cacique Lázaro e seu vice-cacique na época, Marcelo. As motivações sempre são mencionadas pelos Kiriri de forma

ISBN 978-85-64124-60-8

esquiva e reticentes, mas sabe-se que uma grande insatisfação com Lázaro fez com que a maior parte das famílias indígenas em Mirandela passassem a seguir Marcelo. Ainda assim, Lázaro mantém um grande número de famílias sobre sua liderança, já que aparentemente a aldeia de Marcação é quase que exclusivamente de índios de seu grupo. É curioso notar que as primeiras cisões se concentram inicialmente nos Kiriri de Mirandela[524]: entre esses, tive razoável contato com Manuelino, conselheiro de Marcelo e Célio, conselheiro de Lázaro, duas lideranças que sempre se fizeram presente em nossas intervenções na escola sede de Mirandela, no que se refere ao projeto de intervenção e revitalização da língua Kiriri.

Sem uma data muito precisa, mas provavelmente por volta de 2015, ocorre outra divisão, agora dentro do grupo do cacique Marcelo, que 5 anos antes rompera com Lázaro. Assim, Hosano, insatisfeito com o método de proceder de sua liderança e, segundo Paula (Diretora inteirina da escola da aldeia de Mirandela), interessado em liderar a seu próprio modo, vem a estabelecer sua própria sessão na aldeia de Pau Ferro, onde ainda se encontram famílias ligadas a Marcelo.

Mais recentemente, entre finais de 2016 e inícios de 2017, houve mais uma cisão no grupo de Marcelo, de onde saiu mais um cacique, levando seu grupo de famílias afins: João "Pistola", estando a maior parte dos seus também em Mirandela.

Do lado dos Kiriri Cantagalo, a primeira cisão dessa segunda onda ocorre entre 2014 e 2015: a ruptura do pajé Adonias com o cacique Manuel, que gera uma nova configuração entre o grupo Cantagalo. Adonias ocupa o cargo de cacique por pouco tempo, até selecionar um novo cacique para liderar aqueles que o seguiram após a divisão, ficando com um número ligeiramente maior de famílias que Manuel - que passa a ter que rearticular seu Toré com a construção de um novo terreiro e a seleção de um novo pajé, ou, ao menos, de um chefe do ritual o "puxador"[525].

Assim, Araçás e sua escola, assim como o terreiro do Cantagalo, que nomeia o grupo desde a divisão de 1988, passa à liderança de Adonias e seu novo cacique: Agrício, uma jovem liderança que veio a ser o primeiro vereador Kiriri, na eleição de 2014, tendo famílias nos núcleos de Baixa da Cangalha, Baixa do Juá, Segredo, Alto da Boa Vista, Pitomba, Cantagalo e Cajazeira, além de Araçás. Essa liderança tem por conselheiros Suelí, ligada ao núcleo de Araçás, Segredo e Cantagalo; Geovani, que administra as famílias em Cajazeira e Rosélio, representando as comunidades de Baixa da Cangalha e do Juá.

O núcleo de Cajazeira, sua escola sede, e o terreiro que precisou ser construído - seguindo os tipos ideais indígenas dos "tempos dos antigos" - no Alto da Jurema, integram o grupo do cacique Manuel. As famílias dessa liderança, até onde consegui me informar, se espalham por Araçás, Segredo, Cantagalo. Um de seus conselheiros, Jeovan, é, inclusive, um dos únicos Kiriris concursados no quadro de funcionário das escolas[526], ocupando o cargo de vice-diretor da escola indígena da aldeia de Cajazeira.

É importante ressaltar que com essas rupturas, principalmente entre os Kiriri Cantagalo, a divisão das aldeias e do espaço da Área Indígena não mais acompanhou as fronteiras políticas do povo, havendo, numa mesma aldeia, mais de um conselheiro, ligado à distintas lideranças com famílias sob sua responsabilidade habitando o mesmo núcleo. Como é o caso dos grupos

524 Onde se localiza a primeira escola-sede a passar pelo processo de estadualização.

525 Dado que apenas Adonias é reconhecido por todas as secções como pajé, sendo essa uma categoria e um posto em disputa.

526 Moraes (2018) realiza uma pesquisa no mesmo período, trabalhando melhor a questão da organização administrativa após a estadualização das escolas Kiriri e os problemas decorrentes desse processo, entre eles o REDA como meio generalizado de contratação do quadro de professores e funcionários das escolas e a instabilidade desses quadros decorrente dessa situação.

ISBN 978-85-64124-60-8

do cacique Agrício e Manuel, esse último, inclusive, habita em Araçás, que está sob a administração de Agrício e Adonias em sua maioria.

Por fim, na segunda metade de 2016 ocorre a separação entre Manuel e Jailson, que fora conselheiro do primeiro. Essa separação parece ter tido um tom mais aguerrido que a anterior, não no sentido de conflitos ou enfrentamentos direto, mas de atitudes expressas no que passa a ser um dos principais canais de expressão das diferenças políticas: a escola – questão melhor analisada na sessão que se segue. Assim, todos aqueles ligados à liderança do novo cacique dissidente, são retirados da escola que fica sob a liderança de Manuel, situação que vem rendendo complicações a nível judicial para as partes.

Vale ressaltar que essas fronteiras oriundas do primeiro momento seccionalista e a respectiva divisão do povo Kiriri entre Cantagalo e de Mirandela ainda se mantém. Assim, se por um lado, essas secções ainda se identificam enquanto Cantagalo ou Mirandela, por outro, em relação à sociedade envolvente (seja Banzaê, seja o país), todas as secções se entendem enquanto povo Kiriri. Do mesmo modo, no interior de um daqueles grupos Kiriri, são afirmadas diferenças e especificidades de acordo com a liderança/secção ou aldeia a que se pertença. Prosseguindo, poderíamos então falar em níveis de distinção étnica, onde os mesmos diacríticos são operados e resignificados de distintas maneiras, relacionando, dialeticamente, o mesmo ao diverso, o muitos dentro do um, onde unidade e/ou diversidade são definidas na relação - e por contraste.

A distinção intra-étnica, no contexto dessa *segunda onda seccionalista,* geralmente é marcada em termos de legitimidade e capacidade de reprodução do regime indígena Kiriri, ou seja, a capacidade de dispor e executar a mesma organização social e ritual identificada como a correta de acordo com os encantados e com o modo tradicional de ser Kiriri. Exemplo disso são o uso expressões do tipo “cacique sem Toré” ou “cacique sem conselheiro” para se definir e se distinguir essas novas lideranças, no sentido de não lhes conferir legitimidade plena se comparados aos caciques que apresentem todos esses diacríticos elencados na definição de um “regime indígena”.

A EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA KIRIRI E A “LÍNGUA DOS ANTIGOS” OU: “UM PRA VOCÊS, MUITOS PRA GENTE”

A educação escolar esteve entre as principais pautas reivindicatórias do povo Kiriri desde os primeiros passos no seu processo de rearticulação étnica. Ela passa temporariamente para o segundo plano durante a intensificação dos conflitos armados no processo de retomada, que impediam a própria locomoção dos índios até a escola. Com a retomada e ocupação do território, a questão da escola indígena volta ao primeiro plano, passando a ser elencada como ferramenta de legitimação da identidade étnica do povo e da posse sob o território recém-conquistado, visto que a manutenção deste é perpassada por mecanismos legais, mediados pelas instituições do Estado brasileiro, com as quais os Kiriri intensificam o contato a partir das primeiras mobilizações de reafirmação e retomada étnicas na década de 70.

Nesse contexto, o desenvolvimento de uma autonomia por parte do povo indígena na manutenção e administração do seu território teria como requisito a educação escolar indígena que, enquanto instituição mediadora, espaço de “fronteira” (TASSINARI, 2001), possibilitaria aos índios instrução para lidar por conta própria com as diversas instâncias da “sociedade nacional”. Além disso, a escola também é vista como um instrumento de reprodução do modo de vida Kiriri, formando os mais novos não só nos conteúdos curriculares mais gerais, mas também nas tradições do povo Kiriri, em seus conhecimentos específicos sobre a flora e fauna, enfim, em seu modo de vida “específico” (MORAES, 2018).

ISBN 978-85-64124-60-8

Como já mencionado, a escola indígena é aqui abordada enquanto espaço de "fronteira" (TASSINARI, 2001): como se verifica entre os Kiriri, a escola não parece funcionar como uma instituição ocidental "aculturativa", deletéria para suas tradições ou para um suposto modo de vida original. Assim como não é completamente reconstruída sob um novo e original paradigma indígena – como querem algumas perspectivas mais românticas. A escola aparece como uma instituição de mediação que, se por um lado passa a ser ressignificada pelos Kiriri de acordo com suas visões de mundo e com suas necessidades na luta pelo reconhecimento étnico, por outro, impõe modelos institucionais e burocráticos próprios da sociedade nacional, muito distantes das realidades indígenas, as chamadas "zonas interditadas" (TASSINARI, 2001).

Logo, há um movimento dialético constante na significação do espaço da escola entre o povo Kiriri, articulada com as dinâmicas de suas relações inter e intra-étnicas: a escola é reivindicada por se ver nela uma ferramenta de instrução nos conhecimentos necessários para se lidar com a sociedade nacional, visando a garantia de direitos. Não obstante, a chegada do modelo de educação escolar no espaço indígena reconfigura uma série de relações internas aos Kiriri, inclusive nos próprios mecanismos de educação tradicional, já que algumas horas diárias passam a ser dedicadas à presença no espaço de ensino formal. As transformações, no entanto, vão além, impondo aos indígenas uma realidade administrativa mediada por formalidades e burocracias outrora estranhas ao cotidiano indígena, o que resulta em uma nova dinâmica entre lideranças locais, professores e instituições nacionais e estaduais ligadas à educação indígena.

Desse modo, a escola indígena é vista, internamente, como um meio de formar profissionais que, pouco a pouco, venham a garantir maior autossuficiência para o povo ao trazer a possibilidade de que representantes do próprio povo negociem diretamente com o Estado brasileiro. Mas a escola tem também o papel de formar pessoas, ensinar-lhes histórias, mitos, palavras na língua, as danças e toantes do Toré, enfim, tudo aquilo que define uma "pessoa Kiriri". Aqui fica claro que a ideia de uma luta pela legitimação étnica e mesmo a própria definição dessa identidade étnica é perpassada pela necessidade da relação com o outro, com a sociedade nacional. "ser Kiriri" é não só dominar conhecimentos e técnicas "tradicionais", como também é poder lidar autonomamente com as instituições e instâncias burocráticas do Estado nacional, condição vista como necessária para a garantia dos direitos à terra e ao reconhecimento étnico do seu povo.

É nesse momento de implantação e fortalecimento da educação escolar indígena, buscando aprofundar suas possibilidades de autodeterminação e representação, em que o professor indígena surge como agente político de destaque, passando a tomar a dianteira, junto às lideranças tradicionais, no que tange às reivindicações e lutas por direitos. O professor passa a ser visto como aquele mediador entre o conhecimento "dos brancos", suas instituições e procedimentos burocráticos, e as demandas e necessidades do povo indígena, sendo responsável também por representá-lo em muitas situações.

Um exemplo bastante ilustrativo de como o professor indígena passa a desempenhar um papel fundamental na dinâmica comunitária Kiriri, seja internamente, seja em suas relações com a sociedade nacional, está no fato de que, geralmente, os caciques e outras lideranças, quando se dirigem a encontros, reuniões, congressos e outras instâncias deliberativas, relativas aos interesses do povo, levam consigo ao menos um professor ou representante da escola sob sua responsabilidade. Exemplo disso foi um encontro de lideranças indígenas no território Tuxá, segundo semestre de 2017, no qual, cada cacique levou em sua comitiva um professor e um aluno de sua respectiva escola. O papel desse professor é não só o de mediador, como também aquele que assegurará que não-indígenas não se aproveitem da boa-fé dos caciques e lideranças mais velhas, induzindo-os a assinar documentos, por exemplo, que venham de encontro aos interesses de seu povo[527]

527 SITUAÇÃO QUE FOI RELATADA MAIS DE UMA VEZ, PRINCIPALMENTE PELOS MEUS INTERLOCUTORES MAIS VELHOS.

ISBN 978-85-64124-60-8

Outro ponto: ao se analisar a organização administrativa e a disposição territorial das escolas Kiriri fica fácil notar que essas se configuram tanto pelo espaço físico do território, a partir das articulações de dependência entre anexos de aldeias específicas a determinada escola-sede, como pela situação política do povo, adequando-se às fronteiras políticas internas dos Kiriri. Sendo assim, percebi no decorrer da pesquisa que as escolas indígenas são grandes indicadores da relação entre as secções, sendo a partir delas que se expressam uma série de conflitos advindos das tendências seccionalistas dentro de uma mesma secção ou de divergências entre secções distintas já estabelecidas.

Esta é uma característica marcante na atual resolução de conflitos entre as secções, que em muito se diferencia do período das retomadas (e com as terras recém-conquistadas) – entre os anos 80 e 90 - onde essas questões seccionalistas se expressaram e se resolveram em termos da divisão do território, e, consequentemente, a distribuição e disposição das aldeias no cenário político Kiriri expressavam seu desenho organizacional, divididos entre Kiriri Cantagalo e Kiriri de Mirandela.

Atualmente, com os grupos já bem estabelecidos na área, as novas cisões passam a ser expressas na configuração organizacional das escolas indígenas, gerando, por exemplo, algumas situações observadas em campo onde certos anexos (escolas menores e subordinadas às escolas sede) se pretendem independentes, sendo administrados diretamente pela liderança da secção local, ainda que, oficial e burocraticamente, estejam sujeitos à escola sede e seu respectivo diretor; ou o caso em que o espaço escolar é repartido entre duas lideranças com influência sobre uma mesma escola, ocorrendo a divisão entre os professores e alunos das famílias sob a liderança distintas[528].

Assim, a escola indígena Kiriri também se apresenta como um dos primeiros canais de expressão da discordância política e por onde essas se sancionam ou legitimam. Sobre isso, Dernival, professor na escola de Cajazeiras, traz uma fala que ilustra concisamente a importância da escola no contexto político Kiriri, e o quão aquela é perpassada por este: “A briga, hoje, não é mais pela questão da terra, mas pela questão dos funcionários [nas escolas]”.

Como é possível perceber, a escola passa a funcionar, entre outras coisas, como um canal de disputa e legitimação política. Externamente: visando a autonomia do povo na sua relação com a sociedade nacional. E internamente: legitimando uma maior influência de dada liderança sob um maior número de famílias ligadas à determinada escola, e garantindo a reprodução das concepções particulares que cada secção faz dos distintivos étnicos Kiriri, através do processo de “educação escolar indígena bilíngue, específica e diferenciada”.

Ter influência e/ou controle sob uma escola significa manejar recursos materiais e simbólicos no processo de legitimação e fortalecimento de uma liderança ou secção, seja trazendo os recursos advindos dos salários pagos aos professores e funcionários para o grupo de famílias – que, num cenário de pouca monetarização, possui um significado não só econômico, como também de status sociopolítico – seja trazendo aumento de influência de dada liderança no cenário externo, o que facilitaria a resolução de demandas e a obtenção de recursos para a comunidade, aumentando, consequentemente, o prestígio da liderança internamente.

Em suma, além de significar uma fonte de recursos e de prestígio social – interno e externo ao povo – a escola passa ser manejada como um meio de afirmação étnica, para a sociedade nacional, e distinção interna, entre as secções. Ressalto novamente que o segundo

528 Como foi constatado no caso da escola-anexo da aldeia Pau Ferro, onde, pela manhã, frequentam alunos e professores de uma liderança e, pela tarde, os de outra. Divisão que teria como uma das principais motivações discordâncias quanto a situação dessa escola enquanto anexo da escola-sede localizada na aldeia de Mirandela.

ISBN 978-85-64124-60-8

momento de intensas cisões internas entre os Kiriri se inicia paralelamente ao processo de estadualização das escolas indígenas, que, justamente, melhora sua estrutura; garante a aplicação das disciplinas "específicas e diferenciadas" para a educação indígena (Língua Indígena e Cultura e Identidade Indígenas[529]); e traz um considerável aumento na entrada de recursos destinados à educação, se comparado com o momento anterior - com a administração pelo município.

Observa-se que a escola é perpassada pela dinâmica política Kiriri, se, externamente, a escola é também elencada como símbolo da unidade do povo Kiriri em luta - e mesmo para dentro - no geral, ela é internamente articulada como ferramenta de expressão e institucionalização dos conflitos entre as secções.

Um outro aspecto fundamental, elencado por grande parte dos professores e lideranças - com que tive maior contato - no que tange à importância da escola indígena para o povo, se refere aos seus anseios de retomada da "língua dos antigos": esta, já não mais em uso corrente no dia-a-dia, é vista como um importante meio de acesso dos Kiriri aos seus encantados: aqueles que permitem ao povo a sobrevivência no seu território e que lhes garantem os conhecimentos sobre seu modo de vida tradicional. São os encantados que legitimam sua organização política, como demonstrado ao se tratar da *primeira onda seccionalista* Kiriri.

Assim, pensando no que já foi discutido sobre a educação escolar indígena e as "ideologias da linguagem" Kiriri enquanto perpassadas por uma dinâmica de distintividade inter e intra-étnicas, nota-se um certo *tripé*: uma interdependência entre território, conquistado com o reconhecimento da identidade etnicamente diferenciada do povo e com auxílio dos encantados; língua, elencada como um dos principais diacríticos diferenciadores do indígena frente aos "brancos"[530] e, internamente, entre os vários grupos ou secções Kiriri - além de ser também forma de comunicação com os encantados. Por fim, a escola, espaço que instrui o povo Kiriri na "lei dos brancos", visando a garantia de seu território e direitos: essa também é vista como espaço de reavivamento das tradições Kiriri entre os jovens, formando-os nos modos de "ser Kiriri". Uma instituição que, se pode ser vista enquanto "externa" ou "aculturativa" em algumas perspectivas, nesse processo de ressignificação, torna-se também ferramenta de manutenção dos modos específicos do povo – ensinados e sancionados pelos encantados.

A seguir, visando reforçar essa interdependência das *partes do tripé*, reproduzo uma de campo, de abril de 2017, no decorrer de uma das minhas primeiras estadias de maior duração entre os Kiriri, quando elaboro as primeiras reflexões acerca das articulações entre essas "dimensões":

> Parece haver uma inter-relação, como um tripé, entre Terra-Escola-Língua Indígena, todas essas esferas se perpassando e legitimando mutuamente, todas as 3 mediadas pelo aspecto ritual ou pelos "encantos"[531]. É através da língua que se pode obter maior contato com a esfera dos encantos, essencial para a própria identidade Kiriri e para o ordenamento pragmático da vida cotidiana desses. A própria manutenção da terra parece depender da afirmação dessa

529 As duas disciplinas que passam a ser ministradas nas escolas após o processo de estadualização, integrando um modelo de escola indígena "bilíngue, específica e diferenciada" conforme definido pela Lei nº 9.394, a qual institui a LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação) de 1996, especialmente nos artigos Art. 32 § 3 onde é reafirmado o direito indígena ao uso da língua materna na escola e Art. 78 e 79, onde é expresso: "é dever do Estado a ofertar de educação escolar bilíngue e intercultural aos povos indígenas".

530 Como, também, frente a outros povos indígenas. O pajé Adonias conta como, num encontro indígena em Brasília, há tempos atrás, tivera sua identidade enquanto índio negada por um certo " índio do Matogrosso", que apontava, especialmente para a ausência de uma língua indígena como motivação para tal negação. A situação haveria se resolvido após melhor diálogo, onde Adonias teria convencido o outro índio após mostrar que os Kiriri também têm "sua ciência, seus costumes...".

531 Equivalente a "encantados".

ISBN 978-85-64124-60-8

> identidade e desse ordenamento ritual, que dirigiria o comportamento e as ações. A escola seria a ferramenta possível para um maior avanço na retomada dessa língua, possibilitando maior contato com os encantados e legitimação da "indianidade" Kiriris, além da possibilidade de falar "sem os brancos entender". Ou seja, território, escola e língua se perpassam nesses discursos, sempre mediados pela presença ritual dos encantados. É curioso notar a imagem e o papel da escola - uma instituição, a priori, não indígena - dado pelos Kiriri, integrando-a às suas necessidades fundamentais sejam político-econômicas, sejam rituais/espirituais, e como a questão da língua indígena é elencada nesses setores (Caderno de Campo do Autor, abril de 2017).

Nessa lógica, a retomada da língua Kiriri passa a ser vista como possível com o desenvolvimento da escola indígena e, consequentemente, a escola indígena passa a significar a possibilidade de um estreitamento das relações com os encantados – a partir da comunicação com os mesmos, na língua - que garantem a presença indígena no seu território e fortalecem sua especificidade étnica frente ao Estado brasileiro e/ou aos "brancos". Sobre esse papel contrastivo/distintivo da língua indígena, aponta um professor Kiriri na primeira reunião realizada na escola Índio Feliz em Cajazeiras[532]: "é a gente falar nossas coisa e o branco não entender, mas saber que é coisa dos índio [sic]".

Enfim, percebe-se como as "ideologias da linguagem" - ou seja, as próprias concepções sobre linguagem, língua, seus usos, funções e natureza - no povo com que trabalhamos, são perpassadas por uma realidade não só política, mas cosmológica - se assim pudermos arriscar - que marca a própria definição e construção constante do povo indígena Kiriri enquanto tal. Língua é herança dos antepassados, retirada de um povo por uma história de séculos de violência e expropriações, por isso retomar.

A língua Kiriri é, também, meio de comunicação com seus encantos, que os ligam à uma continuidade histórica com o "tronco velho", e que permite a própria produção, hoje, de um povo conforme sua "tradição de sempre". E, não obstante ser a língua articulada como ferramenta de luta em prol do reconhecimento da especificidade e integração de um povo indígena, é também reveladora de uma multiplicidade de modos de ser Kiriri, em constante produção e diferenciação. Há uma frase, dita por Suelí, conselheira da aldeia de Araçás e minha anfitriã no território, que me trouxe um *insight* nos momentos iniciais da pesquisa, viabilizando não só o recorte aqui abordado, mas resumindo, de forma sofisticadamente aforística, uma complexa dinâmica de distintividade étnica que parece, num primeiro momento, escapar à nossa lógica formal[533]: "Nós Kiriri somos um só pra vocês, mas aqui dentro, pra gente, ah... são muitos". *Um pra vocês, muitos pra a gente.*

À GUISA DE CONCLUSÃO: UMA "RETOMADA (ALÉM DA) LINGUÍSTICA"

Como expus até aqui, a educação escolar indígena é perpassada por uma outra demanda de grande valor simbólico para o povo Kiriri: a retomada de sua língua que, longe de ser considerada "morta" pelos índios, possui grande centralidade no ritual indígena, levando em conta que os alguns encantados deste povo ainda se comunicariam em tal "na língua". O estabelecimento dos Kiriri no território é o reestabelecimento e fortalecimento de uma relação

532 Num cronograma de encontros com professores e representantes das três escolas-sede no território Kiriri, visando a apresentação do projeto de assessoria e discussão com os indígenas de estratégias para o desenvolvimento desse.

533 Geralmente estruturada a partir de identidades e substâncias estanques.

ISBN 978-85-64124-60-8

com os encantos, indissociável de toda vida coletiva. Assim, a necessidade de aperfeiçoamento na comunicação com esses é entendida como fundamental para a própria sobrevivência do povo indígena como tal, seja na relação com "os brancos", seja nas relações intra-étnicas entre os grupos que, como já visto, tem no campo ritual, no Toré, o principal canal de mediação e legitimação política.

A questão da língua parece ser perpassada - ao mesmo tempo que serve de "costura" - entre as dimensões territorial, ritual, política e, por fim, da educação indígena, o que revela a integração dessas dimensões sob a égide de um modo de vida coletivo e etnicamente diferenciado. Nenhuma dessas dimensões são unicamente privilegiadas ou autônomas, ainda que se perceba o protagonismo do complexo ritual, como já discutido, nos processos de etnogênese e reafirmação étnica de um povo, mas integram, conjuntamente, um sistema simbólico total de distinção - ou "acervo cultural" (CUNHA, 2009) – utilizado para categorizar o "eu" e o "outro" e ressignificar a realidade em um contexto secular e de intenso contato assimétrico, reatualizando constantemente a distinção entre o ser e não ser índio Kiriri.

Assim, se pensamos que essa pesquisa se configurou a partir das necessidades, detectadas em campo, de compreender a situação política e o contexto étnico mais abrangente – e sua influência nas próprias concepções desse povo sobre língua e linguagem - podemos afirmar que a *eficácia de,* e a *adesão a* um projeto de assessoria/revitalização linguística, especialmente nesse contexto etnológico do Nordeste – onde as línguas são ainda consideradas "mortas", em perspectivas menos abertas aos contextos políticos e cosmologias locais – passa pela necessidade de uma compreensão das "ideologias da linguagem" desses povos, reveladoras não só das concepções êmicas sobre língua, sua natureza, papéis e funções, mas também de como uma retomada da "língua dos antigos" não se configura como uma questão "puramente linguística" mas implicada em toda uma dimensão da política e do ritual desses povos que, consequentemente, se articulam com a dinâmica de suas relações de afirmação e distinção étnica.

Em contextos concretos, onde a "língua" é muito mais que um "meio/instrumento de comunicação", onde suas definições são disputadas e marcam distinções internas, podendo sim ser fruto de conflito entre as partes – como demonstrado no caso Kiriri - a própria validade ética de um projeto de intervenção ou assessoria está perpassada por uma sensibilidade e um cuidado com as realidades específicas e com as concepções linguísticas nativas dos povos indígenas em suas particularidades.

REFERÊNCIAS

BARTH, Friedrick. **Grupos Étnicos e suas fronteiras.** In.: POUTIGNAT, Philipe; STREIFF-FENART, Joceline (Orgs.). Teorias da etnicidade: Seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrick Barth. Tradução de Élcio Fernandes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei número 9394, 20 de dezembro de 1996.

BRASILEIRO, Sheila. **O Processo Faccional no povo indígena Kiriri**. 1996. 249f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

CARDOSO, Gabriel Novais. **"Um pra vocês, muitos pra gente": Situação política e distintividade intra-étnica no povo Kiriri**. 2018. 118f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais, área de concentração em antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas,

ISBN 978-85-64124-60-8

Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25689. Acesso em: 28 abr. 2018.

CARVALHO, Maria Rosário Gonçalves de. **De índios "misturados" a índios "regimados".** Comunicação apresentada na 19ª Reunião da ABA, Niterói – RJ: 1994.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Etnicidade: da cultura residual, mas irredutível [1979]**. In: Cultura com aspas. CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 235-244.

DANTAS, Beatriz G., SAMPAIO, José Augusto L., CARVALHO, Maria Rosário G. de. **Povos Indígenas do Nordeste Brasileiro: Um Esboço Histórico**. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.) História dos Índios do Brasil. São Paulo: FAPESB/SMC, Companhia das Letras, 2001, p.431- 456.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Instituto Nacional do Livro. 1945. v.5, caps. XIV-XVI, p. 261-327.

MACÊDO, Sílvia Michele. **Educação por outros olhares: aprendizagem e experiência cultural entre índios Kiriri do sertão baiano**. 2009. 116f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MAMIANI, Luiz Vincêncio. **Arte de Grammatica da Lingua Brasílica da naçam Kiriri**. 124p. Lisboa. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1877[1699].

MAMIANI, Luiz Vincêncio. **Catecismo da Doutrina Christãa na Lingua Brasílica da Nação Kiriri.** 236p. Lisboa. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1942[1698].

MORAES, Vanessa Coêlho. **Como está se fazendo a escola indígena Kiriri**. 2018. 121f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

NASCIMENTO, Marco Tromboni de Souza. **O Tronco da Jurema. Ritual e Etnicidade entre os povos indígenas no Nordeste: o caso Kiriri**. 1994. 324f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 1994.

NASCIMENTO, Marco Tromboni de Souza. **Toré Kiriri: o sagrado e o étnico na reorganização coletiva de um povo**. In: GRUNEWALD, Rodrigo de Azeredo (org.). Toré. Regime encantado do índio do Nordeste. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana, 2005. p. 39-70.

ROBBINS, Joel. **Transcendência e Antropologia do Cristianismo: linguagem, mudança e individualismo.** Religião & Sociedade.v.31, no 1, p. 11-31, 2011.

SANTOS, Dernival dos. et al [Povo Kiriri]. Idioma Kipeá Kiriri. Banzaê: Edição povo Kiriri, OIT, 2012. 64p.

SECTIONALISM, **Collins Dictionary 4th Edition**. Disponível em: https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/sectionalism . Acesso em 12 jul. 2018.

SCHIEFFELIN, B. B.; WOOLARD, K. A.; KROSKRITY, P. V. (Orgs.). **Language Ideologies: Practice and Theory**. New York: Oxford University Press. 1998

TASSINARI, Antonella Imperatriz. **Escola indígena: novos horizontes teóricos, novas fronteiras de educação**. In: SILVA, Aracy Lopes de; FERREIRA, Mariana Kawall Leal (Orgs.). Antropologia, história e educação: a questão indígena e a escola. 2.ed. São Paulo: Global. 2001 p. 44-68.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. **"O nativo relativo".** In: Mana – Estudos de antropologia social, v. 8, nº1, p. 113-148.

ISBN 978-85-64124-60-8

O MAPA ETNO-HISTÓRICO DO BRASIL E REGIÕES ADJACENTES DE CURT NIMUENDAJÚ EM DIFERENTES SUPORTES

Ana Carolina Rezende LEÃO[534] (IPHAN-sede/DF)
E-mail: leaoanacarolina@yahoo.com.br

RESUMO

O *Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes* de Curt Nimuendajú é resultado de síntese de pesquisa bibliográfica e de imersão em comunidades indígenas por este e outros pesquisadores. O cartógrafo alemão mantinha constante relação com as instituições públicas de pesquisa, nacionais e internacionais, bem como com outros pesquisadores do circuito indigenista. Essa relação ajuda-nos a contextualizar a produção do mapa. O mapa representa a trajetória de línguas e de etnias indígenas: existentes e extintas, e suas migrações. Além do estudo sobre essa obra, está sendo desenvolvido o projeto *Plataforma Interativa de Dados Geo-históricos, Bibliográficos e Linguístico-culturais da Diversidade Linguística no Brasil a partir do* Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes *de Curt Nimuendajú*, no contexto do INDL-IPHAN, cujo objetivo é proporcionar acesso a conteúdos do mapa por meio de ferramentas *web*, além de propor sua atualização.

***PALAVRAS-CHAVE**: MAPA ETNO-HISTÓRICO DO BRASIL E REGIÕES ADJACENTES; LÍNGUAS INDÍGENAS; PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL.*

O CONTEXTO DE ELABORAÇÃO DO MAPA

O *Mapa Etno-histórico do Brasil e Regiões Adjacentes* de Curt Nimuendajú[535] tem sua produção nos anos de 1942, 1943 e 1944: a última e mais completa, construída para o Museu Nacional pouco antes de sua morte entre os Tikuna, a pedido da Diretora, D. Heloisa Alberto Torres, em 1944; a segunda versão, elaborada em 1943, para o Museu Paraense Emílio Goeldi, foi solicitada por seu amigo Carlos Estevão de Oliveira, então diretor do museu; e a primeira versão, enviado para o Smithsonian Institution (SI),[536] nos Estados Unidos da América, para

[534] Mestranda profissional interdisciplinar em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), alocada em Brasília, IPHAN-sede/DF. Graduada em Letras/ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

535 Kurt Unckel nasce em 1883 na Alemanha e, aos 20 anos, chega ao Brasil de modo autônomo, empregando-se inicialmente como cozinheiro, até conseguir se associar à pesquisa científica. Naturaliza-se brasileiro nos anos 20, assumindo o nome de batismo indígena, ou apropriação (DONATTI, 2016, p. 82), do grupo Guarani de Araribá, em 1906: Nimuendajú. Segundo sua própria explicação (1987 [1914], p. 32, apud WELPER, 2002, p. 51): "'Nimuendajú muendá – fazer (mõ), moradia (endá)' isso significaria o ser que cria ou faz o seu próprio lar", e faz a alteração de seu primeiro nome para Curt, abrasileirando-o. Em 1945 morre entre os Tikuna (ou Tukuna, conforme o mapa). Fez expedições associado a grandes instituições de pesquisa da época, algumas vigentes até hoje, tendo dedicado sua vida ao estudo e à experiência em campo com diversos povos indígenas, no intuito de coletar dados sobre as etnias e as línguas prevalecentes em cada local para analisar a diversidade linguística indígena brasileira e próxima ao Brasil, além de coletar artefatos.

536 Em 1940, recursos do Congresso estadunidense destinados à cooperação com as repúblicas da América do Sul são pensados para serem usados em projetos colaborativos, como o HSAI, e o estabelecimento de escritórios do Instituto de Antropologia Social em diferentes países da América Latina (que não está abordado neste trabalho). Isso é elaborado quando Julian Steward passa a trabalhar no Smithsonian Institution

ISBN 978-85-64124-60-8

compor o *Handbook of South American Indians* (HSAI).[537] Essas eram três instituições importantes que se destacavam na pesquisa etnográfica, etnológica, antropológica, linguística, acerca de assuntos indígenas, na América do Sul.

Os antecedentes ao pedido de confecção do mapa se justificam anos antes. O Smithsonian Institution financiou o *HSAI*, em 1934, cujo comitê editorial era composto por Robert Lowie,[538] Cooper e Leslie Spier, e estava planejando sua execução desde 1932. "Em 1938, o congresso americano começou a considerar uma legislação para promover uma cooperação científica entre os Estados Unidos e a América Latina, e o *Handbook* foi incluído nesses planos" (WELPER, 2002, p. 75). Karl Gustave Izikowitz[539] conversava por correspondência e acompanhava o trabalho de Nimuendajú, inclusive pessoalmente, numa dada situação. Enviou correspondência[540] a Lowie ressaltando as competências de Nimuendajú e a possibilidade de suas contribuições para o material referente ao território brasileiro, que integraria o *HSAI*, tendo em vista esta publicação ser como uma enciclopédia e/ou manual, com disponibilização de dados sobre a cultura indígena:

> Providenciar um breve sumário de dados existentes servirá como trabalho de referência padrão a estudantes, livro didático e guia de leitura geral. Ao mesmo tempo, a ação pretendida para o conhecimento contemporâneo, com apontamento de deficiências e sugestões de solução e simulação futura de pesquisa em campo e em biblioteca (STEWARD, *apud* WELPER, 2002, p. 125, tradução minha).[541]

Em resposta à sugestão de Izikowitz, Lowie agradece muito satisfeito e manifesta sua intenção de propor uma colaboração com Nimuendajú (WELPER, 2002, p. 75), mantendo

(WASHINGTON) (FAULHABER, 2011, APUD FAULHABER, 2016, P. 136). NO FIM DE FEVEREIRO, STEWARD BUSCA O MAPA PELO VALOR DE 300 DÓLARES, SEGUNDO A CARTA DE NIMUENDAJÚ A ALFRED METRAUX DE 01 DE FEVEREIRO DE 1942 (WELPER, 2002, P. 91). ESSE PROVÁVEL ERRO NAS DATAS APARECE NA DISSERTAÇÃO DE WELPER.

537 PUBLICAÇÃO DE CONTEÚDO INDÍGENA, ORGANIZADA EM SETE VOLUMES, ATUALMENTE DISPONIBILIZADA NO SITE <HTTP://WWW.ETNOLINGUISTICA.ORG/HANDBOOK:INTRO>.

538 ROBERT LOWIE FOI UM RENOMADO ANTROPÓLOGO AMERICANO DE ORIGEM AUSTRÍACA, INTERLOCUTOR DE NIMUENDAJÚ. EDITOU E TRADUZIU VÁRIOS DE SEUS TRABALHOS, ESTANDO SEUS SERVIÇOS VINCULADOS A DIVERSAS INSTITUIÇÕES, VALE DESTACAR A UNIVERSIDADE DA CALIFÓRNIA, QUE FINANCIOU TAMBÉM AS PESQUISAS DE CAMPO DE NIMUENDAJÚ NA AMAZÔNIA DE 1935 A 1941. COAUTOR COM NIMUENDAJÚ DAS OBRAS THE DUAL ORGANIZATION OF THE RAMKOKAMEKRA (1937) E THE ASSOCIATIONS OF THE SERÉNTE (1939) (ARNAUD, 1983). OCUPAVA O CARGO DE CHEFE DA DIVISÃO DE ANTROPOLOGIA E PSICOLOGIA DO NATIONAL RESEARCH COUNCIL QUANDO PLANEJAVAM, EM 1932, EDITAR O HANDBOOK OF SOUTH AMERICAN INDIANS.

539 SEGUNDO SEU MESTRE ERLAND NORDENSKIÖLD, REALIZOU O MAIS IMPORTANTE ESTUDO SOBRE O INSTRUMENTÁRIO INDÍGENA DA AMÉRICA DO SUL. IZIKOWITZ INTERPRETAVA A TEORIA DE NORDENSKIÖLD COMO O TRAÇADO DA TRAJETÓRIA DE MIGRAÇÕES E TEMPORALIDADES (SANTOS, 2002, P. 17-18) DE ELEMENTOS CULTURAIS NA AMÉRICA DO SUL, BEM COMO SUA HISTÓRIA, INCLUSIVE PRÉ-COLOMBIANA (BISPO, 1982). NOTA: BISPO SE VALE DO TERMO "EVOLUÇÃO", SUBSTITUÍDO AQUI POR "TEMPORALIDADE", POR VALORIZAR EXPERIÊNCIAS DISTINTAS SEM SUBMISSÃO DE PODER HIERÁRQUICO/HEGEMÔNICO. PERSPECTIVAS COMO ESSA PERMITEM PERCEBER A INTENÇÃO DE CONFECÇÃO DE UM MAPA COMO O POSTERIORMENTE ENCOMENDADO A NIMUENDAJÚ. NESSE PERÍODO DE 1934, IZIKOWITZ FOI DESTITUÍDO DE SEU CARGO POR PERSEGUIÇÃO NAZISTA. ELE APRESENTOU NIMUENDAJÚ A LOWIE (FAULHABER, 2016, P. 135).

540 FAULHABER (2016) E WELPER (2002) APONTAM ESSE DIÁLOGO MISSIVISTA ENTRE IZIKOWITZ E LOWIE SOBRE NIMUENDAJÚ. ESTA PESQUISADORA DISPONIBILIZA TRECHO DE CARTA DATADA DE 25 DE OUTUBRO DE 1934; AQUELA MENCIONA CARTA DE 19 DE SETEMBRO DE 1934.

541 TEXTO EM LÍNGUA INGLESA: "TO PROVIDE A CONCISE SUMMARY OF EXISTING DATA THAT WILL SERVE AS A STANDARD REFERENCE WORK FOR THE SCHOLAR, A TEXTBOOK FOR THE STUDENT, AND A GUIDE TO THE GENERAL READER. AT THE SAME TIME, IT IS INTENDED TO TAKE STOCK OF THE PRESENT STATE OF KNOWLEDGE, REVEALING ITS DEFICIENCIES AND SUGGESTING PROBLEMS THAT WILL STIMULATE FUTURE RESEARCH IN BOTH THE FIELD AND LIBRARY (1946:02)" (STEWARD, APUD WELPER, 2002, P. 125).

ISBN 978-85-64124-60-8

constantes correspondências entre si e uma amizade, além dos vínculos profissionais. Assim inicia o esboço da ideia de feitio de uma síntese iconográfica sobre a diversidade linguística indígena no Brasil e cercanias e, ao que tudo indica, apenas em 1935, em carta a Carlos Estevão, Nimuendajú menciona, pela primeira vez, a produção de um mapa (WELPER, 2002, p. 94).

O CARTÓGRAFO

Curt Nimuendajú não tinha uma formação acadêmica convencional, como se esperaria de um pesquisador de seu renome, incluído no circuito de produtores e organizadores de conhecimentos indigenistas de sua época, a serviço das principais instituições daquele momento, algumas até hoje. Era um alemão de classe média, sem curso superior, e leitor assíduo, inicialmente de ficção de aventuras e/ou sobre índios idealizados e mapas de viajantes, depois de produção científica sobre assuntos indigenistas (FAULHABER, 2016, p. 132; WELPER, 2002, p. 50). Não simplesmente autodidata e apesar desse retrato de um pesquisador independente prevalecer em sua biografia, o que romantiza seu ofício em lugar de fornecer dados sobre sua trajetória profissional e apontar fragilidades históricas e políticas nacionais e internacionais, esteve ligado a grandes instituições de pesquisa. Orientava-se pela *Moderne Ethnologie*, cujo princípio era a vivência com o grupo pesquisado indo além da observação da sua vida social, imergindo a ponto de aprender a língua para que a cultura fosse de fato acessada, em diálogo com as teses histórico-culturais, com perspectiva de diluição da dicotomia individual-social, não se restringindo à pesquisa de documentos escritos, senão de experiências em campo. Essas correntes dominaram o quadro teórico da etnologia sul-americana dessa época. Segundo a pesquisadora Elena Welper, “Apesar de reconhecer o pioneirismo de Nimuendajú na realização da pesquisa de campo no Brasil, parece-me inegável que toda a sua obra e vida foi produto do espírito do seu tempo, e do espaço em que viveu” (WELPER, 2002, p. 131).

Nimuendajú cartógrafo é seu último ofício. Antes disso e ao longo de sua vida, é um etnógrafo porque um coletor de dados, um etnólogo porque organizou dados produzidos por si próprio e por colegas, um arqueólogo porque coletou artefatos para comércio com museus e colecionadores, um linguista, talvez, pela coleta de falas indígenas, apesar de que ele próprio dominava apenas a língua Guarani (WELPER, 2002, p. 132). Um indigenista, sem dúvidas, já que inseriu em alguma medida povos indígenas no mapeamento para o conhecimento do Estado. Sua figura indigenista resume sua atuação profissional, em quaisquer desses ofícios, como pesquisador de assuntos indígenas, seja sobre etnias, línguas, objetos indígenas, sendo o mapa a síntese de todo esse conhecimento levantado em uma vida.

Faulhaber destaca Nimuendajú como talvez tendo sido mais conhecido como arqueólogo ou coletor de artefatos da cultura indígena, tendo em vista suas expedições terem sido controladas pelo Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil – CFE (GRUPIONI, *apud* FAULHABER, 2016, p. 127). Esteve inserido no mercado internacional de bens culturais como um coletor especializado, vendendo peças, isto é, deslocando-as de seu contexto original e ritual para o âmbito dos museus internacionais e nacionais, sendo o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Museu Nacional seus principais interlocutores (FAULHABER, 2016, p. 132). No entanto, ao que tudo aponta, seu ofício como etnólogo é o que predomina, sobretudo se pensarmos a partir do mapa, uma de suas últimas obras e que sintetiza todo o trabalho anterior, num tratamento laboratorial.

Nimuendajú, em correspondência, justifica o feitio do mapa: “Embora a arqueologia fosse fundamental para explicar a cultura ameríndia de uma perspectiva histórica, ela não se mostrava mais urgente do que a coleta de dados sobre as populações que estavam em vias de

ISBN 978-85-64124-60-8

desaparecer, levando consigo seus mitos e línguas, incapturáveis na coleta arqueológica" (NIMUENDAJÚ, *apud* WELPER, 2002, p. 111). Essa afirmação antevê a sistematização de dados como passo inicial de documentação e produção de conhecimento sobre línguas, não se tratando de uma revitalização das mesmas, devido ao incipiente campo da Linguística, mas recolhendo dados, mapeando, documentando e, sobretudo, chamando a atenção para aquelas que estavam em perigo de serem extintas e conservando a memória das que já estavam no desenho do mapa.

Nimuendajú foi se consolidando como etnógrafo, sobretudo pelas parcerias que construiu, como com Lowie:

> A riqueza etnográfica das pesquisas de Nimuendajú possibilitava a Lowie comparar os índios da Amazônia com os índios dos EUA. O interesse era tal que a editora da Universidade da Califórnia publicou trabalhos de Nimuendajú como único autor (1946, 1952). Sendo assim, seu status elevou-se de coletor especializado de artefatos para o mercado de bens culturais para autor consagrado no campo científico da época, que então passara a se caracterizar como um sistema baseado na produtividade científica (FAULHABER, 2016, p. 136).

Atualmente, há certo incômodo pela apropriação e deslocamento da cultura indígena, por isso Faulhaber destaca a figura de colecionador apontando-a como pejorativa. A pesquisadora relata o deslocamento de objetos rituais para a agregação a coleções individuais ou museais como atividade de caráter negativo aos povos que detêm a prática cultural.

O extensivo trabalho etnográfico, como os relacionados a outras áreas, que foi produzido por Nimuendajú, justifica a mitificação de sua figura como um herói no âmbito não só da Antropologia, mas também de outras ciências. De fato, contribuiu com estudos sobre povos pouco conhecidos, sobretudo na região da Amazônia.

O MAPA: CONTEÚDO CONFECCIONADO

O mapa é sua obra síntese e que antecede sua morte em 1945. Até essa última versão, a mais completa, à qual foi acrescentando informações na medida em que ia produzindo novos dados, desenvolveu um longo trabalho de aproximadamente 40 anos. A trajetória de seu trabalho pode ser dividida em alguns períodos ou fases. Inicialmente, realiza uma pesquisa teórico-intelectual via bibliografia, sintetizando sua fonte. Nimuendajú "procurava desfazer, através de uma análise crítica do material existente sobre o grupo e área em questão, as confusões criadas pelos cronistas e viajantes acerca da identificação e localização das tribos" (WELPER, 2002, p. 131). A partir daí, escreveu suas hipóteses, assim como, posteriormente, experimentou em campo, projetou o passado, como as migrações Guarani presenciadas em 1913 e a interpretação retrospectiva (WELPER, 2002, p. 132).

Uma das coletas realizadas eram os mitos e as lendas em narrativas originais (WELPER, 2002, p. 132) na tentativa de acessar a religião dos povos em que esteve em contato. Nesse caso, quando Nimuendajú decide produzir o mapa sobre a trajetória étnica e linguística indígena, já tem coletados textos na língua indígena em que esteve imerso, tendo, pois, produzido arquivo de preservação linguística de grande valor. Ele acreditava que só seria possível realmente acessar o conteúdo do pensamento religioso indígena se pudesse

ISBN 978-85-64124-60-8

compreender sua língua, acessando a cultura de modo aprofundado. Para tanto, era necessário passar longo tempo com esses povos e conviver com eles.

O mapa pode ser entendido também como suporte de memória, uma vez que traz inscritos traços, vestígios, rastros de línguas e etnias que deixaram de existir, além das que existem, ou que mudaram a localização de sua sede, possibilitando, como imagem, acesso a informações para reconstruções históricas, ou até linguísticas. É documento e testemunho (EMMERICH; LEITE, *apud* IPHAN, 2017, p. 37), também documento-monumento (LE GOFF, 1990), um "testemunho iconográfico [...] além da simples representação documental" (OLIVEIRA, 2008, p. 9) e "um dos instrumentos importantes para a preservação da memória é o seu registro iconográfico" como é o caso desse objeto cartográfico.

Vale ressaltar que, como cartografia, essa obra utiliza uma linguagem que visa representar a trajetória das línguas indígenas brasileiras e de territórios adjacentes, até essas datas, sendo atualizado a cada versão, isto é, a disposição espacial e a localização de etnias indígenas, além da classificação de línguas desses povos em troncos e famílias. São representadas 40 famílias linguísticas e 33 línguas isoladas, além de 973 referências bibliográficas elencadas à parte, como paratexto, com informações sobre posições fixas e em deslocamento das etnias e suas línguas. O pesquisador George Zarur afirma que se trata de "um gigantesco banco de dados sobre a distribuição no espaço e no tempo das tribos[542] indígenas brasileiras. É testemunho do estado da arte da etnologia de seu tempo" (ZARUR, 2009). Esse caráter de organização evidente no mapa como imagem da diversidade linguística indígena justifica sua produção para o *HSAI*, que é uma espécie de enciclopédia e/ou dados sobre indígenas sul-americanos. Justifica ainda sua releitura no contexto do Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL)[543] que, dentre outras funções, é um suporte informacional virtual, sendo o banco de dados uma de suas atribuições enquanto ferramenta de sistematização de línguas.

O MAPA: SUA FORMA

A primeira versão do mapa, destinada ao *HSAI*, estava em preto e branco e subdividida em três partes (WELPER, 2002, p. 94). Emmerich e Leite (*apud* IPHAN, 2017, p. 37) justificam tal fato por Steward, então editor da publicação, tê-lo considerado grande, detalhado e com cores, tudo em excesso, dificultando sua publicação na íntegra devido à densidade de informações. Então o Brasil oriental foi incluído no volume 1 do *HSAI*, as duas outras partes, correspondentes ao centro e norte amazônicos, foram incluídos no volume 6 (EMMERICH; LEITE, *apud* IPHAN, 2017, p. 37). A publicação da versão do Museu Paraense Emílio Goeldi encontra a mesma dificuldade: cores e informação em quantidade elevada. Heloísa Alberto Torres dialoga com órgãos públicos para tentar publicá-lo, mesmo assim. De todo modo, nessas versões em preto e branco, o objetivo era manter a informação linguística. Nimuendajú acreditava relevante a diferenciação de cores, o que ainda não existia antes de seu mapa, segundo ele, em que cada cor representaria uma família linguística. No original, cores foram repetidas, ainda que utilizadas

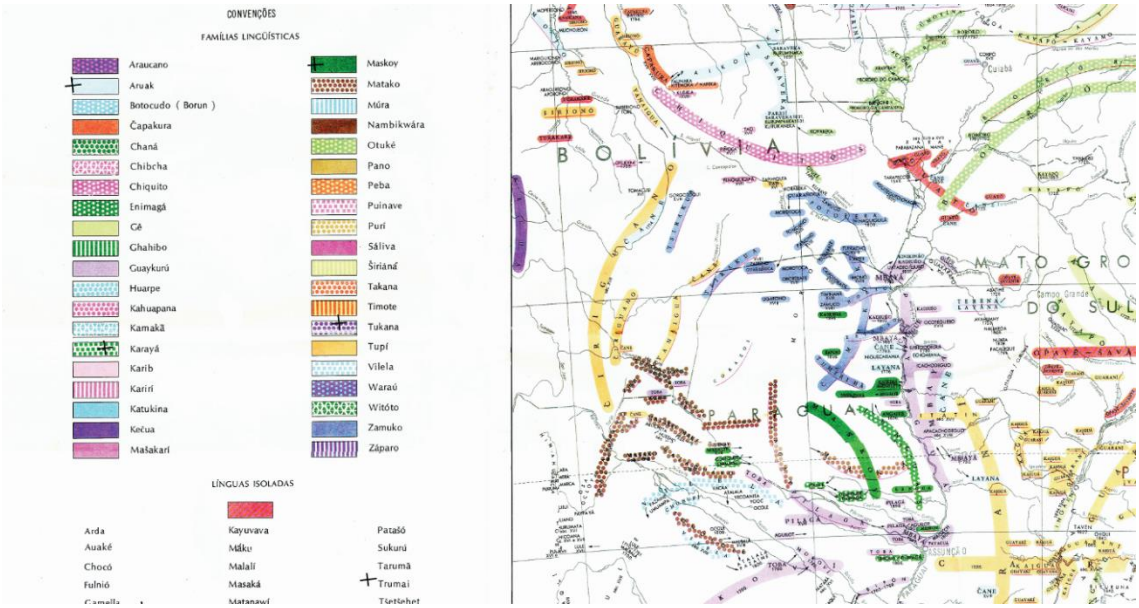
542 Vale pontuar que o termo "tribo" está em desuso, podendo ser trocado por "etnia", conforme a definição. Optou-se por manter o original, por isso tal uso.

543 O Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL) está sob gestão e coordenação do Ministério da Cultura (MinC)/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)/Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI). Sua função é "mapear, caracterizar e diagnosticar as diferentes situações relacionadas à pluralidade linguística brasileira, sistematizando esses dados em formulário específico", e "Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios serão informados pelo Ministério da Cultura, em caso de inventário de alguma língua em seu território, para que possam promover políticas públicas de reconhecimento e valorização" (BRASIL, 2010). A partir de então, a língua será reconhecida como Referência Cultural Brasileira.

ISBN 978-85-64124-60-8

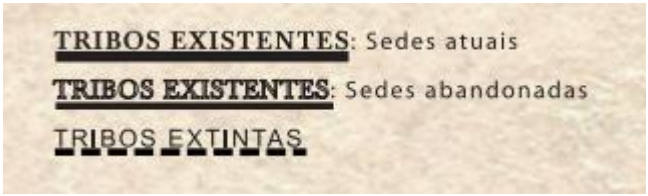
em espaços distantes para evitar qualquer confusão interpretativa ou ambiguidade. Essa repetição de cores foi evitada na reedição pelo IPHAN (2017), em que cada família teve uma cor específica, nenhuma igual ou repetida.

Este trabalho não discutirá a publicação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE),[544] mas vale mencionar que sua publicação aumenta ainda mais o detalhe gráfico do mapa. Existe uma diversificação ainda maior dos recursos gráficos, segundo se nota a partir da legenda:



Versão de 1981 editada e lançada pelo IBGE

Sobre o recurso gráfico das letras, foram escolhidas três formas distintas para designar etnias existentes com sede atual e com sede abandonada, e etnias extintas. As existentes recebem grifos contínuos e as extintas, grifos pontilhados. A letra é mais cheia como um negrito vazado para etnias com sede abandonada, intermediária ou normal para sedes atuais, e mais fina para extintas:

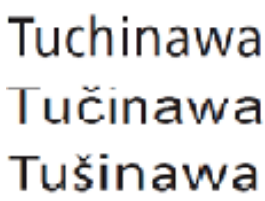


Detalhe da legenda do mapa editado pelo IPHAN (2017)

Porém, as três fontes distintas abaixo para um nome de uma única etnia não têm sua função muito evidente, senão parece confundir, por ter um único referente:

544 Anteriormente a essa reedição do IPHAN e após as três versões originais concluídas, o IBGE editou uma versão em 1981 em parceria com o Ministério da Educação, em versão didática para distribuição gratuita em rede escolar pública, reeditando-a em 1987 e 2002 (IPHAN, Processo de 2015).

ISBN 978-85-64124-60-8



Três fontes distintas para a mesma etnia.

Além da fonte distinta, a ortografia é diferente para as três palavras, o que pode gerar algum possível erro linguístico. Essa variação pode ter ocorrido por uma não convenção durante o processo de escuta e escrita da palavra em dada língua, tendo em conta que as línguas indígenas são, em sua maioria, ágrafas.

O MAPA ENTRE SUPORTES DISTINTOS: A MULTIDIMENSIONALIDADE

As variadas cores, as diferentes informações contidas no mapa, como hidrografia, famílias e troncos linguísticos, línguas, etnias, direção e posição do deslocamento, dentre outras informações, estão todas relacionadas, mas com níveis possivelmente distintos de observação, e, por isso, podem ser vistos como uma multidimensionalidade (EMMERICH; LEITE, *apud* IPHAN, 2017, p. 40). A multidimensionalidade pretendida por Nimuendajú fica notável, porém, só agora em outro suporte, quando ela parece de fato atingir seu objetivo, explorando o que era desejado: os variados níveis de informação (*layers* ou camadas) e cores distintas, favorecido pelo meio digital. Quando pensamos no projeto *Plataforma Interativa de Dados Geo-históricos, Bibliográficos e Linguístico-culturais da Diversidade Linguística no Brasil a partir do* Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes *de Curt Nimuendajú* é preciso levar em consideração a transposição a outro suporte, virtual. O mapa original pertence a um suporte material.

Durante o processo de acesso ao mapa que se encontra arquivado no Museu Paraense Emílio Goeldi, foi realizada uma documentação audiovisual, em que o professor e coordenador do projeto Jorge Domingues Lopes[545] afirma haver necessidade de aproximadamente vinte camadas para a plataforma representar apenas o que o mapa traz em si em 2D (LOPES, registro audiovisual, 2015), evidenciando seu caráter multidimensional. Os pesquisadores responsáveis pelo projeto Lopes e Garcia (2016) afirmam que

> [...] a construção de uma plataforma eletrônica ou digital para abrigar o mapa é uma das principais ações desenvolvidas para dar visibilidade a esse documento produzido na década de 1940 e que, apesar de seus mais de 70 anos, continua a ser uma importante referência para estudiosos de diversas áreas.
> Essa plataforma digital do mapa contará tanto com o maior número possível de versões completas do original, tal como foram produzidas por Nimuendajú quanto uma versão redesenhada (de base vetorial) do mesmo mapa, sendo que é esta última forma permitirá acesso a um sistema de busca de informações no interior do material.

545 Coordenador do projeto, professor adjunto do curso de Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA), lotado no Campus Universitário do Tocantins/Cametá. Conjuntamente com o antropólogo Marcus Vinícius Carvalho Garcia, técnico do IPHAN-sede/DF, coordenador do INDL, situado no DPI, supervisor do Mestrado Profissional em que me situo.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Trata-se de uma ação inédita que pode ser justificada, antes de tudo, porque o próprio mapa, conforme sua estrutura, permite a construção de diversas camadas de informações, todas extraídas dessa mesma fonte, adaptando-se perfeitamente à própria dinâmica exigida pelas bases eletrônicas mais modernas (DOMINGUES, GARCIA, 2016, p. 21-22).

Além da plataforma, há o objetivo de criar uma restauração digital (SANJADJ, registro audiovisual, 2015) do mapa. A obra já tem cópias digitais como um esboço inicial desse processo, tendo ele passado por um processo de fotografia e de reprodução digital. Essas versões digitais do mapa serão posteriormente articuladas à plataforma,[546] em que haverá também outras informações, documentações e estudos disponibilizados. Quanto à cópia digital, o processo foi a fotografia do mapa em alta resolução, quadrante por quadrante, passando por um longo processo de pós-produção, isto é, de manipulação e tratamento da imagem até a versão final:



Cópia digital da versão de 1943 preservada no Museu Paraense Emílio Goeldi

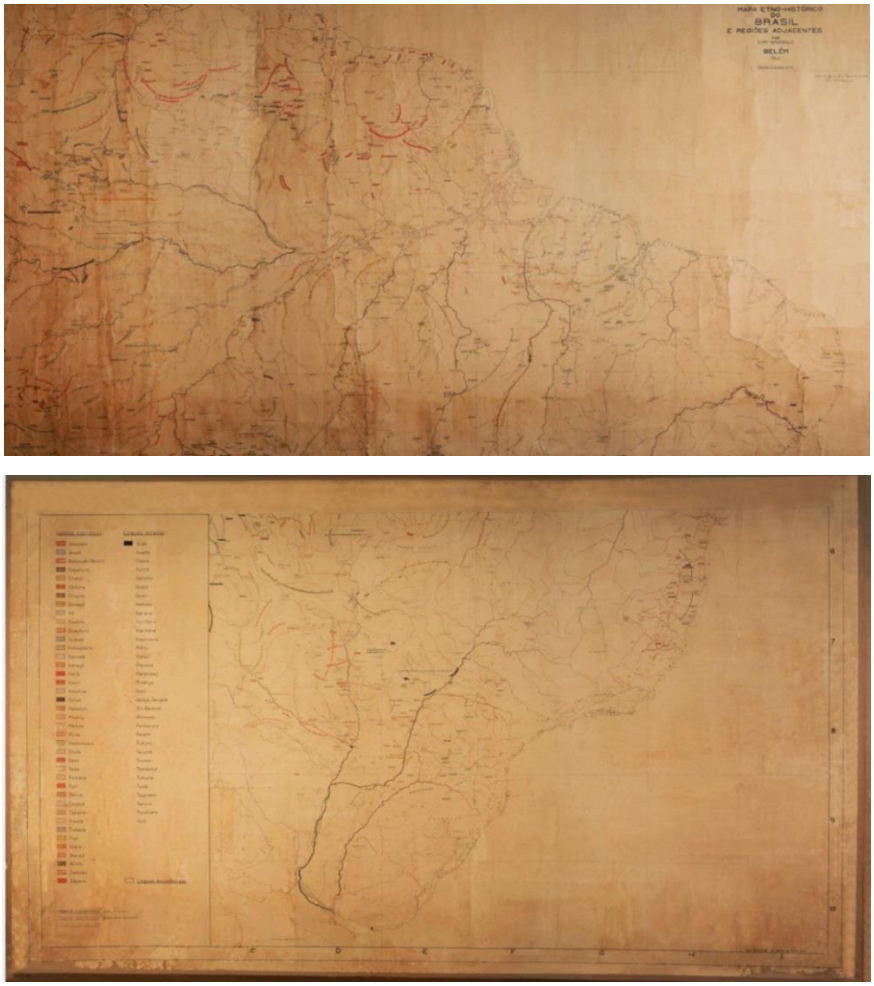
Vale mencionar que a versão do Museu Paraense Emílio Goeldi está incluído, desde 2012, no Registro do Programa Memória do Mundo como bem cultural no Brasil, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).[547]

546 AS DUAS VERSÕES DO MAPA (A DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI E A DO MUSEU NACIONAL) ESTÃO DISPONÍVEIS NO SUBSITE DO INDL: <HTTP://PORTAL.IPHAN.GOV.BR/INDL/PAGINA/DETALHES/1567>.

547 O PROGRAMA INTERNACIONAL MEMÓRIA DO MUNDO É A MEMÓRIA COLETIVA E DOCUMENTADA DOS POVOS DO MUNDO QUE TRAÇA A TRAJETÓRIA DE FATOS HUMANOS, ISTO É, TRATA-SE DO PATRIMÔNIO DOCUMENTAL, QUE REPRESENTA PARTE DO PATRIMÔNIO CULTURAL MUNDIAL. FOI ESTABELECIDO PELA UNESCO EM 1992, EM RAZÃO DA PRESERVAÇÃO E ACESSO AO PATRIMÔNIO DOCUMENTAL MUNDIAL TER, POR VEZES, CONDIÇÕES INADEQUADAS, COMO "SAQUES, DISPERSÃO, TRÁFICO ILEGAL, DESTRUIÇÃO, ARQUIVAMENTO E INVESTIMENTO INADEQUADOS" (DISPONÍVEL EM: <HTTP://WWW.UNESCO.ORG/NEW/PT/BRASILIA/COMMUNICATION-AND-INFORMATION/ACCESS-TO-KNOWLEDGE/DOCUMENTARY-HERITAGE/>). ALÉM DE SE PREOCUPAR COM OS DOCUMENTOS ORIGINAIS PRESERVADOS EM INSTITUIÇÕES PARCEIRAS, O PROGRAMA PLANEJOU O EMPREGO DE TECNOLOGIA CONTEMPORÂNEA PARA REPRODUZIR O

ISBN 978-85-64124-60-8

Já a versão do Museu Nacional passou apenas por um tratamento mais simples de pós-produção da imagem, e está disponibilizada em duas partes:



Cópia digital da versão de 1944 preservada no Museu Nacional

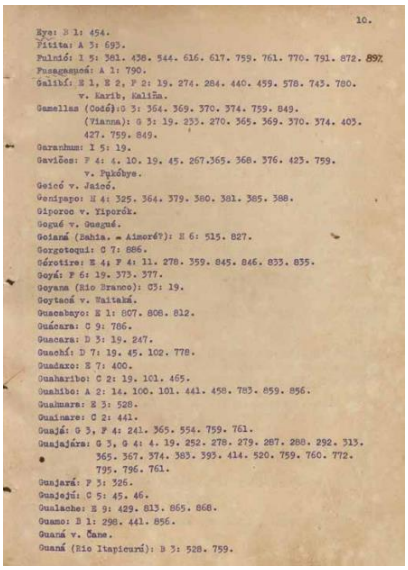
As imagens apresentadas precisam de uma revisão devido ao não posicionamento adequado da luz durante o processo fotográfico: não há uma homogeneidade de iluminação na imagem, sendo isso inclusive a justificativa para a evidência da colagem dos quadrados na imagem anterior, gerando o efeito de quadriculado, ausente no original. Tendo em vista o projeto estar em andamento, a cópia digital com uma qualidade mais definida de modo a ser considerada uma restauração digital será uma das etapas subsequentes.

O mapa foi elaborado tendo como principal referencial espacial a hidrografia. O caminho percorrido por Nimuendajú foi a leitura crítica de escritos de toda ordem – estudos, cartas, diários, memórias, crônicas etc. – que o antecederam, bem como a organização desses em uma lista elaborada concomitantemente ao processo de feitio do mapa, além de suas imersões nas comunidades indígenas. Como mestranda profissional do IPHAN, um dos produtos a ser desenvolvido é a verificação de correspondência espacial entre as informações contidas nos

PATRIMÔNIO DOCUMENTAL ORIGINAL EM OUTROS MEIOS, DISPONIBILIZANDO-OS DE MODO MAIS ACESSÍVEL A TODOS DESDE QUALQUER LOCAL, VIA INTERNET: ESSA AÇÃO É SIMILAR AO INSTRUMENTO INDL NO QUESITO CÓPIA DIGITAL. CF. <HTTP://PORTAL.IPHAN.GOV.BR/INDL/PAGINA/DETALHES/1563>. VALE PONTUAR QUE A VERSÃO DO MAPA PARA O HSAI PARECE ESTAR EXTRAVIADA, E A VERSÃO DO MPEG ESTEVE ANOS ESQUECIDA EM ALGUMA SALA DO MUSEU.

ISBN 978-85-64124-60-8

textos elencados referentes a cada etnia e sua representação no mapa, conforme exemplificarei a seguir em relação à etnia Guarani, que escolhemos como experimento pelo fato de se estender por grande parte território brasileiro e, devido às várias etnias e à vasta quantidade de referências bibliográficas contidas no mapa, estabelecemos um recorte étnico. Essa tarefa é similar à que o próprio pesquisador fez em seu estudo bibliográfico, como mencionado: um de seus objetivos era corrigir possíveis distorções de lugares relatados em escritos de cunho não científico. O objetivo dessa comparação é também verificar incongruências, informações essas que serão disponibilizadas na plataforma, como notas sobre o mapa e suas incoerências.


10.

Eye: B 1: 454.
Fitita: A 3: 693.
Fulnió: I 5: 381. 438. 544. 616. 617. 759. 761. 770. 791. 872. 897.
Fusagasuçá: A 1: 790.
Galibí: E 1, E 2, F 2: 19. 274. 284. 440. 459. 578. 743. 780.
v. Karib, Kaliña.
Gamellas (Codó): G 3: 364. 369. 370. 374. 759. 849.
(Vianna): G 3: 19. 233. 270. 365. 369. 370. 374. 403.
427. 759. 849.
Garanhum: I 5: 19.
Gaviões: F 4: 4. 10. 19. 45. 267.365. 368. 376. 423. 759.
v. Pukóbye.
Geicó v. Jaicó.
Genipapo: H 4: 325. 364. 379. 380. 381. 385. 388.
Giporoc v. Yiporók.
Gogué v. Guegué.
Goianá (Bahia. = Aimoré?): H 6: 515. 827.
Gorgotoqui: C 7: 886.
Gérotire: E 4; F 4: 11. 278. 359. 845. 846. 833. 835.
Goyá: F 6: 19. 373. 377.
Goyana (Rio Branco): C3: 19.
Goytacá v. Waitaká.
Guacabayo: E 1: 807. 808. 812.
Guácara: C 9: 786.
Guacara: D 3: 19. 247.
Guachí: D 7: 19. 45. 102. 778.
Guadaxo: E 7: 400.
Guaharibo: C 2: 19. 101. 465.
Guahibo: A 2: 14. 100. 101. 441. 458. 783. 859. 856.
Guahuara: E 3: 528.
Guaimare: C 2: 441.
Guajá: G 3, F 4: 241. 365. 554. 759. 761.
Guajajára: G 3, G 4: 4. 19. 252. 278. 279. 287. 288. 292. 313.
365. 367. 374. 383. 393. 414. 520. 759. 760. 772.
795. 796. 761.
Guajará: F 3: 326.
Guajejú: C 5: 45. 46.
Gualache: E 9: 429. 813. 865. 868.
Guamo: B 1: 298. 441. 856.
Guaná v. Čane.
Guaná (Rio Itapicurú): B 3: 528. 759.

"Índice de tribos" – lista original do referencial bibliográfico organizado por Nimuendajú

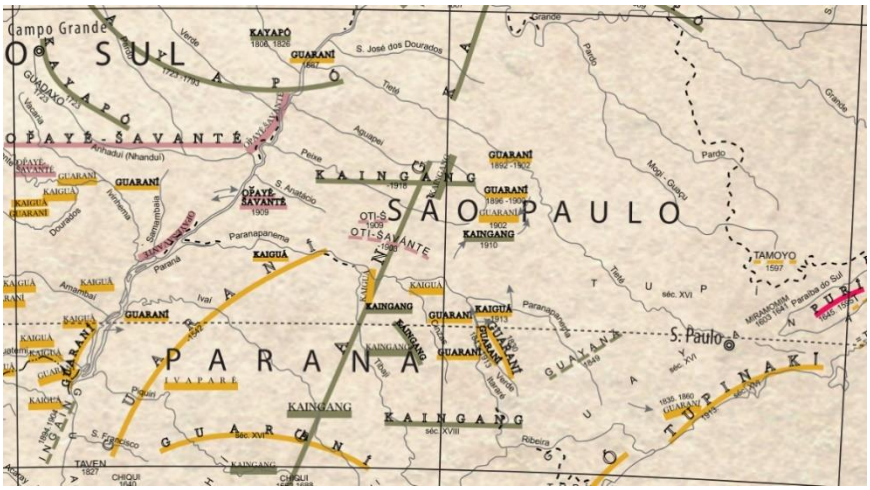
Os Guarani estão localizados, no mapa de Nimuendajú (IPHAN, 2017), nos quadrantes D7, D8, D9, E7, E8, E9, F7, G6, conforme a imagem:



Versão publicada pelo IPHAN-INDL em 2017 – marcação e recorte feitos por mim.

ISBN 978-85-64124-60-8

O objetivo desta etapa é verificar se a hidrografia representada no mapa corresponde àquela sugerida nas referências bibliográficas apontadas por Nimuendajú em relação a essa etnia. O brigadeiro J. J. Machado de Oliveira (1898), sob narração de João Henrique Elliot, ao relatar a viagem, dispersão e errância dos Guarani a partir de sua experiência militar nesse contexto, informa sobre a hidrografia como referência espacial. Dois rios serão usados como exemplo, um que está identificado no mapa e outro não, talvez pelo tipo de formação geológica: "Com algum custo, sete ou oito léguas foram percorridas, ficaram abaixo da foz do Pirapó no Paranapanema" (OLIVEIRA, 1898, p. 438). Chegaram em Pirapanema, localizado em E7 e F7, e, depois, na foz do Pirapó, que não está indicado no mapa (2017):



Versão publicada pelo IPHAN-INDL em 2017 – recorte feito por mim

Esse referencial bibliográfico, desde que iniciei minha pesquisa, já está em sua maioria organizado. Em 2016, no Relatório parcial referente às atividades desenvolvidas, Jorge Domingues Lopes afirma que 275 textos das 973 referências já estão reunidos (IPHAN, Processo de 2015). Atualmente trabalhamos com aproximadamente 700 dessas referências. Esse é um dos procedimentos para a concepção da plataforma. Essas informações serão organizadas, analisadas e disponibilizadas, como uma das etapas do projeto. Paralelamente, um processo de georreferenciamento está sendo feito sobre a área do mapa, em que dados serão cruzados, gráficos serão produzidos a partir desses dados, como, por exemplo, data das posições migratórias de cada etnia e língua, entre outros mecanismos de facilitação da pesquisa na plataforma. Esse procedimento se justifica também porque a área referente à presença de cada língua se dá pelo tamanho do desenho do nome da etnia no mapa, então isso será evidenciado nessa etapa.

CONCLUSÕES EM PROCESSO

Este é um trabalho que se baseia numa pesquisa ainda em andamento. Uma conclusão obtida é que a localização de alguns rios no mapa não coincide com sua descrição espacial nos textos organizados por Nimuendajú como referência à elaboração dessa obra, porém, em alguns momentos nota-se a coincidência, se não exata, muito próxima à por ele desenhada. Ele próprio refez várias localizações desde a primeira produção à última de sua obra cartográfica, reconhecendo alguns equívocos dele mesmo ou de interpretações de outros autores.

ISBN 978-85-64124-60-8

Apesar de ter elaborado uma obra multidimensional, com várias cores e várias informações, não foi possível concretizar o mapa exatamente como imaginou, devido às restrições e/ou dificuldades de impressão institucionais. Porém, atualmente, na reedição do IPHAN (2017), foi levado em consideração um mapa que reproduzisse as cores pensadas pelo cartógrafo, bem como, na plataforma em também desenvolvimento, a separação em níveis/*layers*, de modo que o leitor tenha a possibilidade de acessar cada camada isoladamente, ou, ainda, cruzar informações nele elencadas. Um verdadeiro banco de dados acessado a partir de ferramentas digitais, acesso via *web*, situando o INDL no contexto virtual em que outras instituições já atuam, consolidando este instrumento no campo do patrimônio e atualizando com novas informações após sua última produção, em 1944, o mapa de Curt Nimuendajú, indiscutivelmente um bem cultural devido a seu valor físico e documental.

REFERÊNCIAS

ARNAUD, Expedito. **"Curt Nimuendajú: aspectos de sua vida e de sua obra"**. In: Revista do Museu Paulista, Nova Série, XXIX, p. 55-72, 1983.

BISPO, Antonio Alexandre. "**Nomes da história intercultural em contextos euro-brasileiros: Karl Gustav Izikowitz (1982) – migrações de bens culturais e sistemática organológica"**. In: Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência. 1982. Disponível em: <http://www.academia.brasil-europa.eu/Materiais-abe-83.htm>.

BRASIL. **Decreto nº 7.387, de 09 de dezembro de 2010**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Decreto/D7387.htm>. Acesso em: 25 fev. 2018.

DEUS, José Antônio Souza de; SILVA, Ludimila de Miranda Rodrigues. **"A cartografia histórica de Curt Nimuendajú e a etnogeografia dos índios Krenak".** In: Anais do 3º Simpósio Brasileiro deCartografia Histórica. Belo Horizonte: Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, 2016. p. 285-295.

DONATTI, Patrícia Bayodi**. "Resquícios de Curt Nimuendajú"**. In: Revista de arqueologia pública. Campinas, v. 10, n. 3 p. 81-90, out. 2016.

FAULHABER, Priscila. **"Curt Nimuendajú e a busca de apoio à pesquisa antropológica"**. In: BARBOZA, Christina Helena da Motta. Histórias de ciência e tecnologia no Brasil. v. 3. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2016. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Afaulhaber-2016-curt/faulhaber_2016_curt.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2018.

GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho; LOPES, Jorge Domingues. **"A construção da plataforma digital interativa do mapa etno-histórico, de Curt Nimuendajú".** In: Revista Brasileira de Linguística Antropológica. v.8, n. 1, jul. 2016.

Handbook of South American Indians. Disponível em:

<http://www.etnolinguistica.org/handbook:intro>. Acesso em: 11 jul. 2018.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Controle de processos e documentos (CPROD)**. Protocolo: 01450.012181/2015-76. 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL**. "Mapa etno-histórico de Curt Nimuendajú".** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/indl/pagina/detalhes/1563>. Acesso em: 25 jul. 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

LE GOFF, Jacques. **"Documento/Monumento".** In: História e memória. Campinas: Editora Unicamp, 1990. p. 462-473.

LOPES, Jorge Domingues. **"Registro audiovisual durante o processo de pesquisa no Museu Paraense Emílio Goeldi"**. Entrevista inédita, 2015.

NIMUENDAJÚ, Curt. **Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. 2. ed. Brasília: IPHAN, IBGE, 2017. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/mapaetnohistorico2ed2017.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2018.

OLIVEIRA, J. J. Machado de. **"A Emigração dos Cayuaz".** In: Revista do Instituto Historico e Geographico do Brazil. Rio de Janeiro, t. XIX, p. 434-447, 1856. Tomo XIX; tomo VI da terceira série. 1898.

OLIVEIRA, Mário Mendonça de. **A documentação como ferramenta de preservação da memória**. Cadastro, fotografia, fotogrametria e arqueologia. Programa Monumenta. Cadernos Técnicos. v. 7. Brasília: IPHAN, 2008.

SANJADJ, Nelson. **"Registro audiovisual durante o processo de pesquisa no Museu Paraense Emílio Goeldi"**. Entrevista, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **"Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências"**. In: Revista Crítica de Ciências Sociais, 63, outubro de 2002, p. 237-280.

UNESCO. **"Programa Memória do Mundo".** Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/communication-and-information/access-to-knowledge/documentary-heritage/>. Acesso em: 01 jul. 2018.

WELPER, Elena Monteiro. **Curt Unckel Nimuendajú: um capítulo alemão na tradição etnográfica brasileira**. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Museu Nacional. Dissertação de Mestrado. 2002. Rio de Janeiro. 245 p.

ZARUR, George. **"O mapa etno-histórico de Curt Nimuendajú".** Antropologia e economia política. Anais da 61ª Reunião Anual da SBPC. Manaus: Julho/2009. Disponível em: <http://www.georgezarur.com.br/2017/09/29/o-mapa-etno-historico-de-curt-nimuendaju/>. Acesso em: 04 mar. 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

O NHEENGATU NO RIO TAPAJÓS: REVITALIZAÇÃO LINGUÍSTICA E RESISTÊNCIA POLÍTICA

Florêncio Almeida VAZ FILHO*[548] *(Universidade Federal do Oeste do Pará)
E-mail:florencioalmeidavaz@gmail.com
***Sâmela Ramos da SILVA (Universidade Federal do Amapá)*[549]**
E-mail: samelaramossilva@gmail.com

RESUMO

O trabalho trata do processo histórico de revitalização do Nheengatu ou Língua Geral Amazônica (LGA) coordenado pelas organizações e lideranças indígenas no baixo rio Tapajós, Pará. Desde 1998, 70 comunidades ribeirinhas, reunindo 8 mil moradores, se reorganizaram politicamente e retomaram identidades étnicas como povos indígenas. A revitalização do Nheengatu na região, através de oficinas e minicursos, foi iniciada pelo Grupo Consciência Indígena (GCI) em 1999, atendendo a uma urgente necessidade dos indígenas na sua luta pela reafirmação identitária como povos diferenciados. Isso porque os mais velhos lembravam que a "língua geral" (LGA) ainda era falada por seus avós até as primeiras décadas do Século XX. O GCI trouxe para o rio Tapajós vários indígenas do rio Negro (AM) para atuar como professores de Nheengatu nas aldeias indígenas. Tal processo tem se configurado como uma ação política por meio da linguagem, sendo a retomada do Nheengatu um ato político de resistência desses povos que, assim, têm se reconectado com sua ancestralidade. Isso possibilitou também uma nova dinâmica cultural, pois estimulou a busca pela memória histórica e linguística dos indígenas durante as oficinas e cursos de Nheengatu, resultando numa reinvenção de tradições. Surgiu um novo discurso sobre o Nheengatú, não mais como língua indígena que "já foi falada" na região, mas como língua viva que transmite conhecimentos diversos que ancoram e dão sentido às práticas indígenas desses povos. Língua como instrumento de afirmação identitária. Recentemente, conquistou-se a implantação do ensino do Nheengatu na sua educação escolar. E no lugar das oficinas, surgiu o Curso de Nheengatu, com 360 horas, ofertado pelo GCI e Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), como um espaço de formação de professores indígenas de Nheengatu que têm atuado nas escolas das aldeias na região.

***PALAVRAS-CHAVE**: REVITALIZAÇÃO. NHEENGATU. RIO TAPAJÓS. INDÍGENAS.*

PRIMEIRAS PALAVRAS – INTRODUÇÃO

A teimosa história do Nheengatu é de alguma forma a história da resistência dos povos indígenas no Brasil, ou ao menos a história de alguns destes povos, como é o caso dos indígenas que vivem na região no baixo curso do rio Tapajós, no Oeste do Estado do Pará. De língua falada pelos Tupinambá do litoral, à época da chegada dos conquistadores, à língua de barés e muras, no Amazonas, ou de arapiuns e tupinambás, no Pará, são mais de cinco séculos de tradição e reelaboração indígena. Há quem ainda fale que foi uma língua "inventada pelos Jesuítas". Ora, por mais inteligentes que eles fossem não teriam essa inventividade toda. E é melhor não falar

548 Doutor em Ciências Sociais/Antropologia pelo PPGCS/UFBA e professor no Programa de Antropologia e Arqueologia (PAA/UFOPA).
549 Mestra em Linguística pela Universidade Federal de Goiás, doutoranda em Linguística pela UNICAMP, professora no Curso de Letras Libras na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP).

ISBN 978-85-64124-60-8

isso perto dos indígenas no rio Tapajós. Ali, vive-se nas últimas décadas um dinâmico processo de revalorização e aprendizado desta língua, que chama de sua.

Desde os anos 1990, quando do início da reorganização dos chamado Movimento Indígena na região, há um processo de revitalização do Nheengatu ou Língua Geral Amazônica (LGA), liderado pelos próprios indígenas e entidades parceiras. Com isso, o Nheengatu passou a ter aproximadamente 8 mil falantes, ou ao menos aprendizes. E são estudantes muito interessados. Já gravaram CD de músicas e escreveram um livro didático, que já chegou em sua segunda edição (GOES NETO; VAZ FILHO, 2016).

Essa revitalização do Nheengatu na região, através de oficinas e minicursos, se diferencia de um curso normal de línguas estrangeiras. Ou seja vai bem além do aspecto técnico do aprendizado de uma língua. Primeiro, os indígenas demandaram tal ensino/aprendizado, e são eles que direcionam, junto com os professores, os rumos do processo. E parte dos professores que ministraram as oficinas e os cursos de Nheengatu são também indígenas do rio Negro (AM). Este estudo se configura como uma ação política por meio da linguagem, sendo a retomada do Nheengatu um ato político de resistência desses povos que, assim, têm se reconectado com sua ancestralidade.

Vamos aqui contar um pouco deste processo e suas repercussões. E vamos refletir sobre o sentido desta ação para os próprios povos indígenas do baixo tapajós. Se estudiosos diriam que trata de uma "invenção de tradições", eles repetem que estão "resgatando" o que é o seu passado, sua origem e sua cultura. De fato, é surpreendente ver como durante as oficinas e aulas nos cursos de Nheengatu, os indígenas conseguem acordar sua memória e dela retirar muitos cacos em formas de palavras e lhes dar sentidos atuais. Isso é resistir e recriar em tempos de globalização.

POVOS INDÍGENAS DO BAIXO RIO TAPAJÓS: O MOVIMENTO INDÍGENA E SUA ORIGEM

A região do baixo rio Tapajós abrigava uma população grande e diversificada quando a ocupação colonial iniciou no século XVII[550]. Os nomes dos povos Tapajó, Arapium, Tupinambá, Borari e Maytapú estão nos registros de viajantes e dos exploradores. No entanto, havia muitos outros, nas duas margens do rio Tapajós, nos rios Arapiuns e Maicá, no Lago Grande da Franca e na imensa região da várzea. A grande maioria foi dizimada logo nos primeiros anos do contato, vítima de epidemias, guerras e escravidão.

Quando os portugueses chegaram ao rio Tapajós, nas primeiras décadas do século XVII, lá encontraram também muitos povos indígenas. O rio estava superpovoado. Os Tapajó e Tupinambá eram os mais fortes da região, e dominavam ou mantinham sob sua influência os outros povos menos numerosos (MENENDEZ, 1981/1982). Calcula-se que os Tupinambá chegaram à ilha de Tupinambarana quase na mesma época em que ocuparam o Maranhão e a

550 Apesar da passagem pioneira de Francisco Orellana e sua tropa pela desembocadura do rio Tapajós, em 1542, a região ficou relativamente esquecida pelos europeus. Foi só quando holandeses e ingleses, que exploravam a Amazônia desde 1590, começavam a alcançar a foz do rio Tapajós, que os portugueses resolveram recuperar a terra e expulsar os "invasores". Assim, em 1616, com a fundação de Belém do Pará, começou, de fato, a exploração lusa concentrada na coleta das drogas do sertão, na qual os indígenas eram fundamentais (OLIVEIRA, 1983). Mas somente no início do século XVII que a região onde hoje está a cidade de Santarém e o baixo curso do rio Tapajós passou a sofrer incursões mais intensas de portugueses, em busca de escravos, que culminaram com a instalação da Missão dos Tapajó (futura Santarém) em 1661, pelo jesuíta João Felipe Bettendorf (VAZ FILHO, 2010).

ISBN 978-85-64124-60-8

região próxima de Belém, provavelmente vindos do litoral nordestino, após guerras com os portugueses (CARVALHO JÚNIOR, 2005).

As primeiras expedições portuguesas ao interior do rio Tapajós de que se tem registro foram as de Pedro Teixeira, respectivamente em 1626, que, provavelmente, chegou até a baía de Alter do Chão e, em 1628, em companhia de Bento Rodrigues de Oliveira, para aprisionar índios (IORIS, 2005). Em 1661, os jesuítas fundaram a Missão dos Tapajó, onde hoje está a cidade de Santarém, porém, trinta anos depois, quase nada mais restava dos outrora guerreiros Tapajó, e nem dos Tupinambá (MENENDEZ, 1981/1982). Falamos, é claro, em termos da organização étnica específica tapajó e tupinambá.

Assim, os missionários jesuítas iam concentrando, numa mesma missão, diferentes povos indígenas e nivelando-os por um só padrão linguístico e cultural, através do aprendizado da Língua Geral (que mais tarde ficaria conhecida como Nheengatu), que se tornou a língua mais falada na região até o século XIX.

Para obter esta mão de obra, as *tropas de resgate* invadiam os povoados e escravizavam os nativos. Alguns povoados que ainda resistiam às margens do Amazonas sucumbiram de vez, restando alguns mestiços resultantes de alianças entre portugueses e nativos. No século XVIII, os missionários foram expulsos e veio o período do Diretório dos Índios, do Marquês de Pombal, que entre outras coisas proibiu o uso da Língua Geral. Em meados do século XIX, a historiografia oficial já declarava extintos os grupos etnicamente organizados no baixo rio Tapajós (IORIS, 2014). Spix e Martius (1981, p.100), em viagem pela região de 1817 a 1820, registraram a existência de índios que viviam em Santarém, empregados dos colonos ou donos de pequenas roças, e que eram cruzamento de numerosas tribos, como assimilados “muito poucos se recordavam ainda da sua primitiva fala”, e preferiam usar a “língua geral”.

E assim, durante quase todo o século XX, para as pessoas comuns, e no discurso de intelectuais locais e dos governantes, não havia continuidades históricas indígenas na região. Os livros de história mais usados pelos estudantes, do ensino fundamental ao universitário, davam conta de que os indígenas haviam sido extintos, e faziam parte apenas de um longínquo passado (FONSECA, 2015; SANTOS, 1974). Apenas de forma genérica ou folclórica a influência ou presença de “índios” era citada na cidade de Santarém. Isso tudo começou a mudar pouco antes da virada para o século XXI, quando se iniciou na região um dinâmico movimento autoafirmação indígena (VAZ FILHO, 2010).

As lutas pela contestação da “extinção” dos povos indígenas no baixo Tapajós se iniciaram de forma mais sistemática com a criação do Grupo de Consciência Indígena (GCI) em 1997, na cidade de Santarém. O GCI foi criado por um grupo de jovens militantes universitários e professores, em sua maioria ligados aos movimentos progressistas da Igreja Católica. Oriundos de comunidades rurais, eram descendentes diretos de povos indígenas, e tinham na memória as lembranças do que lhes contavam seus avós. Assumindo-se como indígenas eles estavam superando a vergonha e o secular silenciamento de sua identidade.

Os militantes do GCI passaram a realizar estudos sobre a história e as tradições culturais dos negros e indígenas no Brasil, e particularmente na Amazônia. Descobriram a necessidade de reforçar na sociedade culturas e identidades étnico-raciais que a Igreja ligada ao movimento da Teologia da Libertação, forte da época, chamava de “oprimidas”. Um dos principais objetivos do grupo era “resgatar” e valorizar a história, a identidade e a cultura dos indígenas.

No ano seguinte, dois acontecimentos foram cruciais para a emergência étnica indígena no baixo rio Tapajós, e são a chave para compreendermos como esse movimento se consolidou. O primeiro foi o falecimento de Seu Laurelino Cruz, o líder espiritual da comunidade de Takuara

ISBN 978-85-64124-60-8

e *curador*[551] muito respeitado em toda a região, que se autodeclarava indígena numa época em que os moradores rejeitavam o rótulo de índios. Sua morte gerou grande comoção entre os moradores e despertou o processo de autoafirmação indígena entre eles.

O segundo acontecimento é, na verdade, um desdobramento do falecimento de Seu Laurelino. Os moradores de Takuara, abalados pela perda do seu pajé e refletindo profundamente sobre seus ensinamentos, decidiram *se assumir* como indígenas, já que o próprio ancião fazia questão de destacar essa identidade. E, assim, em 1998, procuraram a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) para informar que eram índios e que estavam reivindicando a demarcação do seu território. Iniciaram um processo de autoafirmação que surpreendeu e impactou os moradores da região, e logo começou a influenciar a vida de muitas outras comunidades ribeirinhas com uma história e cultura muito semelhante a de Takuara. Tal fato alterou bastante a dinâmica e a atuação do GCI. Naquele momento, GCI e Takuara juntaram seus esforços na luta pelo reconhecimento daquela primeira comunidade no baixo rio Tapajós que se autodeclarava indígena e do povo Munduruku.

O GCI, a partir disso, organizou uma série de eventos que marcaram os primeiros passos da mobilização indígena na região, como por exemplo, a Assembleia da Terra e Tradição, que reuniu comunidades ribeirinhas da Reserva Extrativista (Resex) Tapajós-Arapiuns e os indígenas de Takuara, em 1999, e a I Missa Indígena, que reuniu comunidades ribeirinhas em Takuara, em 1999. Como havia outras comunidades vizinhas a Takuara que demonstravam interesse em também se identificar indígenas, foi organizado o I Encontro dos Povos Indígenas do rio Tapajós, que aconteceu nos dias 31.12.1999 e 01.01.2000. Quando a Marcha dos 500 anos passou em Santarém em abril de 2000, rumo a Porto Seguro (BA), para a Conferência dos Povos Indígenas, já se contava 11 povoados que se autodenominavam como *aldeias* indígenas.

Toda essa mobilização trazia uma ânsia por *resgatar* as origens, o passado, a identidade e elementos da cultura *indígena*. E a língua indígena foi logo demandada. Os mais velhos recordavam que seus avós ainda falavam a *Língua Geral* e citavam como orgulho palavras ou frases que ficaram daqueles velhos tempos. Era urgente reaprender a falar essa língua, para fortalecer ainda mais o processo de reafirmação como povos indígenas.

E foi assim que o GCI organizou em janeiro de 1999, em Santarém, a primeira oficina de Nheengatu, com assessoria de Celina Cadena, índia Baré da região do rio Negro (AM). Outras duas oficinas de Nheengatu, voltadas para as *aldeias* indígenas, foram realizadas em 2000, com o objetivo de fazer o "resgate e revalorização das tradições e dos costumes, reavivar a história, e revitalizar a cultura indígena". Os organizadores assumiam mesmo que queriam "fazer com que os líderes, professores e os mais jovens voltassem a usar o Nheengatu como língua corrente"[552]. Os participantes destas oficinas passaram a articular frases, aprenderam e criaram cantos em Nheengatu, que depois eram usados durante os *rituais indígenas*.

Além das oficinas de Nheengatu, o GCI também realizava cursos sobre direitos indígenas e formação de lideranças. Em geral, com o apoio e assessoria do Conselho Indigenista Missionário (CIMI) e a Pastoral Social da Igreja Católica. E após o I Encontro dos Povos Indígenas, outros encontros, cada vez com mais participantes, passaram a ser realizados anualmente. Estes grandes encontros indígenas reuniam participantes de todas as aldeias, e foram os momentos mais decisivos para o crescimento e solidificação de uma auto-consciência cultural e identitária indígena na região.

551 A PALAVRA PAJÉ NÃO ERA ACEITA TRANQUILAMENTE PELOS PRÓPRIOS CURADORES, PROVAVELMENTE PELO SENTIDO NEGATIVO QUE O TERMO DENOTA NA REGIÃO. ATUALMENTE, OS INDÍGENAS NA REGIÃO USAM INTENSAMENTE A PALAVRA PAJÉS PARA SE REFERIR AOS CURADORES, E AQUELA PALAVRA GANHOU UM SENTIDO POSITIVO. É COMUM, AGORA, FALAREM PAJÉ LAURELINO.

552 RELATÓRIO DA OFICINA DE NHEENGATU. 01-12 DE JULHO DE 2000. GCI. ELABORADO POR FLORIENE COLARES VAZ.

ISBN 978-85-64124-60-8

As ações organizadas pelo GCI, sempre divulgadas na imprensa, foram fundamentais no processo de autoafirmação indígena. Com este apoio, a iniciativa de Takuara se espalhou pela região e estimulou a emergência de outras etnias. Se antes de 1998, nenhum povoado se dizia indígena na região, após vinte anos desse movimento de autoafirmação, já são 12 povos indígenas (Arapium, Apiaká, Arara Vermelha, Borari, Jaraki, Maytapú, Munduruku, Munduruku Cara Preta, Kumaruara, Tapajó, Tupaiú, Tupinambá) distribuídos em 70 aldeias[553], reunindo cerca de 8 mil pessoas, que são representadas pelo Conselho Indígena dos rios Tapajós e Arapiuns (CITA), sempre com o apoio do GCI. Esses povos estão localizados nos municípios de Aveiro, Belterra e Santarém.

Assim, não há como falar das mobilizações mais recentes dos povos indígenas no baixo Tapajós, sem compreender a importância da declaração pública de Takuara após o falecimento do pajé Laurelino. Juntamente com a criação do GCI em 1997, a decisão política dos moradores de Takuara, no ano seguinte, foi o momento que marcou o início da grande onda de reafirmação das identidades étnicas e de reavivamento cultural, e linguístico na região.

Devido ao longo processo histórico de desestruturação étnica, em muitos casos, perderam-se os laços que os ligavam um povoado à sua etnia de séculos passados. Até porque, com a mistura de diferentes povos e línguas na mesma missão católica, já nem se pode falar em uma única etnia. Mais recentemente, com a reafirmação das identidades indígenas nas comunidades, houve a necessidade de "descobrir" suas origens étnicas, e cada aldeia decidiu que identidade seria assumida. Nesse momento a memória dos mais velhos foi acionada, e através do que eles ouviram de seus pais e avós, foram recuperados fragmentos de histórias com os quais construíram e ainda constroem seu passado histórico e étnico. É claro que a literatura e os documentos históricos também são apropriados em favor deste projeto. E assim, os indígenas dialogam com o passado do qual afirmam ser continuidade e constroem um presente de pertencimento étnico. E o Nheengatu faz parte dessa construção para a maioria das aldeias[554].

PANORAMA HISTÓRICO DO PROCESSO DE REVITALIZAÇÃO LINGUÍSTICA DO NHEENGATÚ

Nheengatú é uma designação dada por Couto Magalhães no século XIX (FREIRE, 2011) para a Língua Geral da Amazônia (LGA) que se originou da língua Tupinambá, trazida à Amazônia pelos padres jesuítas. Em 1621, o padre Luís Figueira publicou a gramática "Arte da Língua Brasílica" que descrevia o Tupinambá falado no Maranhão. Segundo Rodrigues (2011, p. 37), essa língua era conhecida como "língua geral" (dos índios do Brasil), "língua do Brasil", "língua brasílica, brasiliana ou brasileira".

Atualmente, no município de São Gabriel da Cachoeira, Estado do Amazonas, o Nheengatú junto com as línguas Tukano, Baniwa e Português são as línguas oficiais, sendo o único município brasileiro a considerar outras línguas, além do português como oficiais. Segundo Freire (2011), o Nheengatú se consolidou como a língua de comunicação interna da Amazônia ao longo de todo período colonial e até mesmo nas primeiras décadas do século XIX. A LGA retardou o processo de hegemonia do Português na Amazônia, pois estava presente nas aldeias,

553 Falamos de 12 povos distribuídos nas 70 aldeias. Mas o CITA afirma que representa 13 povos indígenas na região, porque inclui o povo Tapuia, formado por pessoas que, oriundas de comunidades ribeirinhas, hoje vivem na cidade de Santarém. Alguns tapuia, inclusive, são lideranças do CITA e estudantes na Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), tendo entrado pelo Processo de Seleção Especial (PSE) Indígena.

554 Dentre as 70 aldeias, oito se autoidentificam como sendo do povo Munduruku, e estão no processo de aprendizado desta língua, trazendo inclusive professores munduruku da região do meio e alto rio Tapajós.

ISBN 978-85-64124-60-8

povoações, vilas e cidades de toda a região e era usada por portugueses, negros, mestiços e índios

A memória desse fato, apesar de parecer fragmentada, está estreitamente associada ao passado histórico e linguístico dos povos indígenas no baixo rio Tapajós. Por meio dos registros feitos por viagens naturalistas, conseguimos obter algumas informações, mesmo limitadas, da situação sociolinguística na região.

La Condamine que passou pela região entre 1773 e 1774, registrou o uso da LGA na região, e relatou que

> dos restos do aldeamento Tupinambara, situado outrora numa grande ilha, na foz do rio da Madeira, formou-se o de Tapajós, e seus habitantes são quase que tudo o que resta da valente nação dos tupinambás, dominante há dois séculos no Brasil, onde deixaram a língua (2000, p. 97).

Spix e Martius (1981, p. 100) aponta a preferência pela LGA: "muito poucos se recordavam ainda da sua primitiva fala; (...) Já aqui começa a ser veículo preferido a língua geral por meio do qual os colonos se comunicam com os índios". Por sua vez, Nimuendajú (1949, p. 98), que passou pela região de Santarém e Alter do Chão nas primeiras décadas do século XX, afirmou que "a maioria dos nomes locais da região pertencem à Língua Geral, que não está ainda completamente extinta".

Desde que começaram a *se assumir* como indígenas, os moradores das aldeias do baixo Tapajós se deram conta de que careciam de uma *língua indígena*. Para superar essa lacuna, eles recorreram ao *resgate* do Nheengatu, língua da qual alguns idosos ainda dominavam palavras e até frases. A ideia de que o Nheengatu era "a" língua indígena desses grupos já era do conhecimento dos mais velhos, e foi fortalecida, depois, pelo GCI. Quando os moradores dizem, por exemplo, "minha avó ainda falava a língua indígena", eles exemplificam com vocábulos do Nheengatu. Isso porque até o início do século XX algumas pessoas ainda falavam essa língua no rio Tapajós.

Por isso, quando os moradores precisaram lançar mão de uma língua indígena, foi quase instantânea a associação com o Nheengatu. Apesar de a expressão *resgate da língua* haver sido muito usada pelos próprios índios, tratou-se, de fato, de uma revalorização do Nheengatu ainda presente nas práticas de linguagem desses povos por meio de expressões, vocábulos, toponímia. Desenvolveremos essa questão na seção posterior.

O GCI promoveu em Santarém a primeira oficina Nheengatu em janeiro de 1999, com o objetivo de *resgatar* a *língua indígena*, sob a justificativa de que "é o nosso passado que está presente e vivo"[555]. *Resgatar* o Nheengatu parecia aos ativistas do GCI como o *resgate do passado* das aldeias, no sentido da sua origem, que de fato não era lembrada abertamente até então. O *resgate* do Nheengatu continuou nos anos seguintes como uma das prioridades das lideranças do movimento indígena.

O desafio de recuperar o Nheengatu ficou ainda mais urgente depois da Marcha Indígena dos 500 Anos que se dirigiu a Coroa Vermelha (BA), quando os representantes do baixo Tapajós ouviram outros líderes falar, entre si, nas línguas maternas, e proferir discursos. O fato de não terem uma *língua indígena* operativa deve ter-lhes provocado um sentimento de

555 PORTUGUESES PROIBIRAM A LÍNGUA APÓS A GUERRA DA CABANAGEM. A GAZETA DE SANTARÉM, SANTARÉM, 27.12.1998 A 09.01.1999.

ISBN 978-85-64124-60-8

denegação ou de vergonha. Por isso, logo em maio de 2000, um mês depois de voltarem da Bahia, destacaram o aprendizado do Nheengatu como uma ação a ser intensificada.

O GCI continuou investindo em oficinas de Nheengatu nas próprias aldeias do Tapajós. Na prática, essas oficinas estimulavam uma revalorização de vários aspectos da vida comunitária, como: crenças nos espíritos e nos *pajés*, alimentação e medicina tradicional, artesanato, valores morais etc. Eram momentos de revalorização do *modo de ser* desses grupos. Além dos aspectos linguísticos, os participantes eram levados a refletir sobre suas origens, como falou Dona Celina Baré, a primeira das ministrantes dessas oficinas: "o resgate histórico da língua vem ligado a um olhar muito mais profundo sobre nossas origens"[556]. Assim, os participantes estudavam o processo histórico, ao longo do qual o uso das línguas originárias de cada povo foi proibido; as pessoas falavam das lembranças da infância, do que ouviram dos seus avós, que ainda falavam palavras do Nheengatu; falavam sobre a negação do passado indígena etc.

Prevaleciam, durante as oficinas, demonstrações de muito orgulho. Os participantes usavam cocares, colares e saiotes, e estavam pintados de urucum e jenipapo. Além das palavras do Nheengatu que já conheciam, o aprendizado de pronomes, verbos, advérbios, adjetivos e outros itens gramaticais, ensejou-lhes articular frases completas e até cantos, usados nos *rituais*. Assim, a convicção da sua origem e identidade se fortaleciam. Esses sentimentos e crenças eram ainda mais reforçados pelo contato com os professores vindos do rio Negro, que eram também indígenas. A sua presença conferia reconhecimento e legitimidade aos indígenas do Tapajós, em uma fase em que os seus vizinhos nutriam ainda desconfianças sobre a sua indianidade. Até 2004, diferentes indígenas do rio Negro visitavam intensamente as *aldeias* ministrando aulas, ensinando técnicas de artesanato e até montando peças de teatro em Nheengatu.

Esse dinamismo cultural proporcionado pelas oficinas de Nheengatu mostrou que as culturas indígenas na região não estavam extintas. Ao contrário, transformam-se e recriam-se, apropriando-se das novas perspectivas que lhes são apresentadas. Estas oficinas foram uma forma intensa de os moradores do Tapajós se reconstruírem como *índios.* Mas os indígenas não pararam nas oficinas.

Desde 2007, com a implantação da educação escolar indígena pela Prefeitura de Santarém, seguida pelas prefeituras de Aveiro e Belterra, os indígenas reivindicaram o ensino das línguas indígenas nas escolas municipais, no que foram atendidos em 2010. E

apareceu a necessidade de capacitação formal para os professores de Nheengatu que começaram a atuar nestas escolas. Já as escolas munduruku no baixo Tapajós também iniciaram aulas da língua Munduruku com professores indígenas munduruku vindos das aldeias do médio e alto rio Tapajós.

Foi nesse contexto que surgiu o Curso de Nheengatu, oferecido pelo GCI e pela Diretoria de Ações Afirmativas (DAA) da Universidade Federal do oeste do Pará (UFOPA), como um curso de extensão desta instituição. O projeto de extensão Curso de Nheengatu consistia em uma preparação de indígenas com assessoria de professores indígenas do rio Negro (AM) e pesquisadores acadêmicos vindos de universidades em São Paulo. O Curso tinha uma Carga Horária total de 360 horas divididas em quatro módulos de um mês cada. As aulas aconteceram no Centro Indígena Maira, da Custódia São Benedito da Amazônia (Frades Franciscanos), importante parceira do Curso de Nheengatu, junto com Grupo de Pesquisa LEETRA (USP/UFSCAR) e outros.

Os alunos desse curso produziram e gravaram as músicas do CD "Nheengatu – Canções na língua Geral Amazônica"[557], em um processo criativo que associou seus conhecimentos

556 Relatório da Oficina de Nheengatu. 1-12 de julho de 2000. GCI. Elaborado por Floriene Colares Vaz.

557 Músicas disponíveis: http://fgcproducoes.fabiocavalcante.com/alunos-de-nheengatu.html Acesso: 09.04.2018

ISBN 978-85-64124-60-8

tradicionais com o aprendizado do Nheengatu. Da mesma forma e ao mesmo tempo, escreveram o primeiro livro didático em Nheengatu para as escolas indígenas na região: "Nheengatu Tapajowara" (GOES NETO; VAZ FILHO, 2016)[558].

Este CD é um dos frutos do processo de reorganização dos povos indígenas e valorização da sua identidade cultural na região do baixo rio Tapajós, no Oeste do Estado do Pará. Outros frutos são os documentários "Nheengatu Tapajowara"[559] de Bob Barbosa e "Terra dos encantados: os povos indígenas no baixo rio Tapajós"[560] de Clodoaldo Correa.

O Curso formou mais de 100 alunos em quatro turmas, e as duas últimas concluíram sua formação em julho de 2017. Os alunos, na sua maioria, eram professores indígenas que já atuavam ou passaram a atuar nas escolas indígenas na região, com um impacto altamente positivo no processo de reafirmação identitária indígena que ocorre na região. Umas das principais marcas do Curso foi sempre garantir a presença de professores indígenas falantes do Nheengatu (vindos do rio Negro, AM) e acadêmicos especialistas no ensino da língua Nheengatu. Estes professores, ligados ao Grupo de Pesquisa LEETRA, vieram de São Paulo, mas tinham experiência de pesquisa entre os povos indígenas do rio Negro, falantes do Nheengatu.

RESISTÊNCIA POLÍTICA PELA LINGUAGEM

Recentemente, as questões que envolvem a relação do sujeito indígena com sua língua têm adentrado nos estudos de línguas indígenas, demonstrando a relevância de compreendermos os processos de revitalização linguística que têm sido desenvolvidos por diversos povos indígenas no Brasil.

Segundo Meliá (1997), uma língua indígena é falada quando esta mesma sociedade indígena tem suas terras e seu modo de viver, sua organização política e sua economia. No Brasil existem diversos contextos sociolinguísticos em relação às línguas indígenas, tais como: línguas em situação de vitalidade, ameaçadas de desaparecimento, em processo de substituição por outras e povos que não falam mais suas línguas originárias. É nesse contexto que se insere os povos indígenas do baixo rio Tapajós, por conta do intenso projeto colonial de eliminação de suas histórias étnicas, e imposição do português como parte constitutiva do processo civilizatório.

O processo de revitalização linguística se constituiu como uma ação política de resistência, entendido como um instrumento de luta e de autoafirmação identitária. Assim, os movimentos de revitalização de línguas indígenas se configuram como um projeto contra-hegemônico que busca o fortalecimento político diante dos discursos de assimilação erigidos pela sociedade não-indígena.

Entre esses povos há uma preocupação em manter a vitalidade de suas línguas ancestrais, já que em muitos casos a sociedade envolvente lhes cobra como garantia e/ou prova da sua origem étnica. A representação dessa exigência pode ser encontrada na própria Constituição de 1988, em que ter direito a sua língua é, também, ter "uma língua diferente do português para que eu te reconheça como indígena" (OLIVEIRA; PINTO, 2011, p. 329).

Em outra perspectiva, a revitalização linguística se coaduna com a revitalização da autoestima de si próprios, como pessoas portadoras de direitos. É nesse caminho que Meliá

558 Disponível: https://issuu.com/publicacoesufopa/docs/nheengatu_tapajoara_-_livro_do_proj Acesso: 09.04.2018.
559 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=E6GMsY6ZE8g Acesso: 09.04.2018.
560 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=sZUz2I8J36s&t=1090s Acesso: 09.04.2018

ISBN 978-85-64124-60-8

(1997) fala que as políticas linguísticas que têm tido sucesso são aquelas que estão relacionadas à autoestima, ao prestígio e à lealdade a própria língua/povo a que pertence.

As oficinas e cursos de Nheengatú de que estamos falando tem cumprido esse papel de fomentar a revitalização do Nheengatú ao mesmo tempo que desenvolvem a valorização identitária e o orgulho de ser indígena. Essa relação entre revitalização linguística e de autoestima esteve presente desde as primeiras oficinas até a finalização do Curso de Nheengatú em 2017.

Nos últimos quatro módulos do Curso de Nheengatú (2016-2017), contou-se com a participação dos professores baniwa Miguel Piloto e Maria Bidoca e da antropóloga Patrícia Veiga. O curso foi conduzido por meio de uma metodologia que articulava conhecimentos indígenas diversos, história, cultura, cantos, artes indígenas e a própria língua Nheengatú.

O curso foi fundamental para a formação de professores de Nheengatú, possibilitando a identificação vocábulos, toponímias e também construções morfológicas que pertencem aos recursos linguísticos usados nas práticas de linguagem na região, mesmo que em língua portuguesa. Era comum durante as aulas, os participantes dizerem que conheciam tal palavra e o que significava, relacionarem-na com expressões que tinham ouvido de seus familiares. Algumas destas expressões eram mais obsoletas, enquanto outras que ainda compõem o seu repertório linguístico, que outrora não era relacionado com o Nheengatú.

Como exemplo disso, podemos citar a riqueza da toponímia da região. Nomes como: Piracãuera, Piquiatuba, Arapixuna, Paranapixuna, Tapaiúna, Cuipiranga, Membeca são nomes de localidades da região e que foram reconhecidos como Nheegantú no decorrer do curso. Além das toponímias, tópicos como fauna e flora, alimentação, medicina tradicional, práticas de cultivo, caça e pesca foram trabalhados a partir dos conhecimentos dos alunos e dos professores. Assim, Nheengatú, cultura e história indígena eram discutidos de forma orgânica, integrada. Essa metodologia integradora e interdisciplinar possibilitou a construção de reflexões linguística fundamentais para a compreensão do Nheengatú ainda como parte das vivências desses alunos em suas comunidades.

Outro exemplo são dois segmentos morfológicos: “pewa” nas palavras *cuiapewa* e *acarapewa*, que significa chato, achatado; e “rana” nas palavras *cuiarana, piquiarana* e *taturana*, que significa “aquilo que não é verdadeiro”. Esses dois segmentos morfológicos trabalhados pelos professores, foram ressaltados pelos próprios alunos que os reconheciam como elementos existentes em seu repertório linguístico, e sobre os quais também construíram definições e exemplos.

Como uma das atividades do curso, realizou-se no dia 29 de julho de 2017, um projeto piloto na aldeia de São Pedro, rio Arapiuns, iniciativa dos próprios alunos. Toda a comunidade participou da oficina, e o tema escolhido foi “Casa de farinha”, no qual se exploraram instrumentos, utensílios e produtos feitos a partir da mandioca. O que nos chamou bastante atenção foi a surpresa das pessoas ao relacionarem aqueles vocábulos como *tipiti* e *cuiapewa*, nomes com os quais eles estão familiarizados pois fazem parte do cotidiano em suas casas de farinha, com uma língua indígena.

A partir dessa oficina, alguns alunos, formandos do curso, com o objetivo de ampliar os conhecimentos adquiridos e desenvolver pesquisas relacionadas à memória dessa língua no baixo rio Tapajós, criaram o “Projeto de Nheengatú: yané nheenga yané rapuitá” (nossa língua nossas raízes) que tem a anuência do CITA e GCI.

ISBN 978-85-64124-60-8

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O aprendizado do Nheengatu pelos indígenas no baixo rio Tapajós, processo que ainda está em plena ebulição, é um dos esforços mais visíveis e de maior sucesso, por parte desses indígenas, para demarcar a sua distinção como grupos étnicos diante das outras pessoas e comunidades. E serviu também para aumentar a sua autoestima como povos indígenas.

Desde aquela primeira oficina de Nheengatu em 1999 até o Curso de Extensão de Nheengatu (GCI/UFOPA), concluído em 2017, centenas de pessoas foram evolvidas neste processo de aprendizado que foi bem além da língua em si. E os alunos que participaram mais diretamente destes estudos envolveram os milhares de indígenas que vivem nas 70 aldeias indígenas. Os resultados podem ser vistos nas apresentações de danças e rituais nas escolas e nos momentos mais significativos na vida das aldeias, como seus festivais culturais. O uso de cantos e falas em Nheengatu é algo sempre presente, pois confere esse orgulho da pertença indígena.

O ato de resistência se instaura na afirmação de um pertencimento étnico a um povo tido como extinto, na consciência de um passado de privação dos usos de suas práticas indígenas, e ainda, na recusa da categorização dessas práticas hoje como “caboclas” ou “ribeirinhas”. Se o uso da palavra “caboclo” era até décadas atrás comum no linguajar de instituições e algumas ONGs para categorizar estas populações, hoje elas já não o fazem na presença dos moradores das *aldeias*, que fazem questão de eles mesmos se dizerem *indígenas*. Até porque eles sabem muito bem o sentido pejorativo embutido no termo caboclo: matuto, inculto, interiorano, de pouca inteligência, sem modos urbanos etc. O GCI produzia uma camiseta que era muito usada pelos indígenas, e que tinha estampado na frente a frase “Indígena sim!”. Não precisava de mais nada, mas era como se estivesse implícita a expressão “caboclo, não”.

Assim, no processo de uma revitalização indígena, há muitos símbolos, coisas, ideias e práticas que são colocados no centro da cena. A retomada do Nheengatú se configura como um dos aspectos do qual se lança mão na reafirmação étnica. E não é qualquer aspecto, mas sim aquele que se relaciona com o que se expressa através da fala dos sujeitos. Aqueles que antes eram classificados, e de forma unilateral eram declarados extintos, agora emergem e falam na *sua* língua que continuam agentes de sua história e recriando o seu presente e reinventando o seu futuro.

A língua como produto de práticas discursivas é um instrumento de resistência para os povos indígenas, é um ato político. Nesse sentido, consideramos que a relação entre língua e autoidentificação estabelecida pelos povos do baixo rio Tapajós é um ato de descolonização, que busca superar a violência das práticas de destruição de suas sociedades pela imposição de outras línguas.

Por conseguinte, nessa busca por reafirmar-se como indígena, opondo-se ao processo homogeneizador e opressor das narrativas civilizatórias, está a língua, mas não só ela. Há também a revitalização de práticas que sempre estiveram ali, mas categorizadas de outras formas, tais como os cantos, os rituais, as pinturas corporais, as assembleias, a pajelança... E tudo o que constitui um amplo contexto de práticas indígenas.

Nessa trajetória, os processos identitários nunca estão despercebidos à sociedade nacional, sob olhares de suspeita e negação. A revitalização do Nheengatú é uma das concretizações desse projeto de descolonização dos moradores do baixo rio Tapajós. Se antes, os indígenas se recolhiam, optando pela estratégia da discrição e do silêncio, hoje eles se sentem mais encorajados a mostrar sua cultura, identidade e sua voz de forma mais ostensiva.

ISBN 978-85-64124-60-8

Tal processo tem se configurado como uma ação política por meio da linguagem, sendo a retomada do Nheengatu um ato político de resistência desses povos que, assim, têm se reconectado com sua ancestralidade. Esse projeto político contribui para uma nova dinâmica cultural, pois estimula a busca pela memória histórica e linguística dos indígenas durante as oficinas e cursos de Nheengatu, resultando numa reinvenção de tradições.

Dessa forma, um novo discurso surgiu sobre o Nheengatú, não mais como língua indígena que "já foi falada" na região, mas como língua viva que transmite conhecimentos diversos que ancoram e dão sentido às práticas indígenas desses povos. Até as expressões *Língua Geral* ou *gíria*, que eram usadas pelos mais velhos para se referir à língua indígena falada pelos seus avós, foram substituídas definitivamente pelo termo Nheengatu, a língua do presente, a "nossa língua". E não se fala mais nisso.

Consideramos que essas questões de língua indígena e autoidentificação, assim como a língua compreendida como uma ação política, são fundamentais no fortalecimento político e étnico das populações "emergentes". E acreditamos que seja necessário, além dessas observações, investigar com mais atenção esse processo, pois as oficinas e cursos pareceram um "gatilho" que despertou a memória da língua e a compreensão de que o Nheengatú faz parte do presente e não de um passado distante de suas vivências.

Para finalizar, dizemos que a luta pela superação da subalternização da qual foram vítimas nossos parentes, e da qual ainda somos vítimas de alguma forma, mantém-se viva cada vez que resistimos contra o silenciamento e o apagamento. Esta luta pela lembrança e pela memória reaviva o sentimento de orgulho e dignidade de ser indígena, que é um apontar para a frente, para o futuro, pois só terá futuro quem mantiver sua memória e suas origens.

REFERÊNCIAS

CARVALHO JÚNIOR, Almir Diniz de. **Índios Cristãos: A Conversão dos Gentios na Amazônia Portuguesa (1653-1769)**. Tese (Doutorado em História). Departamento de História do IFCH/UNICAMP, Campinas, 2005.

FONSECA, Wilde Dias da. **Santarém, momentos históricos**. 6 ed. Santarém: ICBS, 2015.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **Rio Babel: a história das línguas na Amazônia**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

GOES NETO, Antonio; VAZ FILHO, Florêncio Almeida (Edit.). **Nheengatu Tapajowara**. 2 ed. Santarém: Selo, 2016.

IORIS, Edviges Marta. **Uma floresta de disputas: conflitos sobre espaços, recursos e identidades sociais na Amazônia.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de. **Viagem na América Meridional descendo o rio Amazonas**. Brasília: Senado Federal, 2000.

MELIÁ, Bartolomeu. **Bilinguismo e escrita**. In: D"ANGELIS, Wilmar; VEIGA, Juracilda. (Orgs). Leitura e escrita em escolas indígenas: encontro de educação indígenas no 10º COLE 1995. Campinas, SP: ALB: Mercado de Letras, 1997.

MENÉNDEZ, Miguel. **Uma Contribuição para a Etno-História da Área Tapajós-Madeira**. Revista do Museu Paulista - USP, São Paulo, Vol. XXVIII, 1981/1982. p. 289-388.

NIMUENDAJÚ, Curt**. Os Tapajós. Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi**, 1949, p. 93-106.

ISBN 978-85-64124-60-8

OLIVEIRA, E. A.; PINTO, J. P. **Linguajamentos e contra-hegemonias epistêmicas sobre linguagem em produções escritas indígenas**. In: Linguagem em (Dis)curso, vol. 11, n.2, mai/ago, 2011, p. 311-35.

OLIVEIRA, Adélia Ingrácia. **Ocupação Humana.** In: Eneas Salati et al. Amazônia: Desenvolvimento, Integração, Ecologia. São Paulo: Brasiliense/CNPq, 1983.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. **Esboço de uma introdução ao estudo da língua Tupí.** Revista Brasileira de Linguística Antropológica, v. 3, n. 1, jul. 2011.

SANTOS, Paulo Rodrigues dos. **Tupaiulândia, Santarém, Pará**. I Vol. 2 ed. Belém (PA): GRAFISA, 1974.

SPIX, J.B.; MARTIUS, C.F.P. **Viagem pelo Brasil: 1817-1820**. v. 3. São Paulo: Edusp, 1981.

VAZ FILHO, Florêncio Almeida**. A emergência étnica de povos indígena no baixo rio Tapajós, Amazônia.** Tese (Doutorado em Ciências Sociais/Antropologia). PPGCS-Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 24 – A LITERATURA NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES PARA A DIVERSIDADE

ISBN 978-85-64124-60-8

O PROFESSOR E OS HORIZONTES DA HERMENÊUTICA: CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO DE LITERATURA

Lucas dos Santos COSTA (UNIRG)
E-mail: lucascostaletras@gmail.com
Maria Wellitania de OLIVEIRA (UNIRG)
E-mail: wellitania2011@live.com

RESUMO

Este estudo visa refletir sobre algumas questões referentes à Hermenêutica e suas contribuições para o trabalho do professor que atua no Ensino de Literatura, com ênfase nos textos de temáticas que abordam a diversidade humana, por entender que são poucos os estudos nessa área e por acreditar na sua importância para o ensino do texto literário e para a humanização do leitor. A Hermenêutica, arte da interpretação, é o estudo da compreensão, é basicamente a tarefa de entender o texto. Por isso, considera-se que ao fazer o estudo e explicar o texto, o professor dá ênfase ao aspecto discursivo da compreensão, da mesma maneira que explicar o objeto, dizer em palavras algo sobre ele, é uma interpretação. Assim, esse viés nos remete ao modo como o professor de Literatura vê uma obra e faz sua explicação da mesma, considerando a realidade vivenciada pelos alunos e o contexto da diversidade humana. Para esta reflexão, buscar-se-á embasamento em teóricos como: AGUIAR; BORDINI (1993); FERRÉ (2001); GADAMER (1999); PALMER (1969); RICOUER (1994); SCHLEIERMACHER (2006); dentre outros.

***PALAVRAS-CHAVE**: PROFESSOR. ENSINO HERMENÊUTICA. LITERATURA.*

INTRODUÇÃO

Sabe-se que, no ensino de Literatura, o professor lida com as diferenças linguísticas, ideológicas e estruturais dos textos, em razão da marca humana contida em cada obra literária. Lida também com a diversidade humana e cultural que constitui o corpo discente, que é o interlocutor do processo de ensino e aprendizagem.

Consideramos que cada obra foi criada em um contexto específico, sendo produto humano e, portanto, registrando uma visão de uma consciência singular. Possui assim, um significado ímpar que transcende o objeto estético. Em contrapartida, cada interlocutor tem uma visão de mundo carregada de pré-conceitos e motivações únicas.

Em vista da diversidade de objetos, obras literárias, e da diversidade de sujeitos, professor e alunos, os processos de leitura e interpretação da obra literária, muitas vezes não se efetivam, à medida em que são distanciados, o contexto em que a obra foi escrita e o contexto em que ela foi lida.

A difícil compreensão de uma obra sob o ponto de vista linguísticos e/ou temáticos, tende a ser motivo de desinteresse da mesma por parte dos leitores. Diante disso, temos a Hermenêutica, o estudo da compreensão. Suas raízes etimológicas, *hermeneuein* e *hermeneia*, significam, respectivamente, interpretar/interpretação. O termo é associado ao nome do deus grego mensageiro, Hermes, que para os gregos, tinha a função de transmutação, de transformar

ISBN 978-85-64124-60-8

o ininteligível em algo que os humanos compreendam. Para Sócrates (Platão, 1988), os poetas eram *hermenes* – intérpretes - dos deuses.

Após o trato dos gregos com a Hermenêutica, essa desenvolveu-se no campo teológico como teoria da exegese bíblica e, posteriormente, no campo filológico se torna uma teoria secular da interpretação, tendo como objeto de estudo, outras obras, além da Bíblia. Ainda se expande para a filosofia, a área jurídica e a literatura.

No século XIX, a Hermenêutica recebe um tratamento sistemático e uma concepção geral com Friedrich Schleiermacher (2006), torna-se, assim, uma ciência com princípios universais e passa a ser considerada uma atividade que dá acesso ao mundo humano. Schleiermacher em sua hermenêutica, procura descrever as condições da compreensão generalizada e dessa forma, ultrapassa o conceito de hermenêutica como conjunto de regras para objetos particulares.

Com Heidegger (2005), mergulhando em problemas filosóficos, a hermenêutica entra no campo ontológico, referente à explicação fenomenológica da própria existência humana (*Dasein*). Assim, abre-se o caminho para Gadamer, que investiga as condições gerais de todos os modos de compreender.

Gadamer (1999) considera a hermenêutica como o modo de ser do homem e mostra que a compreensão não é um processo subjetivo do ser humano perante o objeto, mas que essa pertence ao ser que foi compreendido[561].

Como se vê, são várias as teorias hermenêuticas e, contemporaneamente, há duas precípuas polarizações: uma é a dos seguidores dos teóricos Schleiermacher e Dilthey [século XIX] e Betti, que veem hermenêutica como um conjunto de princípios metodológicos da interpretação; a outra é a dos seguidores de filósofos como Heidegger e Gadamer que veem a hermenêutica como uma exploração filosófica do que é necessário para que haja compreensão.

Das duas correntes hermenêuticas faremos um diálogo com a análise sobre o trabalho do professor de Literatura no tratamento com a diversidade de horizontes hermenêuticos, de objetos e sujeitos. Consideraremos os 'horizontes dos objetos' e 'horizontes dos sujeitos' pluralizados, pois cada obra e cada sujeito possui seu horizonte compreensivo em meio à diversidade, porque cada sujeito e cada objeto tem uma identidade. Entendemos que no ato da compreensão os dois horizontes: o do sujeito e o do objeto, são dois mundos diferentes que se formam e, conforme se distanciam, se conflitam.

DESENVOLVIMENTO

O sujeito professor deve ser consciente de que, no ensino de literatura, trata com o objeto literário e os sujeitos alunos. Tanto objeto, como alunos e o próprio professor, tem um horizonte definido como "o âmbito de visão que abarca e encerra tudo o que é visível a partir de um determinado ponto. […] ter horizontes significa não estar limitado ao que há de mais próximo, mas poder ver para além disso." (Gadamer, 1999, p. 452). Para uma compreensão profunda da obra literária é preciso que o sujeito tenha seu horizonte, para que possa entrar no horizonte da obra e, assim, expandir sua visão num campo de outros significados, intenções e valores.

Ao analisar pelo prisma da hermenêutica literária, o trabalho do docente na função de professor, que trata com o objeto que possui seu horizonte e com o aluno que também possui

561 Com fundamento na teoria de Gadamer, foram elaboradas as teorias das estéticas, a da recepção por Wolfgang Iser, e a do efeito por Hans Robert Jauss.

ISBN 978-85-64124-60-8

seu horizonte, nota-se, que o horizonte do objeto e o do sujeito se fundem num processo circular, denominado de círculo hermenêutico.

O PROFESSOR NO TRATAMENTO COM A OBRA POSSUIDORA DE HORIZONTE

Inegavelmente, espera-se que no ensino de literatura, a obra literária seja o objeto central de estudo, que professor e aluno tratem diretamente com a obra. Pois, somente no contato com o livro literário, o objeto estético e seu horizonte, é possível a formação de leitores.

No entanto, o livro didático, por muitas vezes, tem tomado o espaço do livro literário. E quando a obra literária se distancia do ensino, em detrimento do livro didático como objeto de estudo, verifica-se que "o livro didático acaba adquirindo um caráter aleatório e superficial, distanciando-se dos valores estéticos, deixa de ser um conjunto de métodos de abordagem e produção textual." (BULHÕES, 2005, p. 28-29). Dessa forma, não há aprofundamento no horizonte da obra e essa não é compreendida.

Consonante a essa realidade, há outros fatores, como a baixa quantidade de exemplares de um mesmo livro literário na biblioteca da escola, pois, para que a turma estude a mesma obra, todos precisam ter em mãos um exemplar deste (PIRES; MATSUDA, 2013). Outro fator, é a carência de fundamentação teórica e metodológica do professor que, conforme Bordini e Aguiar (1993), recorre a fórmulas prontas e ao uso dominante do livro didático, com textos fragmentados e foco em questões meramente gramaticais.

De tal modo, o tratamento dado ao livro literário, por vezes centrado em jogos analíticos e análises temáticas, passa a ser superficial e ignora o valor humanístico do mesmo. Assim, tratam o livro como autônomo e esse cai na indiferença, que não deve ser conferida a ele, pois é possuidor de grande conteúdo humano.

Sobre o tratamento do professor, que tem a visão focada na diversidade, em relação à obra literária, tomemos duas significações de Hermenêutica abordadas em Palmer (1969): uma aponta para a dimensão explicativa da interpretação, é o 'interpretar' como 'explicar'; a outra é o 'interpretar' como 'traduzir'. Dessa maneira o professor de literatura tem a função de interpretar a obra, explicando-a e traduzindo-a aos alunos.

A interpretação como explicação "[…] dá ênfase ao aspecto discursivo da compreensão, […] aponta para a interpretação que já ocorre no modo como nos voltamos para o objeto" (Idem, p. 30-33). Explicar o objeto, dizer em palavras algo sobre ele, é uma interpretação. Quando o professor explica sobre a obra literária, está fazendo sua interpretação acerca dela. Quão relevante é a explicação, pois é nela que o professor deve oferecer o contexto, o horizonte da obra, subsidiando a pré-compreensão ao aluno. Desta forma, o professor deve ter muito cuidado ao fazer a sua interpretação do mundo da obra apresentando-a aos alunos, pois dessa depende a interpretação deles.

Essa explicação é para que a compreensão do aluno seja mais profunda quando este entrar em contato com a obra, tendo "já aceites" em mente o "horizonte de significados e intenções" da mesma (PALMER, 1969). Essas pré-compreensões serão alteradas, à medida que o aluno entrar na realidade única, no ímpar horizonte compreensivo da obra.

Em relação à diferença e à diversidade literária, recorremos a Ferré que afirma que a "diferença e diversidade permitem-nos distinguir o outro do um, o outro do mesmo. Quer dizer que o diferente ou diverso é contrário do idêntico" (2001, p. 195).

Nessa perspectiva, faz-se necessário compreender a natureza da obra literária. Segundo Bordini e Aguiar, a literatura tem "[…] um campo de plena liberdade para o leitor, o que não

ISBN 978-85-64124-60-8

ocorre com outros textos. Daí provém o próprio prazer da leitura, uma vez que ela mobiliza mais intensa e inteiramente a consciência do leitor, sem obrigá-lo e manter-se nas amarras do cotidiano" (1993, p.15).

A literatura tem linguagem plurissignificativa e conotativa, possuinte desse "campo de plena liberdade". Em razão disso, por vezes, surge a dúvida do leitor sobre sua interpretação, se está correta ou não. Assim, para a compreensão do objeto literário, o leitor deve se aprofundar no contexto, no horizonte desse objeto, que é singular e tem seu valor, justamente por possuir essa realidade subjacente.

Desse modo, o cotidiano é outro contexto, as "amarras do cotidiano" pertencem ao horizonte do sujeito atual, variando conforme a realidade de cada um que, na leitura, se conflita com o horizonte da obra.

Segundo Amora (1970), "o conteúdo de uma obra literária é um conjunto de ideias e imagens da realidade ou, como dizem alguns teóricos da literatura, é uma supra realidade" (p. 84-85). Logo, ao ter relação de equivalência com a realidade, a obra literária escrita em outro tempo, que não o do leitor, pode se tornar ininteligível.

Havendo essa ininteligibilidade da obra por parte do leitor, um dos desafios do professor é enfrentar uma visão de literatura como sendo algo inútil mantida por muitos alunos. Sobre isso, Laura Mancinelli (1995) compreendeu que a literatura não tem sido vista como útil para aplicação prática, sendo contestada conforme sua imposição. O gosto do aluno pela leitura não virá por imposição, mas pelo descobrir de que a obra literária amplia sua cosmovisão, e isso é prazeroso.

São as características inerentes à natureza da obra (plurissignificação, conotação e supra realidade) que a tornam identitárias, ampliando a diversidade literária, pois a literatura é arte de homens, e os homens são diversos. A obra deve ser vista como uma voz humana que ecoa, viva através dos tempos.

A hermenêutica literária traz a concepção de que a forma linguística tem valor no campo de seu significado humanístico. É a consciência desse significado, desse sentido, fator de utilidade e relevância da obra literária. É essa consciência que os alunos devem ter formada, para que tenham prazer na leitura e vejam-na como enriquecedora e humanizadora. É isso que eles alcançarão ao compreender uma obra. Se os alunos não encontram utilidade na obra, fica o desafio para o professor de apresentar essa utilidade ao explicá-la.

Traz-se à baila, a outra significação de hermenêutica, "traduzir". Não se trata apenas da tradução de um idioma ao outro, mas a transformação do que não se é de fácil entendimento em algo com significado. Significação que consideramos próxima à função de Hermes, se tange à anterior "explicar", pois no momento em que o professor de literatura explica sobre a obra aos alunos, se a obra estudada se tornou ininteligível cultural e/ou linguisticamente, seu trabalho é o de fazer a tradução dessa.

Deste modo, o entendimento verbal precisa ser comum entre autor e público e não sendo, há necessidade de tradução. Neste sentido, Schleiermacher (*apud* LIMA, 2002, p. 73) afirma no seu 1º cânone da exposição de 1819: "Tudo que, em um dado discurso, necessita de uma determinação mais acurada pode ser apreendido apenas pelo domínio verbal comum ao autor e a seu público original". Assim, há comunicação quando os interlocutores se entendem, tendo uma linguagem comum.

Sobre a tradução, Palmer (1969) advoga que não se trata de apresentar um clássico na língua de hoje, mas preparar os sujeitos para a lida com o conflito entre horizontes compreensivos, o chamado problema hermenêutico. É nessa preparação que a pré-compreensão já referida, abre o caminho para a compreensão mais profunda no contato com a

ISBN 978-85-64124-60-8

obra. Essa preparação é a entrada no mundo da obra. Não é uma análise temática ou estruturalista.

Fica manifesto que, por esse viés, os livros clássicos devem ser lidos e estudados. É o hermeneuta Gadamer (1999, p. 431-432) quem elogia o clássico:

> […] o clássico é bem outra coisa do que um conceito descritivo em poder de uma consciência histórica objetivadora; é uma realidade histórica, à qual a própria consciência histórica continua pertencendo e submetida. O que é clássico é aquilo que se diferenciou destacando-se dos tempos mutáveis e dos gostos efêmeros; é acessível de modo imediato, mas não ao modo desse contato, digamos elétrico que de vez em quando caracteriza uma produção contemporânea, na qual se experimenta momentaneamente a satisfação de uma intuição de sentido que supera toda expectativa consciente. Antes, é uma consciência do ser permanente, uma consciência do significado imorredouro, que é independente de toda circunstância temporal, o que nos induz a denominar algo de clássico.

Neste sentido, é no estudo do clássico, que o professor de Literatura ao explicar, deve ser um intérprete, fazendo uma tradução histórica, mais do que linguística da obra. Mas essa tradução histórica não se trata de desmistificar, pois a obra não deve ser encarada como distante dos sujeitos que a recepcionam e sem valor para o os tempos contemporâneos. Desmistificar a literatura, é dar razão para que seja vista pelos alunos como ultrapassada. Levar a realidade contextual da obra, compreendendo que essa não é objeto manipulável, é o meio adequado para que seja considerada em seu valor humanístico.

Para isso, faz-se necessária a desmitologização que, diferente da desmistificação, agrega valor do contexto atual à obra, uma aplicação ao presente. Palmer (1969) afirma que para uma autêntica compreensão, há desmitologização. Portanto, é utópico pensar que, ao adentrar no mundo da obra, o leitor abandona seu próprio contexto.

Para Gadamer (1999), as diferenças causadas pela distância diacrônica são uma possibilidade positiva e produtora da compreensão. O aluno, compreendendo as diferenças entre a realidade da obra e sua própria realidade, enxerga outras formas humanas de viver. Entendemos que há compreensão, à medida que o incompreensivo deixa de sê-lo.

A tradução também é necessária, em razão das diferenças geográficas, pois há diversidade entre as literaturas também diatopicamente. No Brasil, para que um sulista compreenda a literatura de cordel, precisa entrar conscientemente no mundo do Nordeste.

A compreensão das respostas para as questões como: ‘Quais são os valores morais e sociais? Qual é a realidade histórica e atual?’ apresentadas sob a perspectiva do Nordeste, ajudará no ato de interpretação do cordel. São perguntas como essas que aclaram a realidade contextual de uma obra.

Dessa forma, é imprescindível que o professor trate com o outro horizonte existente na atividade hermenêutica, o do sujeito, considerando que o professor também é sujeito de tal praxe, ao ler e ter sua compreensão da obra e explica-la ao aluno, traduzindo-a como entendido anteriormente.

ISBN 978-85-64124-60-8

O PROFESSOR E OS HORIZONTES DOS SUJEITOS

Cada sujeito é diferente e, de acordo com isso, os horizontes dos sujeitos são diversos. Mesmo que o professor dê sua visão da obra, cada aluno terá um horizonte compreensivo diferente do dele ao entrar em contato com o objeto de estudo.

Faz-se necessário entender como são vistas as diferenças humanas no meio em que trabalha o professor. Marques (2012) observa que as diferenças foram por muito tempo negadas no processo pedagógico, inclui-se aí o ensino de literatura na escola. A autora apresenta os três discursos que caracterizam as atitudes humanas diante das diferenças: Há *negação* das diferenças quando, sendo considerado existente um referencial de normalidade, as diferenças são percebidas como anormalidade, como desvio; há *marcação,* quando são reconhecidas as diferenças e apresentado o caminho para que se saia delas, "a conduta racional que deve ter o louco ou como deveria compor-se o pobre e o desvalido, para ser 'alguém'" (FERRÉ, 2001, p. 204) e, há *comunhão*, quando as diferenças são tidas como "formas possíveis e dignas de se estar no mundo" (MARQUES, 2012, p. 109).

As diferenças estão presentes concretamente no corpo discente e para a formação de leitores, precisam ser aceitas, para que nos adaptemos a elas e não sejam negadas ou marcadas. Por isso, é que junto à Marques (2012), defendemos atitude de *comunhão* das diferenças. Afinal, "a existência de diferenças existe independentemente da autorização, da aceitação, do respeito ou da permissão outorgado da normalidade" (SKLIAR, 1999, p. 23).

Sendo o horizonte do sujeito levado em conta, entendemos que muitas são as variáveis que comprovam a diversidade referida e interferem na prática da leitura pelos alunos. Sobre isso, Bordini; Aguiar (1993, p.19) descrevem que:

> […] os alunos são sujeitos diferenciados que têm, portanto, interesse de leitura variada. As pesquisas que se empenham em delinear um quadro de interesses de leitura das crianças e jovens têm em conta, como elementos determinantes, a idade, a escolaridade, o sexo e o nível socioeconômico.

Dessa maneira, percebe-se que "numa sociedade desigual, os problemas de leitura se diversificam conforme as características de classe" (Idem, p. 13).

No panorama atual, os grandes índices de falta de leitura podem ser notados, como observa Pires e Matsuda (2013), é a dificuldade do aluno, de assimilação da norma linguística e também na expressão oral, que impossibilita na expressão do lido. Essas dificuldades só são amenizadas na prática da leitura.

Trazendo esse contexto e o discurso de 'comunhão' das diferenças, depreendemos que, somente ao aceitar as diferenças como existentes no corpo discente, é possível avaliar qual o nível de leitura dos alunos, para escolher que obra literária eles lerão e desafiá-los a lerem também livros clássicos.

O professor ao ver as diferenças de níveis de compreensão como possíveis e concretas, pode discutir a realidade da obra com o aluno, para que esse aumente o nível de compreensão da leitura feita. Se trata de aceitar que cada aluno tem um nível de leitura e compreensão. Só a partir da consciência disso, é possível saber para qual linguagem se deve fazer a tradução da obra, apresentando o contexto que ela fornece.

Sabe-se que cada aluno apresenta uma forma de interpretação diferente da obra, porque são diferentes, diante disso, é necessário dizer que, aceitar as diferenças não se trata de

ISBN 978-85-64124-60-8

aceitar como adequadas todas as interpretações, incluindo aquelas que saem do contexto da obra. Na avaliação, esse contexto determinará se a interpretação feita pelo aluno está adequada ou não.

Cada sujeito leitor possui seu horizonte compreensivo, que consiste numa visão de mundo carregada de pré-concepções e intenções, além de possuir um raciocínio, por isso, no contato entre ele e uma obra, há o problema hermenêutico já referido, ou seja, o conflito de horizontes. Esse conflito de horizontes é devido à diversidade de visões de mundo. Contanto, para que o leitor compreenda o horizonte da obra é preciso compreender o seu próprio, é preciso se descentrar ao ser interpelado pela obra, no momento da leitura e interpretação.

Sobre esse momento, discorre Gadamer (1999), que no ato da compreensão, primeiramente as pessoas detém da autoridade, estando dispostas a que algo de si seja dito pelo texto. Porém, o leitor que deve ser suscetível à alteridade do texto, apropriando-se das preconcepções. Essa alteridade deve ser resultante de aspectos culturais, devido às diferenças históricas e geográficas, já que os sujeitos transmitem a tradição pela linguagem.

Para o sujeito compreender a obra, precisa, também, estar aberto ao diálogo com ela, aberto ao que é diferente e adverso. Em contrapartida, a compreensão é possível em função da linguagem, em seu caráter dialógico, já que o sujeito se expressa pela linguagem e a compreensão se dá por ela. Para Gadamer (2002, p. 182) a linguagem tem caráter ontológico universal, é o "centro do ser humano, quando considerado no âmbito que só ela consegue preencher: o âmbito da convivência humana, o âmbito do entendimento, do consenso crescente tão indispensável à vida humana como o ar que respiramos". Assim, a linguagem é o *medium* de toda experiência hermenêutica, não sendo reduzida apenas ao âmbito verbal.

O professor de literatura em sua convivência com o coletivo de alunos, tem na hermenêutica o entendimento de que a linguagem é coletiva e abre o diálogo para um consenso na interpretação. De outra forma, o professor ao expressar a obra literária pela linguagem verbal, estará interpretando a obra. Dessa forma, a leitura do texto deve ser valorizada em sala de aula, no reconhecimento de que a literatura oralizada tem poder, que não reside nas palavras enquanto símbolos imagéticos. Portanto, expor o aluno ao fascinante poder da leitura oral, faz com que ele descubra o quão envolvente é o mundo literário.

Para que seja feita a performance adequada, a interpretação de um texto, é preciso que esse seja compreendido. Assim sendo, deduz-se que a interpretação é a expressão da compreensão, conforme afirma Gadamer: "A interpretação não é um ato posterior e oportunamente complementar à compreensão, porém compreender é sempre interpretar, e, por conseguinte, a interpretação é a forma explícita da compreensão" (1999, p. 459). Logo, os dois atos são concomitantes.

Para o fundador da hermenêutica moderna, Schleiermacher (2006), o leitor ao compreender a obra, deve experimentar os processos mentais e reconstruir o pensamento do autor através da interpretação, ao descodificar. Aí, a hermenêutica apresenta um tratamento sistemático para que a interpretação do receptor seja ao máximo próxima à intencionalidade autoral.

Schleiermacher (2006) discorre sobre duas abordagens de interpretação como tarefa do sujeito em duas vertentes: a gramatical e a técnica. A primeira capta os mecanismos de expressão da língua e é objetiva. A segunda apreende o uso individual e particularizado das normas da língua e é subjetiva.

O hermeneuta apresenta, ainda, dois métodos de interpretação em equilíbrio, ou seja, não subordina um a outro. São eles, o método divinatório e o método comparativo. O primeiro método consiste em o intérprete "buscar compreender o individual diretamente, à medida que, por assim dizer, (o intérprete) se transforma a si mesmo no outro". O segundo método "busca

ISBN 978-85-64124-60-8

primeiro compreender (a obra) como geral e depois encontra sua peculiaridade, à medida que ela é comparada com outras, compreendidas como desse mesmo tipo." (SCHLEIERMACHER, *apud* LIMA, 2002, p. 72). Deste modo, Palmer (1969) ratifica que a abordagem gramatical pode usar o método comparativo e proceder do geral para as particularidades do texto. Já a abordagem técnica utiliza tanto o método comparativo como o divinatório.

Não obstante, entende-se que para uma compreensão mais abrangente do texto, mais do que se fixar em uma ou outra abordagem, é preciso considerá-lo holisticamente, isto é, não apenas com foco isolado, ou em seus aspectos objetivos, ou subjetivos, mas no máximo possível do texto. Isso, através da linguagem.

Tendo em vista as teorias hermenêuticas apresentadas, constata-se que, no ato da compreensão e interpretação, há sempre uma circularidade. Cabe ao o professor oferecer ao aluno a ponte de entrada para essa compreensão circular.

O PROFESSOR E A FUSÃO DE HORIZONTES NO CÍRCULO HERMENÊUTICO

A regra de circularidade, tem origem na antiga retórica. No campo hermenêutico, a abordagem gramatical, consiste na compreensão, concomitante, entre o todo e as partes. Uma palavra tem sentido no todo da frase, assim como o sentido da frase depende das palavras individuais.

Na abordagem técnica, a compreensão é circular entre obra e autor, o que fala esclarece o que ouve e vice-versa. O processo de compreensão circular na fusão de horizontes, é infinito e se repete a cada leitura.

Cada círculo hermenêutico é único, visto que os horizontes também são. Na hermenêutica filosófica de Paul Ricouer (1994) há um exame das relações entre o texto e o viver. Por essa perspectiva, o círculo possui três momentos, denominados por ele de *mimesis,* são eles: (1) a **prefiguração** do real, (2) a **configuração** textual deste campo e (3) a **refiguração** pela recepção da obra. A tríplice *mimesi* tem base na noção aristotélica do fazer humano, nas artes da composição, e ultrapassa o seu conceito original de imitação. Na *mimesi* 1 está o viver com suas pressuposições como verdades, enquanto a *mimesi 2* em que está o texto, desempenha uma mediação entre a 1 e a 3, e o leitor enquanto receptor ativo se situa na *mimesi* 3.

Sobre a *mimesi* 3, comenta Ricouer (1994, p. 110, grifo nosso):

> Esse estágio corresponde ao que H. G. Gadamer, na sua hermenêutica filosófica, chama de "**aplicação**". O próprio Aristóteles sugere este último sentido da mimese praxeôs em diversas passagens de sua Poética, embora se preocupe menos com o auditório na sua Poética que na sua Retórica, na qual a teoria da persuasão é inteiramente regulada pela capacidade de recepção do auditório. Mas, quando diz que a poesia "ensina" o universal, que a tragédia "representando a piedade e o terror, […] realiza uma depuração deste gênero de emoções", ou ainda quando evoca o prazer que temos de ver os incidentes aterrorizantes ou lamentáveis concorrerem para a inversão da sorte que constitui a tragédia – significa que é bem no ouvinte ou no leitor que se conclui o percurso da mimese. Generalizando para além de Aristóteles, diria que mimese III marca a **intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor.** A intersecção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exibe-se e exibe sua temporalidade específica.

ISBN 978-85-64124-60-8

O leitor com seu viver, suas pré-compreensões e conhecimentos adquiridos até o momento da leitura, entra na configuração textual da obra literária e a refigura, a recria, devolvendo o que foi compreendido ao próprio vivido. Esse processo ocorre a cada momento de leitura e postula-se que, a cada vez que o círculo se renova, o leitor aprende com a obra novos conhecimentos para o viver, aumentado sua compreensão da vida. O texto sempre sairá do vivido e voltará para o vivido, e toda leitura feita, mesmo que seja de uma mesma obra, é relevante.

Entende-se, com isso, que a obra literária é útil para que o leitor tenha sua compreensão do mundo e a vida enriquecida. E sendo assim, os sujeitos do processo ensino-aprendizagem, professor e aluno, ao passar pelos três momentos do círculo hermenêutico, podem trazer uma nova cosmovisão da leitura da obra.

O terceiro momento apontado por Ricouer equivale à aplicação [*applicatio*] em Gadamer (1999), que está no todo da compreensão circular, não é o momento último. A *applicatio* era antes inexistente pela hermenêutica metodológica, pois a ênfase estava na reconstrução da produção autoral, eliminando o interesse do intérprete. Para não cair em interpretações reducionistas, considera-se o fato de que o leitor não é inócuo e toda compreensão tem o estágio de "aplicação".

Para Lima (2002, p. 92),

> A preocupação com a *applicatio* retira a análise e a crítica literárias do pretenso neutralismo e da pretensa objetividade com que elas, frequentemente, cogitam de se justificar. Noutras palavras, nenhuma escolha estética é apenas estética e esta, muito menos pode-se definir como uma simpatia desinteressada. […] Suspenso o falso angelismo da análise e da crítica, cai por terra a ideia de autonomia completa do texto poético.

Ao interpretar a obra, o receptor aplica o que compreende à sua realidade. Dessa forma, os sujeitos carregam ideologias na aplicação hermenêutica do que é lido.

O autor, também, na escolha estética, carrega intenções. A objetividade científica não deve estar, portanto, no estudo da obra literária, pois a obra não é autônoma.

A hermenêutica não é um estudo fixado em intenções do autor ou auditor da obra, pois, se fosse assim, reduziria o caráter da compreensão. Mas concebe a leitura do texto, "em termos circulares e hermenêuticos, como um item significativo, dentro de um contexto mais amplo de convenções e suposições […]" (Skinner, 1975, p. 216). Vai além do conhecimento de conceitos objetivos e considera a compreensão como "um encontro histórico que apela para a experiência pessoal de quem está no mundo." (PALMER, 1969, p. 21)

Nessa fusão de horizontes – *Horizontverschmelzung*, o leitor ao interpretar, deve questionar o texto, o que é perguntado. Pois, segundo Gadamer (1999, p. 550),

> O transmitido, que nos fala – o texto, a obra, o indício – coloca, ele próprio, uma pergunta e situa, portanto, nossa opinião no aberto. Para poder dar resposta a esta pergunta que se nos coloca, nós, os interrogados, temos que começar, por nossa vez, a interrogar. Procuramos reconstruir a pergunta a que o transmitido poderia dar resposta. Todavia, não podemos fazê-lo se não superarmos, com nossas perguntas, o horizonte histórico que com isso ganha um perfil. A reconstrução da pergunta, a que o texto deve responder, está, ela

ISBN 978-85-64124-60-8

> mesma, dentro de um perguntar, com o qual nós mesmos procuramos buscar a resposta à pergunta que a tradição nos coloca.

Entendido o processo de fusão de horizontes no círculo hermenêutico, concluímos que o professor deve ser o primeiro a vivenciá-lo, para subsidiar o do aluno e ajudá-lo quando esse tiver dúvidas tangentes à interpretação da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, compreende-se que o professor de literatura possui seu horizonte e que este lida com os horizontes singulares de obras e alunos, devendo ser consciente dessa diversidade. Diversidade, por um lado, literária, já que toda obra tem sua marca humana. Por outro lado, ele lida com a diversidade do corpo discente.

Em seu ofício, o professor precisa, com base na hermenêutica literária, proporcionar o contato dos alunos diretamente com a obra, enfrentando dificuldades reais que vão desde a quantidade de um mesmo exemplar de uma obra dispostas na biblioteca da escola à dificuldade do aluno com o próprio ato de expressar o lido.

O livro didático ao dar privilégio a análises que não levam em conta o significado humano que é dado no livro literário, não deve ser usado como um empecilho na aproximação do aluno com as obras literárias.

O professor tem o papel de explicar discursivamente a obra, e de traduzi-la à medida de sua ininteligibilidade. Que a obra nesse ensino, seja sempre vista como possuidora de um valor humanístico e de uma natureza identitária, não sendo tratada com a objetividade cientifica.

O professor deve aceitar as diferenças no corpo discente, para assim ter consciência de qual linguagem utilizar para possibilitar o melhor acesso dos alunos ao horizonte da obra literária, conforme o nível de leitura e compreensão desses. É necessário que ele enseje a pré-compreensão ao aluno que, no momento da leitura da obra, aprofunda-se no horizonte dessa. Nesse aprofundamento, há então uma fusão de horizontes e o conflito hermenêutico, com os quais os alunos devem estar preparados para lidar, antes de iniciar a leitura.

Também, que o professor leia em sala com os alunos, ancorando-se no saber de que a literatura oralizada tem o poder que o escrito imagético não tem. Esteja ciente de que o ato hermenêutico é circular e a cada leitura se renova, mesmo que seja da leitura de uma mesma obra.

Finalmente, espera-se que o docente sempre oriente seus alunos para que esses, no processo do círculo hermenêutico, superem o horizonte histórico e as diferenças, na abertura de um diálogo com o texto, estando suscetíveis à alteridade desse texto.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. **Introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970. 159 p.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura - a formação do leitor: alternativas metodológicas.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

ISBN 978-85-64124-60-8

BULHÕES, Ricardo Magalhães. **A formação do leitor e o ensino da literatura**. Colloquium Humanarum, v. 03, n. 1, 2005. Disponível em:

<http://revistas.unoeste.br/revistas/ojs/index.php/ch/article/view/209/109>. Acesso em: 15 maio 2018.

FERRÉ, Nuria Pérez de Lara. **Identidade, diferença e diversidade: manter viva a pergunta**. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos. Habitantes de Babel. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 195-214.

GADAMER, Hans-Georg. V**erdade e método I: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica.** Tradução de Flávio Paulo Meurer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método II: Complementos e índice.** Tradução de Ênio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Vol. I. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

LIMA, Luiz Costa. **Hermenêutica e abordagem literária**. In: Teoria da literatura em suas fontes, 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1, p. 63-95.

MANCINELLI, Laura. **Literatura e "pessoa histórica"**. In: Papéis Avulsos. Assis: Unesp, 1995.

MARQUES, Luciana Pacheco. **Cotidiano escolar e diferenças**. Educação em foco, Juiz de Fora, v. 17, n. 1, mar. / jun., 2012. p. 101-117. Disponível em:

<http://www.ufjf.br/revistaedufoco/files/2012/10/Cotidiano-escolar-e diferen%C3%A7as.pdf> Acesso em: 15 maio 2018.

SCHLEIERMACHER, F. D. E. **Hermenêutica: Arte e técnica da interpretação**. Trad. Celso Reni Braida. 5 ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006. 102 p.

PIRES, Alãine Cássia da Cunha; MATSUDA, Alice Atsuko. **Formação do leitor: dificuldades e desafios.** Revista Práticas de Linguagem, v. 3, n. 2, jul./dez., 2013. p. 187-208. Disponível em: <http://www.ufjf.br/praticasdelinguagem/files/2014/01/187-%E2%80%93-208-Forma%C3%A7%C3%A3o-do-leitor.pdf>. Acesso em: 15 maio 2018.

PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1969.

PLATÃO. **Íon**. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa** – Tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

SKINNER, Q. **Hermeneutics and the role of history**. In: New literacy history. 1975. v. VII.

SKLIAR, Carlos. **A invenção e a exclusão da alteridade "deficiente" a partir dos significados da normalidade**. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 24, n. 2, jul./dez., 1999. p. 15-32. Disponível em:

<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/55373/33644>. Acesso em: 15 maio 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

A POESIA LIBERTA NO FANZINE: UMA FERRAMENTA PARA O PROFESSOR TRABALHAR A DIVERSIDADE

Maria Wellitania de OLIVEIRA (Centro Universitário UnirG)
E-mail: wellitania2011@live.com

RESUMO

Este artigo apresenta o fanzine como uma importante ferramenta para a produção de textos poéticos, um recurso para o professor utilizar em sala de aula e incentivar a livre expressão. Sendo o fanzine uma mistura de veículo de comunicação e obra literária, possui um caráter socialmente agregador e permite a interação entre os produtores. Desta maneira, busca-se despertar os alunos para diversidade de temas polêmicos relacionados às questões sociais. Também fomentar o registro espontâneo da realidade, por meio de uma linguagem simples e sensível que transmita opinião, vivências e emoções. Nesta perspectiva, este trabalho traz o relato de atividades desenvolvidas com acadêmicos do curso de Letras da UnirG. Também se fundamenta em teóricos como Campos (2009), *Fanzine: da publicação independente à sala de aula*; Antônio (2002), *A utopia da palavra*; Bachelard (2006), *A Poética do devaneio*; Magalhães (2005), *A mutação radical dos fanzines*; Souza e Cavéquia (2002), *Linuagem: criação e interação* entre outros.

***PALAVRAS-CHAVE**: FANZINE, POESIA, ENSINO, PRODUÇÃO DE TEXTOS.*

INTRODUÇÃO

A poesia, por seu caráter universal, é acessível a todas as pessoas que se disponham a interagir com ela, de modo que, a prática da leitura de textos poéticos desenvolve os sentidos e formula significados para os textos. A compreensão da leitura favorece a construção das ideias e de outras produções textuais, pois quando o leitor se apropria da poesia, a ele, tudo é possível em relação à linguagem.

Ao longo do tempo, a concepção de poesia está relacionada aos conceitos da teoria literária. Essa visão privilegia a maneira de composição dos textos poéticos com foco no conteúdo e nas estruturas textuais, seja compondo poemas nos moldes da tradição literária, seja afastando-se da tradição em prol de uma poesia mais livre e/ou transgressora.

O apego aos conceitos de tradição literária para o ensino da poesia pode ser a causa dos estudantes não despertarem para o gosto da produção poética, mesmo para os que têm empatia, sensibilidade e outras formas de relacionamento com a poesia.

É certo que a poesia está presente no cotidiano das pessoas. É uma linguagem artística indispensável à alma humana, uma vez que "a experiência poética supõe as experiências humanas crucialmente básicas, vividas ou intuídas, delicadas ou violentas, singulares e universais, a se exprimirem na 'vida das [...] retinas tão fadigadas', a se transformarem silenciosamente em quem as vive" (NOVAES, 2005, p. 33).

Neste sentido, vê-se a necessidade do professor buscar inovar o ensino da poesia, propiciando ao aluno a oportunidade de expressar-se livremente, com temas e formas poéticas

ISBN 978-85-64124-60-8

partindo de sua criatividade, como é a proposta de produção do fanzine, que é um trabalho diferente do tradicional, ao contrário do trabalho impositivo, por meio do livro didático, que nada acrescenta ao aluno a não ser apatia pela arte literária.

De acordo com Nascimento (2010, p. 123), "o fanzine tem margeado a escola", porém não tem sido utilizado "na sala de aula como um recurso pedagógico que possibilita o exercício da cidadania, da criatividade e da criticidade". Para o autor, o fanzine proporciona ao aluno ampliar a visão de mundo.

Com a proposta de trabalhar fanzine, o poema ficará livre para circundar por espaços variados e significativos para a inspiração dos alunos, saindo do convencional e adentrando uma singularidade literária, pelo viés da inventividade do autor. Desta maneira, os alunos se apropriarão da diversidade de temas relacionados tanto às questões pessoais, quanto às questões sociais, além de desenvolver o senso crítico, por meio de uma escrita espontânea e linguagem simples sobre a realidade vivenciada.

Este artigo expõe, portanto, apresentar o fanzine como um recurso inovador que pode auxiliar positivamente o desenvolvimento das práticas pedagógicas direcionadas ao ensino de poesia.

A importância de trabalhar com fanzine se justifica por meio da reflexão sobre as mudanças sociais, culturais, tecnológicas e comportamentais na atualidade e, ainda, os seus impactos na educação. Por isso, é pertinente, por meio da poesia, oportunizar um estilo sensível de sociabilidade humana, num mundo onde a tecnologia predomina e as pessoas cada vez mais se isolam do convívio social.

Assim, promover a produção escrita de poesia, em diferentes espaços de sociabilidade, é estimulador para a escrita mais criativa.

De acordo com Dellosso (2013),

> Assim, como o trabalho humano - pode e deve ser vivido dentro e fora da escola, então a escrita, enquanto atividade de linguagem, articula-se aos conceitos de lúdico, lazer e trabalho como possibilidade de imaginação e de criação e, por isso mesmo, de constituição de subjetividades (DELLOSSO, 2013, p.25).

Assim, a produção escrita de fanzine poético pode auxiliar no aprimoramento das práticas cotidianas do professor, amplia as possibilidades educativas e criativas dentro e fora da sala de aula.

O fanzine poético educa, na medida em que abre outros horizontes ao sujeito, conduzindo-o a outras dimensões mais humanas e verdadeiras, a outros espaços mais sensíveis e reais, a uma visão mais consciente do mundo.

Neste sentido, cabe ao docente refletir sobre sua atuação no ensino de produção de textos, mais especificamente o fanzine poético que, sendo um texto literários, carrega em si a função social da arte que faz fluir, sensibilizar, divertir ou conscientizar o homem e a sociedade sobre si mesmo e o meio em que vive.

ISBN 978-85-64124-60-8

METODOLOGIA

As atividades de produção de fanzines são realizadas em eventos que não fazem parte do calendário acadêmico, são encontros que acontecem ocasionalmente durante todo o ano. O público participante é de acadêmicos do Curso de Letras.

Foram realizados dez encontros e em diferentes ambientes como: eventos acadêmicos, pizzarias e salas de aula. A produção dos fanzines poéticos foi desenvolvida com técnicas de dinâmicas, para que a poesia fluísse de forma espontânea. Quatro dos encontros aconteceram em eventos acadêmicos, nos quais foram realizadas quatro oficinas para acadêmicos e professores. Nessas oficinas foi apresentado o contexto em que surgiu o fanzine e como este pode ser um veículo de expressão poética, também foram trabalhados os conceitos de poesia e de fanzine, estimulando a prática de aprender e ensinar a fazer fanzines de maneira dinâmica. Discutiu-se o seu uso em sala de aula, analisando as circunstâncias e possibilidades de produções de fanzines com temas variados e atuais. Em seguida, foi dado um tempo para que os participantes produzissem os “poemazines”, depois, por meio de leitura, os textos foram socializados pelo grupo.

Outros quatro encontros foram realizados em pizzarias da cidade, em clima de confraternização e consumo de pizzas. Durante o evento, foram distribuídos recortes de cartolinas, no formato de pizza fatiada, entre os acadêmicos que deveriam preencher as bandejas vazias de pizza com poemas, formando “pizzas poéticas”, em seguida, os participantes fizeram a leitura dos poemas para todos os presentes.

As duas últimas produções foram feitas em sala de aula. A turma de acadêmicos fez uma leva de beiju, iguaria típica da região, para petiscarem enquanto produziam e recitavam suas poesias, batizando o evento de “beiju poético”.

A análise das produções realizadas revela que o sucesso do ensino de poesia está, em grande parte, no trabalho do docente. A solicitação de produzir poesia sem preocupações formais, com foco em um gênero diferente da poética tradicional, está firmada na crença de que, ao motivar os acadêmicos de Letras para tal produção, estaria conduzindo-os para um ensino mais significativo do texto poético, uma vez que aproximará a arte poética da realidade social.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Os produtos finais dos encontros ajustam-se aos objetivos propostos pelas dinâmicas desenvolvidas. Após cada evento, os poemas foram digitados e publicados, originando assim, as séries de fanzines “Pizza poética”, “Beiju poético” e “Poemazine”.

A “Pizza poética” é uma produção coletiva que originou uma série de quatro fanzines: O número 01 contém 17 poemas de 07 autores; o fanzine número 02 contém 24 poemas de 14 autores; o fanzine número 03 contém 22 poemas de 07 autores; o fanzine número 04 contém 18 poemas de 06 autores, todos com diversidade de temas.

O “Beiju poético” é, também, uma produção coletiva com 02 edições: o número 01 contém 14 poemas de 05 autores; o número 02 contém 33 poemas de 15 autores, todos com temática variada.

Os “Poemazines” são produções individuais e foram confeccionados 62 exemplares, por 62 autores e com maior diversidade de temas.

ISBN 978-85-64124-60-8

Produção/Fanzine	Autores	Categoria	Temática	Tiragem
Pizza poética nº 01	07	Coletivo	Variada	40
Pizza poética nº 02	14	Coletivo	Variada	40
Pizza poética nº 03	07	Coletivo	Variada	35
Pizza poética nº 04	06	Coletivo	Variada	30
Beiju poético nº01	05	Coletivo	Variada	20
Beiju poético nº02	15	Coletivo	Variada	20
Poemazine	62	Individual	Variada	62
Total Geral	**116**	**Coletivo/Individual**	**Variada**	**247**

Quadro demonstrativo de produções de fanzines poéticos – Acadêmicos de Letras

A diversidade de temas trabalhada nos fanzines demonstra a preocupação dos autores em relação a assuntos como: educação, amor, saudade, liberdade, arte, discriminação, preconceito, feminismo, política entre outros.

Um dos temas mais comuns na abordagem poética dos estudantes, é o respeito pela diversidade. Sobre esse assunto, Souza e Cavéquia (2002, p.15) advertem: "O trabalho com a diversidade, desde que bem orientado, possibilita ao indivíduo um posicionamento crítico diante das mais variadas situações". Sabe-se que a luta por respeito às diferenças é contínua, e o maior desafio talvez esteja no ambiente educacional, que tem a função de promover a integração do homem na sociedade heterogênea, para que ele exerça a plena cidadania, livre de ideologias preconceituosas. E cabe ao professor ser o mediador deste processo de integração.

Para Mary Garcia Castro (2005, p.107),

> Há que se estimular os professores [e professoras] para estarem alertas, para o exercício de uma educação por cidadanias e diversidade em cada contato, na sala de aula ou fora dela, em uma brigada vigilante anti-racista, anti-sexista, [anti-homofóbica] e de respeito aos direitos das crianças e jovens, tanto em ser, como em vir a ser; não permitindo a reprodução de piadas que estigmatizam, tratamento pejorativo [...].

É importante ressaltar que as reflexões e orientações dos professores em sala de aula devem estar pautadas no reconhecimento, no estudo e análise das marcas históricas e basilares das desigualdades sociais, étnicas, educacionais e econômicas, que se arrastam de geração em geração, alimentadas pela invisibilidade de determinados grupos sociais.

Os temas das poesias denunciam o conflito permanente do "eu" em uma sociedade que classifica as pessoas e é dominada pelas padronizações. As poesias tratam também, de questões de gênero e de expressões da arte que confrontam os preconceitos.

Outros temas abordados nas poesias dos acadêmicos dizem respeito à própria linguagem, ao próprio ato de escrever poesias. Ao fazer uso da metalinguagem, percebe-se a intenção dos autores em valorizar a arte poética. Isto faz lembrar as palavras de T.S. Eliot (1972, p.28), ao tratar da função social da poesia, quando diz que se deve apreciar e dar valor à poesia escrita na própria língua e que o país que não preserva seus poetas está destinado a sua própria destruição.

ISBN 978-85-64124-60-8

Os textos produzidos apresentaram características diversificadas, os autores fizeram uso da criatividade e de diferentes componentes linguísticos. Dentre estes componentes estão as figuras de estilo, que além de ornamentar o texto, servem para conferir maior expressividade ao que se quer transmitir.

De acordo com Bachelard (1997, p.04), "toda poética deve receber componentes – por fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas". Componentes que contribuem para a ornamentação do texto, para seu enriquecimento, para a criação de imagens que ilustram a poesia.

Ainda, segundo Bachelard,

> A imagem poética, aparecendo como um novo ser da linguagem, em nada se compara, segundo o modo de uma metáfora comum, a uma válvula que se abriria para liberar instintos recalcados. A imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes (BACHELARD, 2006, p.03).

Bachelard considera a imagem poética como "uma conquista positiva da palavra" sendo "a poesia um dos destinos da palavra". Assim sendo, a imagem poética, cria novas possibilidades de expressão da linguagem, que não fica limitada apenas à expressão de ideias ou sentimentos vivenciados, mas abre a visão para vislumbrar um futuro "à vista de uma simples imagem que revelasse o seu valor poético pela própria riqueza de suas variações" (Id. Ibidem, p. 04).

A linguagem escrita nos textos, produzidos pelos acadêmicos, evidencia que a criação poética desenvolve-se a partir de uma "concepção metafórica e mágica da linguagem, por meio da qual a palavra desliza por vários significados, recusando ancorar-se em qualquer valor absoluto e emblemático". (MARTINS, 1995, p. 65). Pode-se dizer que a linguagem criativa é de natureza metafórica, visto que a metáfora se caracteriza por ser um recurso de expressão que consiste no emprego da linguagem de maneira diferente da usual, para criar novas instâncias de significação.

Assim como a metáfora, o fanzine é um recurso com disposição para criatividade, uma vez que, segundo Albuquerque (2004, p.18), "é um meio de comunicação e propagação de ideias novas", com temática livre, em forma de revistas produzidas artesanalmente, podendo conter outras formas de manifestações artísticas como desenhos, colagens e textos digitados ou escritos a mão.

As poesias e o fanzine, quiçá por pertencerem ao gênero artístico, propiciaram aos acadêmicos maior liberdade de criação e, desta maneira, os textos adquiriram singularidade criativa, pois cada texto apresenta uma particularidade que caracteriza seu criador.

O fanzine tem suas raízes na realidade circundante, mas o poeta pode expandir sua temática e sugerir novos conteúdos com significados diferentes a partir dos recursos linguísticos/metafóricos. Também, no texto poético, a linguagem é trabalhada de forma que, a realidade do sujeito é modificada, retornando para este com múltiplos significados, ou como diria Ernest Fisher "A poesia tira o homem da realidade, mas o devolve a ela mais enriquecido" (*apud* YUNES; AGOSTINI, 1998, p.63)

O que se produz utilizando a linguagem no âmbito acadêmico deve ter o propósito de acrescentar ao estudante maior desenvoltura no uso da língua, seja ela falada ou escrita. Em particular, o licenciando em Letras precisa conhecer e utilizar a linguagem em seus diversos tipos

ISBN 978-85-64124-60-8

e situações. E o fanzine é uma opção de manuseamento da linguagem, de acordo com o desejo e objetivos dos seus manuseadores.

As atividades que utilizam a produção de texto em sala de aula, muitas vezes não incentivam o prazer pela escrita, nem revelam o quanto essas atividades são importantes para vida do estudante. É preciso que a prática da escrita, assim como a prática da leitura, seja um constante exercício que venha habilitá-lo a exprimir sua opinião por meio da escrita e desenvolver sua capacidade discursiva conforme a circunstância que lhe for proposta. Neste sentido, estudos apontam para "uma nova metodologia de ensino que enfatiza as reais necessidades de se ter a escrita como prática constante. A solicitação de produções com objetivos evidentes fazem o aluno perceber a utilidade desse exercício e que, portanto, o seu trabalho tem um objetivo" (OLIVEIRA, 2004, p.02),

A disposição do fanzine para criatividade possibilita um trabalho com a poesia que excede o didatismo e, sem perder sua essência, o fanzine é um recurso que pode instigar o professor a desenvolver outras metodologias de ensino. Neste aspecto, Ferreira afirma que o fanzine "mostra-se como um recurso oportuno para as pessoas ou grupos que visam começar ou continuar as transformações em suas comunidades, organizações, escolas, universidades etc." (FERREIRA, 2012, p. 9).

A forma de se ensinar a escrita de poemas nos espaços educativos sempre foi vista sob o viés das estruturas poéticas, em que o aluno é levado a se orientar pelas normas da versificação - verso, rima, estrofe e métrica -, mas sem contexto com a realidade vivenciada pelos mesmos, uma espécie de "decoreba", que não conduz a uma prática de produção de textos poéticos. Isto não significa dizer que o professor tem a responsabilidade de formar poetas, mas de promover experiências que aflorem a sensibilidade e o sentimento de humanidade dos alunos, que parecem adormecidos neste século de novas tecnologias.

Seguindo a mesma óptica, o professor Severino Antônio considera que a poesia é elemento fundamental para desenvolver sensibilidade. Segundo o autor, a poesia

> [...] é necessária para despertar a percepção, libertar as emoções, desatrofiar a imaginação, desenvolver a capacidade de raciocínio. A convivência com os símbolos, tão intensa na prática da poesia, torna-se educação para a vida, para compreender e transformar a vida, tanto no sentido individual como no coletivo. (ANTONIO, 2002, p.106).

Neste ponto de vista, compreende-se que uma prática de ensino, que consiste na transmissão fragmentada do conhecimento acerca da poesia, ao invés de atividades dinamizadas e originais de produção escrita, não liberta, não educa e nem transforma o sujeito, dando-lhe autonomia para pensar e criar seus próprios textos, individual e/ou coletivamente.

Reforça-se, portanto, a ideia de que o fanzine é um recurso que pode ajudar o estudante a aperfeiçoar a sua expressão escrita, pois,

> O aluno que aprende a produzir um fanzine aprenderá a se expressar não apenas para a comunidade escolar como um todo, mas também para a comunidade extraescolar [...] entendendo a comunicação como a divulgação direta da ideia de quem produz sem visar ao lucro, o que mantém o que está escrito no papel mais próximo da intenção do autor. (CAMPOS, 2009, p.01).

ISBN 978-85-64124-60-8

A poesia, atualmente, ainda é trabalhada, por muitos professores, quase que exclusivamente em sala de aula. O tempo destinado a sua leitura, análise, discussão e reconstituição dos sentidos é limitado, talvez por isso, não desperta o interesse dos discentes. Por isso, é preciso dinamizar o ensino, uma vez que "Percebe-se que as dinâmicas, enquanto procedimentos de trabalho, como elementos que auxiliam a competência do Professor, assim como percebe-se a competência do professor como parte do seu compromisso histórico, social, político." (RANGEL, 1990, p. 15).

Ressalte-se que, para ensinar e entender poesia, primeiramente é preciso viver a poesia. É preciso sentir o poema vibrar dentro do ser. "É preciso abrir-se às ressonâncias do poema. Respeitar os silêncios e os espaços livres em que os sentidos se recriam e as imagens, e os ritmos." (ANTONIO, 2002, p.28). Esta é uma visão que se opõe claramente ao ensino instrumentalista, tal como proposto por Comenius (1985), em sua Didática Magna de 1657, que não combina com o ensino de poesia.

> Serão hábeis para ensinar, mesmo aqueles a quem a natureza não dotou de muita habilidade [...], pois a missão de cada um não é tanto tirar da própria mente o que deve ensinar, mas comunicar e infundir na juventude uma erudição já preparada e com instrumentos também já preparados, colocados em suas mãos. Com efeito, assim como qualquer organista executa qualquer sinfonia, olhando para a partitura, a qual talvez ele não fosse capaz de compor, nem de executar de cor só coma voz ou com o órgão, assim também porque é que não há-de o professor ensinar na escola todas as coisas, se tudo aquilo que deverá ensinar e, bem assim os modos como o há-de ensinar, o tem escrito como que em partituras? (COMENIUS, 1985, p.457)

Diante da evolução tecnológica em que estamos inseridos, este método proposto por Comenius está muito distante da realidade da sala de aula na atualidade, além disso, o papel da escola hoje, não se limita a ser apenas receptora de conhecimento, enquanto o professor executa a função de transmiti-lo aos estudantes. O papel da escola vai além disso, hoje ela é uma fábrica de produzir o conhecimento compartilhado, considerando a realidade e a vivência do aluno, ajustando-se no bom senso, de forma que garanta a todos os estudantes um conhecimento harmoniosamente planejado.

Sobre este assunto, Ramos afirma que,

> Se o conhecimento não supera o senso comum, não é conhecimento; são suposições desagregadas que seduzem os trabalhadores mais simples; por se aproximarem de sua realidade, mas os mantêm subordinados aos desígnios do espontaneísmo. Essa educação é conservadora (RAMOS, 2004, p.50).

Os novos sentidos dados às vivências dos estudantes, a partir dos novos conhecimentos adquiridos, podem afastá-lo do senso comum, tornando-os questionadores do conhecimento ofertado pela escola e, ainda, capazes de recriar a sua própria realidade. Para tanto, é necessário lembrar que um ensino desassociado do cotidiano dos estudantes torna-se ultrapassado e inútil.

Já foi dito que a poesia está presente no cotidiano das pessoas, mas que é preciso criar novas metodologias que permitam resignificar o ensino da poesia. Ana Elvira Gerbara em seu texto, *Reflexões sobre o ensino de poesia*, diz que há muitos questionamentos sobre o ensino da poesia. São questionamentos do tipo:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Como trabalhar com gêneros literários que não parecem fazer parte do cotidiano? Como torná-los significativos para os nossos alunos? Como trabalhar com a autoria em gêneros que exigem domínio da tradição e uma busca pela inovação - recorte da matéria linguística e temática de forma singular? (GERBARA, 2011, p.06).

Para responder tais perguntas, é que se pensou no fanzine como uma ferramenta de inovação para o ensino de poesia. Sendo o fanzine a combinação de texto comunicativo-informativo e literário, ele agrega qualidades que possibilitam ao aluno o prazer e a "liberdade de expressão" (MAGALHÃES, 2005, p. 92).

O professor que avalia seus próprios métodos, mostra interesse no conhecimento prático, mostra-se motivado pelo compromisso com o aprendizado do aluno, é um profissional que ensina conteúdos a partir do que ele aprende pesquisa e pratica. Torna-se, assim, um facilitador na construção de conhecimentos e, também, na formação de profissionais aptos a ensinar o caminho das palavras e ideias. "Portanto, a prática zinesca veicula formas de aprender, construindo e reconstruindo saberes que potencializem o poder de intervir como sujeitos pensantes no meio sociocultural." (NASCIMENTO, 2010 p. 125).

Quando é sugerido ao estudante a produção de fanzine, muitas vezes, o professor é surpreendido com temáticas polêmicas com os quais não quer tratar. Isso vai exigir do professor certo "jogo de cintura", para não cair num discurso repressor, que venha desmotivar o aluno, muito menos descaracterizar a poesia fazinesca.

Portanto, sugerir aos estudantes a produção de textos poéticos em um contexto em que a poesia cumpra com a função social da arte é um desafio para o professor. Uma vez superado o desafio, é imprescindível que os textos produzidos pelos estudantes sejam compartilhados e publicados, para que sejam lidos e sirvam de estímulo para outras práticas docentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, constatamos que a poesia é necessária para o desenvolvimento de habilidades sensíveis ao espírito humano, que ela liberta e estimula novas concepções de ver e viver no mundo.

A poesia educa e pode salvar as aulas do tédio, pois é uma fonte de inspiração e devaneio, como diz Bachelard, (2006, p.06) "[...] um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever." Assim sendo, a poesia corrobora com o desenvolvimento da capacidade de escrita da língua pelos estudantes, promovendo o acesso e familiaridade com a linguagem metafórica e a sensibilidade para o entendimento de si mesmos e do mundo.

Percebe-se a importância de trabalhar a poesia no contexto educacional com o auxílio do professor, considerando que a sala de aula é um espaço de criação. Porém, não o único espaço, o professor deve buscar inovar suas aulas em outros ambientes de sociabilidade.

Constata-se também que a forma como a poesia vem sendo ensinada, não atende mais às expectativas dos alunos e que, por isso, os professores devem criar novas metodologias para o ensino de poesia. Por isso, sugere-se o trabalho com fanzine, por ser um tipo de produção que permite aos seus autores transitar por diferentes caminhos e possibilidades, expressando-se e comunicando de maneira livre, criando e recriando os saberes de forma que contribuam para a formação de indivíduos pensantes e transformadores sociais.

ISBN 978-85-64124-60-8

Finalmente, conclui-se que a utilização do fanzine como recurso de ensino aprendizagem, favorece a troca de conhecimento e criação de laços afetivos entre seus autores, uma vez que o trabalho desenvolvido em grupo, contribui para aproximar os sujeitos envolvidos no processo de criação.

Além disso, o fanzine apresenta potencial interdisciplinar e tem vínculo com as novas tecnologias, favorecendo maior sintonia e aproximação com outras pessoas e ambientes, criando novas situações de comunicação e complemento do trabalho pedagógico.

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, Severino. **A utopia da palavra.** Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

ALBUQUERQUE, Carlos. **Rio Fanzine**. Carlos Albuquerque, Tom Leão. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BACHELAR, Gaston. **A poética do Devaneio**. 2 ed. - Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A água e os sonhos** – Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CAMPOS, Fernanda Ricardo. **Fanzine: da publicação independente à sala de aula. Monografia do Curso de Especialização em Língua Portuguesa**: Leitura e Produção de textos, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

CASTRO, M. G. **Gênero e Raça: desafios à escola**. In: SANTANA, M. O (org). Lei 10.639/03 – educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro brasileira e africana no fundamental. Salvador: Prefeitura Mun. de Salvador, 2005.

COMENIUS João Amós. **A didáctica magna**. Tratado da arte universal de ensinar tudo a todos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

DELLOSSO, Helen Cristine Bido Brandt**. A produção de texto na sala de aula: uma análise de produção de ensino**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP. Piracicaba, SP, 2013. Acesso: 25/06/2018. Disponível em:

https://www.unimep.br/phpg/bibdig/pdfs/docs/21062013_114406_dissertacaohellen.pdf

ELIOT, T.S. **A essência da poesia**. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Arte nova, 1972.

FERREIRA, Fabricio Alves. **Germinação**; Brasil Escola. Disponível em www.brasilescola.uol.comm.br/biologia/germinacao.htm. Acesso em 09 de junho de 2018.

GERBARA, Ana Elvira**. Reflexões sobre o ensino de poesia**. Disponível em: http://www.escrevendo.cenpec.org.br/ecf. Acesso em: 15 de maio. 2018.

MAGALHÃES, Henrique. **A mutação radical dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NASCIMENTO, Ioneide Santos do. **Da marginalidade à sala de aula: o fanzine como artefato cultural, educativo e pedagógico**. In: Muniz, C. (Org). Fanzines autoria, subjetividade e invenção de si. Fortaleza: edições UFC, 2010. p. 121-133.

ISBN 978-85-64124-60-8

NOVAES, Adauto. Poetas que pensaram o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OLIVEIRA, Jossely Bezerra Martins de. Concepções de escrita, texto e gênero textual em relatos de aula de língua materna. Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL. V. 2, n. 2, março de 2004. ISSN 16788931. Acessado: 01/05/2018.

RAMOS, Marise Nogueira. O projeto unitário de ensino médio sob os princípios do trabalho, da ciência e da cultura. In: FRIGOTTO, Gaudêncio; CIAVATTA, Maria (org.). Ensino médio: ciência, cultura e trabalho. Brasília, MEC/SEMTEC, 2004.

RANGEL, Mary. Dinâmicas de leitura para sala de aula. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

SOUZA, Cássia Leslie Garcia de; CAVÉQUIA, Márcia Paganini. Linguagem: criação e interação. São Paulo: Saraiva, 2002.

YUNES, Márcio Jabur; AGOSTINI, João Carlos. Técnica ou poética, eis a questão. São Paulo: Moderna,1998.

ISBN 978-85-64124-60-8

FILME "PANTERA NEGRA": A REPRESENTAÇÃO POSITIVA DA ÁFRICA E DO NEGRO NO CINEMA COMO AÇÃO DE PROMOÇÃO DA IGUALDADE RACIAL

Andressa Queiroz da SILVA (UFAC)
E-mail: andressa.queiroz.silva@hotmail.com
Mauricio dos Santos LOPES JÚNIOR (UFAC)
E-mail: maulps6@gmail.com

Jogue-me no oceano com meus antepassados que pularam dos navios, porque sabiam que a morte era melhor do que a escravidão. Trecho do filme Pantera Negra (2018).

RESUMO

O presente estudo é uma proposta de ação na escola utilizando o filme *Black Panther* (2018) em conformidade com a Lei nº 10.639/2003 que obriga o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas e tem como objetivo através de sua prática a promoção da igualdade racial na escola e a busca da representação social e cultural de alunos negros. Além disso, busca-se romper com a estereótipos e preconceitos construídos ao longo da vida, e reforçados na escola em consequência da educação eurocêntrica, do negro e da África. Para alcançar tais objetivos foi utilizado como referencial teórico a própria Lei nº 10.639/2003, o conceito de Representação de W.J.T. Mitchell e o filme "Pantera Negra" (2018), a metodologia utilizada é a pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo. No filme 90% do elenco é composto por atores negros, a equipe de produção também é formada por negros que são consciente da causa e da significação do filme, reforçando a representatividade. Os elementos que compõem o filme foram muito bem elaborados com base na cultura Africana, onde podemos identificar elementos da cultura Afro-Brasileira. Assim, este pode contribuir para a construção da identidade e representação de crianças e adolescente negros, uma vez que há elementos narrativos com os quais estes podem se identificar de maneira positiva e benéfica para construção de sua identidade. Para os brancos, esta história contribui no sentido de apresentar uma visão não estereotipada dos negros e de seu legado histórico, contribuindo para o combate ao racismo e ao preconceito.

***PALAVRAS-CHAVE**: REPRESENTAÇÃO. PANTERA NEGRA. EDUCAÇÃO ÉTNICO-RACIAL. LEI Nº 10.639/2003.*

INTRODUÇÃO

É inegável que atualmente existe um grande consumo em massa do cinema norte-americano e dessa maneira os lançamentos cinematográficos de Hollywood são produtos ideológicos que buscam propagar determinados valores de forma implícita ao escolher determinados roteiros, diretores, atores, músicas, figurino e etc. em detrimento de outros. Essa indústria pertencente a um país que possui um histórico de escravização de negros africanos e que institucionalizou o racismo através da segregação racial com as leis Jim Crow, mas que mesmo após o fim da segregação institucionalizada no início dos anos 60 com a aprovação dos Direitos Civis (1964) e do Direito ao Voto (1967) para a população negra em decorrência da

ISBN 978-85-64124-60-8

manifestações do movimento por direitos civis para negro ainda possui um racismo estrutural que se reflete nos diferentes setores da sociedade, bem como na sua produção cinematográfica.

Assim como o livro didático e a literatura, a cinematografia ao contar a história do continente africano e do negro ora acaba ratificando o estereótipos raciais, apaga os personagens negros ou estes sofrem um processo de branqueamento na narrativa. Carvalho (2011) sobre isso afirma que "A linguagem cinematográfica pode (e não é raro que o faça) naturalizar uma ordem social e suas hierarquias". (p. 18).

Dessa maneira, o presente trabalho, resultado do dos debates desenvolvido pelo "Grupo de Pesquisa O processo de construção do Docente em História: Possibilidades e desafios da formação inicial e da formação continuada do fazer-se historiador em sala de aula" da Universidade Federal do Acre – UFAC formado por professores, acadêmicos e pesquisadores ligados a outras instituições, da linha de pesquisa "História e Cultura Africana e Afro-brasileira", propõe uma ação na escola utilizando o filme *Black Panther* (2018) em conformidade com a Lei nº 10.639/2003 que obriga o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas.

A ação utiliza como metodologia na sala de aula o uso da dramaturgia e da ludicidade – o filme Pantera Negra (2018) – para abordar a questão étnico-racial e tem como objetivo através de sua prática a promoção da igualdade racial na escola e a busca da representação social e cultural de alunos negros, além disso, busca-se romper com a estereótipos e preconceitos construídos ao longo da vida, e reforçados na escola em consequência da educação eurocêntrica, do negro e da África.

O CINEMA E A REPRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS NEGROS

Fazendo um breve panorama do histórico do cinema com o personagem negro, temos desde o início da sua invenção do cinematografo dos irmãos Lumière, na França em 1895 em um aperfeiçoamento técnico juntando imagem e movimento. A difusão do cinema começou nas feiras de maneira paga e para um público urbano e burguês, com o passar do tempo a exibição dos filmes que era itinerante se alargou e se tornou gradativamente massificado. O cinema e sua cultura cinematográfica tornou-se um produto na sociedade industrial e capitalista, além disso ele também era uma maneira de diversão e educação, assim, o cinema, como afirma Reigada (2013), cumpre uma tripla função: informação, persuasão e entretenimento.

O cinema contemporâneo tem sua origem na segunda década do século XX com o cineasta norte-americano David W. Griffith, sua principal produção foi o filme *Nascimento de uma Nação*, o filme que se diferencia ao do período anterior por ter maior duração de tempo e maior produção artística. O filme de teor explicitamente racista ao colocar o personagem negro, interpretado por um ator branco utilizando *blackface,* como uma pessoa animalesca guiada pelos desejos e que roubou a mulher branca para satisfazer esses desejos carnais, esta que prefere se atirar do alto do penhasco e morrer do que ser violada pelo homem negro, ademais na história aparece um grupo caracterizado como pertencentes da Ku Klux Klan[562], homens nobres e honrados, para fazer justiça.

O filme retrata a mentalidade racista da época e também contribuiu para que essa ideia fosse perpetuada no imaginário daqueles que o assistiam. Uma vez que "o cinema, não evoca a realidade como a língua na literatura; não copia a realidade como a pintura; não imita a

562 GRUPO ESTADUNIDENSE EXTREMISTA QUE DEFENDIA IDEAIS COMO A SUPREMACIA BRANCA, O NACIONALISMO BRANCO, ANTISSEMITISMO, A HOMOFOBIA, A ANTIMISCIGENAÇÃO E O NEONAZISMO CRIADO EM 1865 E QUE PERDURA DE MANEIRA EXPLICITA ATÉ HOJE.

ISBN 978-85-64124-60-8

realidade como o teatro. O cinema reproduz a realidade: imagem e som!" (SOUZA, 2011, p. 10 *apud* PASOLINE, 1982, p. 107).

> Deixo aqui essa observação importante, pois, na origem do desenvolvimento da linguagem cinematográfica está o *blackface*, que consiste no uso de atores brancos pintados de preto para interpretar personagens negros. Sua prática revela a essência do preconceito racial, pois nele um grupo étnico (branco) constrói representações de outro grupo étnico (negro) baseado nos seus valores e visão de mundo (preconceitos). Rigorosamente, o *blackface* se estende por toda a história do cinema brasileiro, pelo menos até o momentoem que os próprios negros passaram a reivindicar e praticar autorrepresentação. O filme *O nascimento de uma nação* (D.W Griffith, 1915) inaugurou o uso consciente da linguagem cinematográfica e também das representações estereotipadas do negro. Ou seja, o espetáculo cinematográfico, desde sua origem, contou com a representação racista e preconceituosa dos outros grupos étnicos e sexuais. Tendência, aliás, recorrente em várias cinematografias, mesmo a brasileira. (CARVALHO in SOUZA, 2011, p. 18-19).

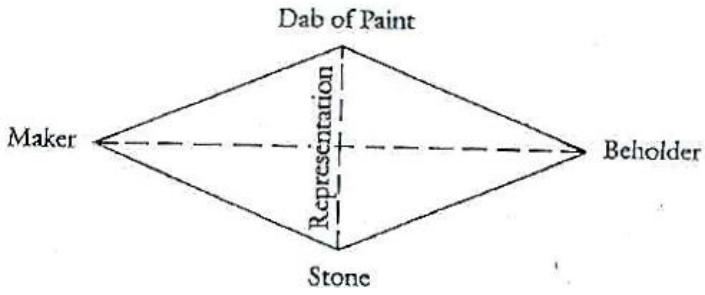
No Brasil, o panorama da indústria do cinema não é tão diferente quanto ao trato do personagem negro, o país que também é fruto da mão de obra escrava africana, este não institucionalizou o racismo, mas o estruturou em todos os setores sociais discriminando africanos e afrodescendentes, a representação do negro desde o início é racista e preconceituosa. Surgem, graças ao movimento negro, ações que buscavam romper com essas práticas discriminatórias e racistas como o Teatro Experimental Negro, Dogma Feijoada, Filmes da Chanchada e o Cinema Novo

Utilizamos aqui o conceito de Representação ou *Representation* do professor da Universidade de Chicago W.J.T. Mitchell, segundo ele o que nos diferencia dos animais irracionais é nossa capacidade de representar, assim representar é uma atividade inata humana. Os criadores da Teoria da Literatura, Aristóteles e Platão, afirmam que a Literatura é uma forma do homem representar, assim o homem cria e manipula os signos que "significam algo" ou "assumem o lugar de algo" para outro homem, para eles todas as artes – seja ela verbal, visual ou musical – são formas de representação. Mitchell não discorda dessa sentença, entretanto, seu conceito de representação vai além, para o autor "representation is always of something or someone, by something or someone, to someone"[563] (MITCHELL, 1995, p. 12).

O autor para conceituar representação une o conceito de estética (está relacionado com a teoria geral das artes) com o conceito de semiótica (teoria geral dos signos) e a Teoria Política. Assim, a relação binária entre estética e semiótica, se transforma em uma estrutura triangular quando adicionada à Teoria Política (pessoas que representam outras pessoas). A estrutura triangular passa a ser um quadrilátero quando adicionado um quarto elemento, como mostra a figura do autor:

563 REPRESENTAÇÃO É SEMPRE DE ALGO OU ALGUÉM, POR ALGO OU ALGUÉM, PARA ALGUÉM. (TRADUÇÃO LIVRE).

ISBN 978-85-64124-60-8



Fonte: MITCHELL, 1995, p.12.

Neste quadrilátero é estabelecido dois eixos: o eixo da representação (*axis of representation*), que liga o objeto representacional aquilo que ele representa e o eixo da comunicação (*axis of comunication*), que liga o sujeito que efetua a representação ao espectador. Entretanto, apesar de conceituar e exemplificar a representação, o autor acrescenta que esta possui um sentido mais amplo, alguma coisa pode representar uma multiplicidade de coisas, assim como alguma pessoa pode significar algo para outra pessoa. O signo da representação não aparece sozinho, ele possui um conjunto de outros signos que amplia a possibilidade de representações, como afirma o autor, "When something stands for something to somebody, it does so by virtue of a kind of social agreement – let us agree that this will stand for that"[564]. (MITCHELL, 1995, p. 13).

Segundo Silva:

> A representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema lingüístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder. É aqui que a representação se liga à identidade e à diferença. A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação. É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação (2000, p. 91).

Dessa forma, para uma reflexão e análise critica devemos nos questionar: Como os filmes apresentam seus personagens negros? Qual a cor da maioria dos heróis/protagonistas no cinema? Os filmes, de maneira geral, de alguma forma excluem, inferioriza ou valoriza a história e cultura dos negros? Falando especificamente da representatividade negra no cinema vemos três tendências quanto a sua representação: o apagamento do negro da história através do seu embranquecimento, como exemplo o caso da Cleópatra de 1963 com a atriz Elizabeth Taylor; o personagem negro em papéis secundários e/ou como vilão e/ou figurante; e por fim o negro de maneira estereotipada e preconceituosa mostrado apenas em favelas, como criminosos, escravos ou em trabalho braçal.

Diante do exposto anteriormente podemos afirmar que o cinema pode afetar psicologicamente crianças e adolescentes na construção de suas identidades, a forma como a indústria do cinema mostra os personagens negros faz com que estes de maneira inconsciente

564 QUANDO ALGO REPRESENTA ALGO PARA ALGUÉM, ELE FAZ ISSO EM VIRTUDE DE UMA ESPÉCIE DE ACORDO SOCIAL - VAMOS CONCORDAR QUE ISSO VAI REPRESENTAR ISSO (TADUÇÃO LIVRE).

ISBN 978-85-64124-60-8

possam se colocar no lugar de heróis e se identificarem com personagens que são parecidos com eles. A ausência, o estereótipo, o embranquecimento dos personagens negros são resultado de uma indústria racista e eurocêntrica, uma vez que ao fazer um filme as escolhas de como apresentar a narrativa (cenas, cenário, personagens, diálogo, som, etc.) possui objetivo, o cinema é como qualquer outra forma de comunicação e por isso possui discurso e o espectador passa a criar interpretações de acordo com o que assistiu.

Sobre isso Lima (2005) aborda que,

> O quadro de análise esboça alguns critérios como treino de observação: a construção ideológica do corpo dos personagens, vestimentas, hierarquias frente aos demais personagens não negros, fala, religião, concepções de civilização envolvidas, raciologias, associações encontradas com a África, tratamentos nessas associações, o grotesco, a sexualidade, etc. A imagem age como instrumento de dominação real através de códigos embutidos em enredos racialistas, comumente extensões das representações das populações colonizadas. A representação popular do outro racial pela mídia também sugere uma investigação, como fantasias coletivas que ajudam na manutenção de identidades dominantes, construtoras de sentimentos que acabam por fundamentar as relações sociais reais. (LIMA, 2005, p. 102).

Felizberto (in SOUZA, 2011), ao falar sobre telenovelas, mas que também se adequa para a indústria do cinema fala que estes são produtos que são negociados e vendidos nacional e internacionalmente, assim o Brasil costuma ser representado como um país como maioria populacional branca e que os negros representados estão em condição de serventia. O autor adiciona ainda a importância da escola para romper com essa perpetuação do imaginário de subalternidade negra, com a ausência do negro no cinema temos em decorrência a exaltação do personagem branco, reforçando o imaginário de superioridade branca.

Segundo Gomes (2002):

> Não é fácil construir uma identidade negra positiva convivendo e vivendo num imaginário pedagógico que olha, vê e trata os negros e sua cultura de maneira desigual. [...] Diante de uma estrutura e de práticas excludentes não é de se estranhar que muitos alunos e alunas negras introjetem o racismo e o preconceito racial. (GOMES, 2002, p. 41-42).

E é por isso que o filme Pantera Negra (Black Panther) nos chama tenta atenção ao romper com as produções da indústria cinematográficas racistas, excludentes e/ou estereotipadas. Assim, busca-se através da sua reprodução em sala de aula que o filme gere representatividade em crianças e adolescentes negros. Para os brancos, esta história contribui no sentido de apresentar uma visão não estereotipada dos negros e de seu legado histórico, contribuindo para o combate ao racismo, ao preconceito e promovendo da igualdade racial.

Silveira (in Souza, 2011) sobre a escolha da exibição em sala de aula como forma de efetivar a Lei nº 10.639/2003 fala que:

> "O motivo da exibição do filme, com a intenção de promover a discussão pedagógica, é justamente a riqueza de conteúdo a ser explorado no âmbito da docência e a relação com as questões raciais e de humanidades. Se já o era de valor, antes da Lei nº 10.639/2003, muito o é, atualmente, quando de forma

ISBN 978-85-64124-60-8

> legal temos a necessidade de trabalhar a série de propostas suscitadas pela referida Lei, em favor, especialmente, de autoestima e de valorização de nosso alunado afrodescendente". (p. 110).

Através das cenas do filme faremos com que os alunos (re)pensem a história e cultura africana e afro-brasileira, com as percepções que tivemos do filme Pantera Negra consideramos um rico material para debater em sala de aula uma vez que muitas são as questões do filme que estão em consonância com efetivação da Lei.

ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA *PANTERA NEGRA* (Black Panther)

Com o filme do personagem lançado em 2018, o personagem Pantera Negra (Black Panther) aparece no Universo Cinematográfico da Marvel pela primeira vez em 2015 no filme "Capitão América: Guerra Civil", mas a história do nosso herói negro começa muito antes, em 1966. "Pantera Negra" é uma História em Quadrinho norte-americana, criada por Stan Lee e Jack Kirby, a primeira aparição da personagem foi na HQ's que pertencia a outros heróis, o *Quarteto Fantástico* na edição n.º 52.

O filme baseado na HQ's batizada com o mesmo nome conta a história de T'Challa, príncipe de um pais fictício do continente africano chamado Wakanda que devido a morte de seu pai herda o trono do país juntamente com os o título e o traje de "Pantera Negra" passados de geração em geração. Além disso, o país Wakanda que faz parte do continente africano, é um lugar fictício muito rico e desenvolvido socialmente e cientificamente, rompendo com o estereótipo de pobreza e miséria que costuma estar relacionado à África



Fonte: Pantera Negra no Quarteto Fantástico. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/pantera-negra-(tchalla-)/247>>.

ISBN 978-85-64124-60-8

Voltando ao filme lançado dia 15 de fevereiro de 2018 e que já alcançou uma bilheteria somente nos EUA de US$ 192 milhões e possui uma aprovação de 100% de aprovação pelos críticos dos Rotten Tomatoes. Além desses dados o mais importante que o filme traz é a mudança do panorama do cinema com o personagem negro, o filme Pantera Negra é sem dúvida uma representatividade (sem estereótipos e preconceitos) do negro como herói e personagem principal de sua história.



Fonte: Marvel Studio. Disponível em: << https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/9/90/Pantera_Negra_%28poster%29.jpg >>

O filme está causando muito efervescência no mundo do cinema também pelas questões raciais e pelo passado escravagista, no qual é muito citado durante o filme, dos Estados Unidos. Além do trabalho de arte que é o filme dirigido e co-escrito por Ryan Coogler, Ruth Carter a figurinista e Hannah Beachler designer de produção (negros e conscientes da causa e da significação do filme) reforçando a representatividade da obra, podemos dizer que o filme é também uma mudança de paradigma da representação da história do continente africano, que está sendo celebrada por seus descentes.

Atrizes e atores negros estadunidenses financiaram sessões de graça para crianças e adolescente carentes, as sessões em cinemas da África do Sul são literalmente uma comemoração. O filme possui em seu elenco nomes como: Chadwick Boseman no papel principal de 'Pantera Negra', Michael B. Jordan, Forest Whitaker, Danai Gurira, Lupita Nyong'o e Angela Bassett e outros, o elenco é 90% formado por atores negros.

A narrativa do filme se desenrola após a morte de T'chaka, pai de T'Challa que assume o trono de Wakanda, o conselho formado por anciões das principais tribos orientam T'Challa a procurar por Ulysses Clow (ou Garra Sônica) que invadiu o país para roubar *vibranium* (metal mais resistente do mundo que só nasce em Wakanda) e com isso matou milhares de nativos.

O grande diferencial do filme foi trazer referencias positivas da cultura africana para o espectador, fotografia, trilha sonora, cenários, figurino e outros elementos do filmes foram muito bem elaborados tendo como base a cultura Africana, onde podemos identificar muitos elementos da cultura Afro-Brasileira, diferente de qualquer filme já produzido e comercializado.

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim, esse trabalho além de enaltecer esse maravilhoso filme vem falar também como ele pode ser usado como sequencia didática (em muitas disciplinas) em consonância com a Lei nº 10.639/2003 que obriga o ensino da cultura e história africana e afro-brasileira.

POSSIBILIDADE DO USO DO FILME COMO REPRESENTATIVIDADE ÉTNICO-RACIAL EM SALA DE AULA E AÇÃO DE PROMOÇÃO DA IGUALDADE RACIAL

Após assistir ao filme podemos perceber que podem ser explorados aspectos como a língua utilizada em alguns trechos (que é real e ainda utilizada), temas como escravidão e colonização, o inicio do mundo; a arte africana; filosofia; tecnologia e outros, basta um olhar mais atento e sensível do professor para explorar os mais diferentes temas e diferentes disciplinas. Na presente proposta de ação para o 2º ano do ensino médio onde iremos abordar detalhes históricos e culturais de tribos do continente africano mostradas durante as cenas do filme.

Primeiramente após a apresentação do filme pedimos para que os alunos comentem os detalhes como cenas, músicas, personagens, vestimenta e etc. que lhe chamaram atenção. Após os comentários fazer uma contextualização histórica da África como berço da humanidade e como a escravização interrompeu sua história e desenvolvimento durante sua colonização pelo homem branco. Durante a conversa inicial falar sobre a diversidade cultural que compõe o continente africano, de preferência mostrando no mapa mundial e citando os países que o compõem.

Posteriormente, questionar de que forma o continente africano influenciou a história dos Estados Unidos e do Brasil, e assim comentar sobre a escravização dos negros africanos expondo como mesmo após a abolição a situação do negro na sociedade continuou desigual em comparação com os brancos e como esses países estruturaram o racismo, o preconceito e a discriminação racial.

Como atividade avaliativa dividir os alunos em grupos e dá para cada grupo uma etnia de tribos africanas e façam uma breve pesquisa sobre ela (história, consições econômicas, políticas e culturais) e apresentem para o restante da turma. No fim das apresentações fazer uma sensibilização sobre o racismo e tentar com que crianças, adolescentes e até adultos passem a valorizar a estética negra e os valores históricos e culturais desse povo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, diante do exposto esperamos que a presente sugestão de ação em sala de aula possa atingir os objetivos propostos, ademais sabemos da lacuna em branco sobre estudos do cinema negro e que as produções dos filmes quase sempre caem nas três tendências citadas (embranquecimento histórico do personagem, personagem negro estereotipado ou como figurante e/ou vilão e/ou em papéis secundários), entretanto consideramos que o filme indicado rompa com as tendências citadas.

O filme Pantera Negra poder ser devido sua conjunção artística é um poderoso recurso didático para se discutir a questão étnico-racial, ademais este pode possibilitar também uma reconstrução positiva da auto-estima, individual e coletivo, para a população negra. Assim, um aspectos a ser suscitado é que “Ver filmes é uma prática social tão importante, do ponto de vista

ISBN 978-85-64124-60-8

da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais" (SOUZA, 2011, p. 11 *apud* DUARTE, 2002, p. 17).

A produção não é apenas mais um na lista de vários, ele é um filme não apenas sobre, mas feito por negros, com negros e para os negros. O filme coloca em evidencia os personagens negros e o continente africano, neste o negro não é figuração ele é protagonista de sua história, colocando em evidência a riqueza cultural da África.

Portanto, o filme Pantera Negra é um instrumento teórico-epistemológico para a superação do racismo, do preconceito e da discriminação racial, uma vez que supera a concepção eurocêntrica que marca a indústria do cinema. Ademais, assim como afirma Souza (2011) muitos alunos só vão ter a oportunidade de assistir filme na escola, ou somente na escola é que um debate reflexivo sobre o filme pode ser realizado livre de pré-conceitos.

REFERÊNCIAS

COOGLER, Ryan (dir). **Pantera Negra** (Black Panther). Walt Disney Pictures. EUA, 2018. [130 min.]

GOMES, Nilma Lino. **Educação e identidade negra**. Minas Gerais: Aletria, 2002.

LIMA, Heloisa Pires. **Personagens negros: Um breve perfil na literatura infanto-juvenil.** In.: Superando o racismo na escola. 2. ed. Kabengele Munanga (Org.). Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

MARVEL. **Pantera Negra: Pranto de uma nação condenada**. v. 2, n.º 1, Julho. Disponível em: <<http://lasquei.blogspot.com.br/2014/04/pantera-negra-v2-completo.html>>. Acessado em: 05 de setembro de 2017.

MITCHELL, W. J. T. **Representation**. In: LENTRICCHIA, Frank; MCLAUGHLIN, Thomas (Ed.). Critical terms for literary study: 1990/1995. 2th ed. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995. p. 11-22.

REIGADA, Tiago Santos. **Ensinar com a Sétima Arte: O espaço do cinema na Didática da História.** Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.); Stuart Hall; Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOUZA, Edileuza Penha de. (Org.) **Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003**. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

RELEITURA EM DESENHO: UMA PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA PARA FORMAÇÃO DO LEITOR-LITERÁRIO INFANTIL

Vonia Maria de Souza LEMOS (UnirG)
Maria Wellitania de OLIVEIRA (UnirG)

RESUMO

Este artigo tem como objetivo pesquisar e refletir sobre a metodologia de releitura em desenhos como perspectiva teórico-metodológica para formação do leitorliterário infantil. A abordagem está centrada na área da linguagem oral, escrita e artístico-visual com propostas de ações voltadas para a leitura de narrativas literárias infantis, considerando que a releitura se utiliza de um referencial artístico e, por meio dele, apodera-se de uma nova produção, reinterpretando-o. A expressão releitura refere a ler novamente, relaciona-se com memorizar, relembrar e recriar, é uma maneira de interpretar o texto em uma visão particular. Criando uma nova perspectiva a respeito do texto original, assim, pode-se criar em novas técnicas e novos olhares a respeito do texto lido, como a técnica do desenho, por exemplo. A base teórica e a metodologia utilizada na investigação sustentam-se em teorias de estudiosos como: Solé (1998), Estratégias de leitura; Derdyk (1989), Formas de pensar o desenho; Jolibert (1994), formando crianças leitoras; Pillar (2011) A educação do olhar no ensino das artes - Leitura e releitura; entre outros.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA, LEITURA, LEITOR, RELEITURA, DESENHO.*

ABSTRACT

This article aims to research and reflect on the methodology of re-reading in drawings as a theoretical-methodological perspective for the formation of children's literary reader. The approach is centered in the of oral, written and artistic-visual language areas with proposals of actions pointed to the children's literary narratives reading, considering that re-reading uses an artistic reference and, through of it, takes over a new production, with a new comprehension of it. The term rereading refers to read again, it is related to memorize, to remember and to recreate, is a way of comprehend the text in a particular view. It criates a new perspective on the original text, it is possible to create new techniques and new looks regarding the text reading, such as the drawing technique, for example. The theoretical and methodological basis used in the research are founded on theories of studies from: Solé (1998), Reading Strategies; Derdyk (1989), Forms of thinking the draw act; Jolibert (1994), Forming reading children; Pillar (2011) The education of the observation in the teaching of the arts - Reading and re-reading; among others.

***KEY WORDS**: LITERATURE. READING. READER. REREADING. DRAWING.*

INTRODUÇÃO

Falar em leitura é remete-se ao texto e as suas diversificadas acepções. O texto reporta a ideias, opiniões e emoções. Já a leitura é uma atitude de abrir os olhos para o mundo, para os fatos sócio históricos e as relações culturais. Afinal, “a leitura do mundo precede a leitura da palavra”, disse Freire (2000, p. 11).

A leitura de texto literário é também uma construção textual, principalmente o texto em prosa, uma vez que o leitor constrói imaginariamente a história narrada com características próprias, mesclada de emoções e encantamentos, revelando um mundo de criatividades intrínseca do leitor, ainda mais se o leitor for infantil.

As narrativas literárias apresentam elementos constitutivos, específicos do gênero em prosa, em que o enredo, perpassa pela voz de um narrador; que localiza os fatos em um determinado lugar, ou espaço, num determinado tempo, com determinadas personagens, além dos discursos proferidos por eles (narrador e personagens), todos são elementos internos do texto e são criados pelo autor do mesmo.

Um outro elemento importante, mas externo em relação ao texto, é o leitor, que após ter acesso à narrativa e identificar seus elementos a partir da decodificação das informações nela contidas, compreende a história, assimila o seu sentido. Dessa maneira, o leitor poderá interferir no seu contexto e/ou participar de um universo plurissignificativo que a narrativa oferece, por meio da releitura da mesma, que poderá ser feita de muitas maneiras.

A releitura ou recriação de um texto tem início com um estilo próprio, mas sem fugir ao tema original, a releitura cria, transforma, reinterpreta algo reconstruindo em outro contexto um novo sentido, que pode está estruturado em forma de texto artístico como o desenho.

O desenho é uma forma lúdica onde o indivíduo enquanto desenha canta, dança, conta história, teatraliza, imagina ou até silencia, o ato de desenhar impulsiona outras manifestações, que acontecem juntas, numa unidade indissolúvel, possibilitando uma grande caminhada pelo quintal do imaginário.

Deste modo, tem-se como pressuposto geral e relevância deste estudo, a ideia de que estimular a releitura de uma narrativa literária em forma de desenho, é desvendar as nuances implícitas no intelecto e no comportamento do leitor. Nesta perspectiva, o tema foi escolhido na intenção de buscar responder à questão sobre a releitura de narrativas literárias a partir de metodologias artísticas, como o desenho, uma forma de compreender como o aluno absolve e/ou interpreta tais narrativas.

Assim, este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) tem por finalidade refletir sobre a metodologia de releitura em desenhos como perspectiva teóricometodológica para formação do leitor-literário infantil, uma forma do docente trabalhar o desenvolvimento cognitivo, a capacidade imaginativa e o universo lúdico no ambiente escolar, considerando que toda criança se sente atraída por histórias ao entrar na escola e que, geralmente, gosta de participar da contação dessas histórias, apresentando as impressões sobre os fatos narrados. Segundo Derdyk (2003, p 10),

> A criança é em contínuo movimento. Este estado de eterna transformação física, perceptiva, psíquica, emocional e cognitiva promove na criança um espírito curioso, atento, experimental. Seu olhar aventureiro espreita o mundo a ser conquistado. Vive em estado de encantamento diante dos objetos, das pessoas e das situações que a rodeiam.

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim, o contato da criança com as artes em geral, especificamente com a literatura, possibilita ao leitor várias leituras e reflexões sobre o tudo que envolve o seu cotidiano, levando-o a compreensão da influência do meio na construção do seu conhecimento.

REVISÃO DA LITERATURA

CONCEPÇÕES DE LEITURA E RELEITURA

A concepção de leitura tem sido, ao decorrer do tempo, construída de modos diversos. Esta diversidade de concepções ora dá ênfase ao texto, ora dá ênfase ao leitor, ora enfatiza a interação do leitor com o texto num processo de construção do conhecimento.

A partir da origem da palavra "leitura", que deriva do Latim "*lectura*", originalmente com o significado de "eleição, escolha, leitura", esta palavra tem sido conceituada de várias maneiras, que vão em direção às abordagens que apontam para a complexidade desta atividade.

A leitura tem sido conceituada sob vários pontos de vista, diferentes do que antes apontava para a associação entre letras e sons, para decifração de palavras sem exploração de significados.

Ao decorrer das décadas, a leitura tem sido conceituada, por estudiosos, como modelos, denominados de: **ascendentes** ou **sequenciais**, quando o leitor, diante do texto, dá ênfase aos seus elementos em um processo sequencial, apresenta uma concepção tradicional ou estruturalista de leitura, uma vez que o leitor fica preso ao texto, a decodificação de palavras e sons. Possui como pressuposto de leitura a análise detalhada dos sinais gráficos; **descendentes** ou **simultâneos**, a ênfase é no leitor, considera-se que o leitor detém conhecimentos práticos, capaz de usar, com discernimento, seu cognitivo para formular hipótese e tirar conclusões sobre o conteúdo do texto, na identificação das palavras sem detalhar os sinais gráficos, como afirma Jolibert (1994, p.15), "Ler é atribuir diretamente um sentido a algo escrito. Diretamente, isto é, sem passar pelo intermédio: – nem da decifração, letra por letra, sílaba por sílaba, palavra por palavra"; e **interativos**, apresenta o leitor integrado a diferentes estratégias de leitura, em que a decodificação e a compreensão do texto são concomitantes, e o leitor constrói o significado do texto com os seus conhecimentos e intenções. De acordo com Solé (1998, p. 24)

> O modelo interativo não se centra, exclusivamente, nem no texto, nem no leitor, embora atribua grande importância ao uso que este faz de seus conhecimentos prévios para a compreensão do texto. Nesta perspectiva, e simplificando ao máximo, o processo de leitura viria ser o seguinte. Quando o leitor se situa perante o texto, os elementos que o compõem geram nele expectativas em diferentes níveis (o das letras, o das palavras...) de maneira que a informação que se processa em cada um deles funciona como input para o nível seguinte; assim, através de um processo ascendente, a informação se propaga para níveis mais elevados. Mas, simultaneamente, visto que o texto também gera expectativas em nível semântico, tais expectativas guiam a leitura e buscam sua verificação em indicadores de nível inferior (léxico, sintático, grafo-tônico) através de um processo descendente. Assim, o leitor utiliza simultaneamente seu conhecimento do mundo e seu conhecimento do texto para construir uma interpretação sobre aquele.

ISBN 978-85-64124-60-8

Dessa maneira, pode-se afirmar que a leitura é um instrumento para interpretação crítica e compreensão de mundo, que o leitor se apodera para contextualizar e interagir com o conteúdo do texto. Neste sentido, Carvajal Pérez e Ramos García (2001, p. 49), consideram que,

> A leitura como instrumento útil de interpretação cultural favorece a apropriação da experiência e o conhecimento humano em um processo dialógico, mediante o qual o leitor tem acesso de forma dialética a outras informações, pontos de vista representações, versões, visões, concepções de mundo...

Assim, Carvajal Pérez e Ramos García veem a leitura como um mecanismo para interpretar as experiências de vida com o conteúdo do texto, é a promoção de um diálogo entre o texto e o leitor.

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa,

> A leitura é o processo no qual o leitor realiza um trabalho ativo de compreensão e interpretação do texto, a partir de seus objetivos, de seu conhecimento sobre o assunto, sobre o autor, de tudo que sabe sobre a linguagem etc. Não se trata de extrair informação, decodificando letra por letra, palavra por palavra. Trata-se de uma atividade que implica estratégias de seleção, antecipação, inferência e verificação, sem as quais não é possível proficiência. É o uso desses procedimentos que possibilita controlar o que vai sendo lido, permitindo tomar decisões diante de dificuldades de compreensão, avançar na busca de esclarecimentos, validar no texto suposições feitas. (BRASIL, 1998, p. 69-70).

A concepção de leitura apresentada nos Parâmetros Curriculares Nacionais mostra uma concordância com o que diz Carvajal Pérez e Ramos García, uma aproximação do leitor e texto, através do diálogo e da reflexão.

Neste sentido, a análise, a interpretação e a compreensão das informações do texto estão sujeitas à abordagem que o leitor faz do mesmo, estão subordinadas à bagagem de conhecimento que o leitor possui.

O certo é que a leitura estimula a imaginação do leitor, proporciona descobertas de diferentes hábitos e culturas, amplia o conhecimento e enriquece o seu vocabulário. Além disso, auxilia no crescimento cognitivo do indivíduo no seu processo de formação, portanto, a leitura deve ser inserida na vida do indivíduo desde a infância.

Assim, a leitura pode ser conceituada como a maneira de se interpretar um conjunto de informações inseridos em textos ou acontecimentos sob a ótica do leitor.

A ótica do leitor sobre o texto relaciona-se diretamente ao processo de releitura, visto que o leitor desenvolve a percepção prática e sociocultural do texto, e estabelece relações de semelhanças com os conhecimentos adquiridos em suas vivências, muito próximo do que diz Carvalho (2006) sobre a adaptação do texto pelo leitor infantil. Segundo o autor, ao fazer uma releitura do texto por meio do processo de adaptação, o leitor faz

> […] adequação do assunto, da estrutura da história, da forma, do estilo e do meio aos interesses e às condições do leitor infantil, o que não representa a escolha por um gênero inferior. Ao aproximar o texto do universo do seu receptor, postula-se a possibilidade de estabelecer o diálogo entre os mesmos

ISBN 978-85-64124-60-8

> e, por conseguinte, tornar possível à criança o acesso ao mundo real, organizando suas experiências existenciais e ampliando seu domínio linguístico, bem como enriquecendo seu imaginário. (CARVALHO, 2006, 49.)

De acordo com Carvalho a utilização da adaptação literária é explicada em razão desta contribuir com diferentes assuntos tratados em um texto literário infantojuvenil, uma vez que estes trazem interações históricas, geográficas e culturais.

É importante ressaltar, que a adaptação e/ou qualquer outro tipo de releitura, não pode ser vista como cópia, ou mera reprodução, mas deve ser encarada como construção de conhecimento, estimulada a ser elaborada com criatividade e significado, como argumenta Pillar (2011, p.14): 'reler é ler novamente, é reinterpretar, é criar novos significados", assim sendo, releitura se diverge de cópia.

Sobre este assunto, Buoro (2002) diz:

> por releitura entende-se aqui a tradução da significação do objeto como fundamento de uma nova construção, buscando-se nessa ação a resignificação do mesmo objeto: reler para aprofundar significados. Dessa forma, considera-se que toda nova produção oriunda de uma imagem referente é construção de um novo texto, no qual o sujeito produtor elabora uma interpretação, podendo até mesmo partir para a criação (BUORO, 2002, p.23).

Dessa maneira, o autor reafirma que releitura não é cópia, mas uma interpretação de um texto, que pode ser (re)criado de outra forma, com inserção de novos significados, que de acordo com Mastroberti (2011, p. 109) "transfiguram a obra no interior do verbal, para transformá-la em algo que, mesmo novo, presta homenagem àquilo que lhe deu origem, através da intertextualização".

A CONSTRUÇÃO DO LEITOR-LITERÁRIO INFANTIL

Inserir a leitura na vida do indivíduo desde a infância, é reconhecer que a criança tem a capacidade de se tornar "protagonista de seu desenvolvimento" como sujeito atuante e produtivo na sua própria formação intelectual e cidadã, pela compreensão do mundo que o cerca.

Neste sentido, a criança é participante ativo do seu processo de ensinoaprendizagem e, por isso, deve ser ouvido e estimulado em seus interesses, de maneira que desenvolva seu conhecimento, amplie e agregue novos valores

culturais, afinal, "...ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para sua própria construção ou produção..." (FREIRE, 1996, p. 52).

Essa interação da criança com a produção de seu conhecimento nem sempre foi assim, referências históricas e literárias denotam que a criança tinha um outro tratamento que não se diferenciava muito do tratamento dado aos adultos, eram taxadas de "adultos pequenos".

Na Idade Média as crianças participavam juntas com os adultos das atividades culturais populares de tradição; compartilhavam os mesmos espaços de aprendizagem; as narrativas populares, lendárias, chegavam até elas da mesma forma que eram transmitidas aos adultos.

ISBN 978-85-64124-60-8

A partir no século XVIII há o despertamento para uma literatura direcionada às crianças, muito embora tivesse a função de moralizar socialmente elas, transmitindo-lhes os valores da época. Essa função literária, de certa forma, permanece até hoje, foi consolidada com a criação de etapas para a formação escolar, "de um lado as crianças foram separadas das mais velhas, e de outro, os ricos foram separados dos pobres" (ARIÉS, 1986, p.183).

No século XIX, a literatura infantil é produzida com a preocupação de atender às perspectivas infantis, dialoga com o mundo imaginário da criança, com foco nas suas necessidades e no seu desenvolvimento intelectual, como afirma Zilberman:

> A nova valorização da infância gerou maior união familiar, mas igualmente meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e manipulação de suas emoções. Literatura e escola, inventada a primeira e reformada a segunda, são convocadas a cumprir essa missão. (ZILBERMAN, 1987, p.15).

Neste sentido, a literatura foi criada para auxiliar a escola no seu trabalho com a educação infantil, cabe à escola ajustar as crianças às novas perspectivas pedagógicas, aos novos valores sociais, assim como às novas demandas literárias, firmando o elo entre a literatura e a escola.

Nesta perspectiva, vê-se a viabilidade da Literatura Infantil poder colaborar no processo de formação escolar da criança a partir do momento que ela entra na escola, pois acredita-se que no primeiro contato da criança com o universo literário, inicia-se o desenvolvimento intelectual da mesma, além de aperfeiçoar as suas habilidades que as tornarão leitoras. Assim, o processo de aquisição da leitura proporcionará à criança condições para que ela perceba o mundo através das palavras,

Acredita-se que o texto literário, por meio de seus recursos estéticos, contribui na formação leitora da criança, estimulando a criatividade, o prazer e a aprendizagem.

Neste sentido, diz Coelho:

> [...] é sua intenção de estimular a consciência crítica do leitor; levá-lo a desenvolver sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a Sociedade, onde ele deve atuar, quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo em curso. (COELHO, 1987, p. 105).

Atualmente, a literatura apresenta diversos gêneros, que agradam vários gostos e que são direcionados a públicos diferentes como, por exemplo, a literatura infantil, que segundo a definição de Coelho (2000),

> Literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, a arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização (...) (COELHO, 2000, p. 9).

ISBN 978-85-64124-60-8

Talvez, por ter esse caráter criativo, a literatura tenha se tornado uma disciplina no âmbito escolar, onde os indivíduos estudam os textos sob a perspectiva de um objeto artístico, caracterizado pela linguagem figurativa e pela estética da forma.

O texto denominado de literatura infantil é um, dentre tantos outros, recursos disponíveis para o desenvolvimento da prática docente ou de um objeto artístico.

Sobre a literatura infantil, Regina Zilberman argumenta:

> Como procede a literatura? Ela sintetiza, por meio dos recursos da ficção, uma realidade, que tem amplos pontos de contato com o que o leitor vive cotidianamente. Assim, por mais exacerbada que seja a fantasia do escritor ou mais distanciadas e diferentes as circunstâncias de espaço e tempo dentro das quais uma obra é concebida, o sintoma de sua sobrevivência é o fato de que ela continua a se comunicar com o destinatário atual, porque ainda fala de seu mundo, com suas dificuldades e soluções, ajudando-o, pois, a conhecê-lo melhor. (ZILBERMAN, 1987, p.22).

Com tais características, não há dúvidas de que a literatura infantil, por sua natureza imaginária, pode contribuir muito para a formação do leitor-literário.

Na prática docente, o professor tem a função de orientar o aluno no processo de leitura, mas para ter sucesso em sua função, é preciso que ele seja um leitor em potencial, que estimule o aluno por meio de seu exemplo, pois um professor que gosta de ler tem facilidade em encantar seus alunos com a leitura, ainda mais se for a leitura de um texto literário.

Deste modo, para desenvolver as habilidades de leitura na criança, é imprescindível que relacionar a leitura com o mundo real, familiarizando o texto com o contexto do leitor. A partir dessa relação, o imaginário infantil é despertado e o leitor cria uma visão particular do mundo. Dessa forma, os pequenos leitores "... abordam os livros em um encontro despojado de contexto e a partir de sua progressiva aquisição de competência leitora" (COLOMER, 2003, p.35).

Sobre o processo de leitura de textos escrito e de imagem, Walty, Fonseca e Ferreira Cury afirmam que:

> A leitura é um processo associativo que promove a interação 'escrita e imagem' em diversos sentidos: a imagem propriamente dita; a que ilustra textos verbais; aquela construída pelo leitor quando lê, que tanto pode restringir-se ao momento real de produção de sentido, como pode ser base de outras citações. (...). Além disso, textos verbais ou pictóricos exibem imagens do ato de ler, apreendendo o leitor nas malhas discursivas. Representações do livro e da atividade de leitura em diversas produções culturais possibilitam-nos também refletir sobre seu lugar social, tanto numa dimensão espacial quanto temporal, delineando o perfil do leitor no imaginário da sociedade.
> (WALTY, FONSECA, CURY, 2006, p.7)

Dessa maneira, pode-se afirmar que, quando ocorre a leitura de um texto verbal, automaticamente, cria-se uma imagem a partir da imaginação do leitor, isto é, o texto ganha formas concretas dentro da ficção concebida pela pessoa que o lê.

Assim, no processo de leitura, as habilidades e competências do leitor, assim como suas experiências pessoais e sociais são alocadas dentro do processo imaginativo e criativo do interlocutor. Neste sentido, Pereira (2008) diz que "os gêneros textuais são estruturas dinâmicas

ISBN 978-85-64124-60-8

moldadas a partir das necessidades discursivas dos interlocutores. Sua criação e mudança estão atreladas às mudanças sociais e culturais" (PEREIRA, 2008, p.04).

Por leitura, Cagliari (2009, p. 136) entende que é "toda manifestação linguística que uma pessoa realiza para recuperar um pensamento formulado por outra e colocado em forma escrita". Neste projeto, entende-se que a leitura pode, a partir da forma escrita, perpassar pelo pensamento do leitor e ser reformulado em forma de desenho.

DESENHO, A ARTE SOBRE OUTRA ARTE

A prática a leitura se dá de diferentes modos e posicionamentos, configura-se numa ação particular do sujeito-leitor, caracterizada pela reflexão que este faz do assunto tratado no texto, em conformidade com o contexto de suas vivências.

Neste sentido, a leitura é o prolongamento do cotidiano do leitor, a ela atribuise grande parte do conhecimento adquirido por ele, uma vez que o mesmo convive diariamente em contado com a diversidade de gêneros textuais, dentre eles o texto literário que, por natureza, é uma expressão artística na forma de escrita.

Na arte, o texto literário estabelece conexões com outras formas de expressões artísticas. Ao mesmo tempo que o leitor busca, constantemente, estabelecer conexões como forma de compreender a realidade do mundo. Nesta busca, o leitor interpreta criticamente a leitura que faz do mundo, e cria uma nova realidade a partir das relações estabelecidas.

De acordo com Pillar (1992, p.10), "através de uma leitura crítica, objetiva e interpretativa poderemos diminuir a distância criada entre o trabalho do artista e o entendimento do público em relação à produção artística". Nesta perspectiva, há de se considerar a importância de se trabalhar a literatura com outras formas de artes, como a arte do desenho, que aguçar o senso crítico e criativo do leitor, promove ainda, a leitura interdisciplinar, por meio do processo de criação, ou recriação do texto.

Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais (1997) a arte contribui para a aprendizagem contínua do aluno, desenvolve a sua criatividade e que, por isso, deve ser mantida pela escola e estimulada pelo docente. Sendo assim,

> fazer arte e pensar sobre o trabalho artístico que realiza, assim como sobre a arte que é e foi concretizada na história, podem garantir ao aluno uma situação de aprendizagem conectada com os valores e os modos de produção artística nos meios sócio e culturais (BRASIL, 1997, p.35).

Sobre este assunto, os Parâmetros Curriculares Nacionais acrescenta ainda que, "a educação em arte propicia o desenvolvimento do pensamento artístico e da percepção estética, que caracterizam um modo próprio de ordenar e dar sentido à experiência humana" (BRASIL, 1997, p.19).

Ao fazer uma reflexão sobre o ensino da Arte nas escolas brasileiras, verificou-se que a Arte, ou Educação Artística foi incluída no currículo escolar da Educação Básica, como uma atividade educativa, por meio da Lei n. 5.692/71,

Art.7°- "Será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programa de Saúde nos currículos dos estabelecimentos de 1° e 2° graus" (SUBTIl, 2012, p.133).

ISBN 978-85-64124-60-8

Na década de 1980, surge o movimento "arte-educação", que tinha como intuito discutir a inserção de novas metodologias de ensino da arte nas escolas, com foco na teoria da Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (2008), que sugere a formação do conhecimento em arte por meio da contextualização, leitura e o fazer artístico.

Nesta perspectiva, o professor de Arte, num trabalho interdisciplinar, pode contribuir para a formação de indivíduos capazes de perceberem e compreenderem o mundo em que vivem, e sejam, também, capazes de atuar para melhorá-lo. (FERRAZ; FUSARI, 2010, p.22).

Neste intuito, o conhecimento empírico do aluno, agregado ao conhecimento da arte, pode proporcionar a este, a sensibilidade para compreender o universo artístico, também levar o docente a entender que "o crescimento estético na arteeducação tem como base a organização das habilidades pessoais e emocionais por meio da aquisição desses conhecimentos" (OTT, 2011, p.124-125). Dessa forma, o ensino de arte na escola pode auxiliar para que a leitura e a releitura se tornem mais visíveis no processo de ensino e aprendizagem.

Sobre a leitura de um texto artístico, Pillar (2011, p.7-8) argumenta que, "para compreender precisamos decodificar e, se apenas decodificamos sem compreender, a leitura não acontece". Neste aspecto, a leitura só se efetiva se houver atribuição de significado ao texto.

Desse modo, a releitura de um texto em forma de desenho ou outra forma artística, precisa ser analisado e contextualizado com as vivências do leitor, pois, segundo Pilar, "ver construtivamente a articulação de seus elementos, suas tonalidades, suas linhas e volumes" (PILLAR, 2008, p.81).

O desenho como arte de uma releitura é a representação repentina da inspiração, é a realização de uma ideia, que se concretiza a partir de outra ideia.

Sobre o desenho, diz Lichtensten (1989):

> O desenho é sempre definido como uma representação abstrata, uma forma de natureza espiritual cuja origem reside unicamente no pensamento; a marca de uma atividade intelectual que prova, aos olhos de quem condena a pintura, que está obedece sempre à ordem de um 'desígnio', isto é, de um projeto. (LICHTENSTEN, 1989, p.151).

Já Rudel (1980, p.10) diz que o desenho "[...] procura ser o mais preciso mediante um efeito "imitativo" que se apoia na memorização da coisa vista em seu essencial [...]". Ao se tratar de releitura de texto literário, o desenho será desenvolvido pela memorização dos fatos narrados e pelas imagens que estes fatos podem sugerir na imaginação do leitor.

Neste sentido, Monteiro (2014, p.14) afirma que "o ato de desenhar tem um caráter expressivo e individual. É a maneira pela qual uma pessoa imagina, conhece, cria e demonstra uma ação." Dessa maneira, é responsável pelo surgimento de valores lineares e pode ser considerada e entendida como uma linguagem de caráter artístico, que tem como procedimento, traçar linhas e signos sobre uma superfície tendo como materiais básicos: carvão, caneta, lápis, pincel com tinta, telas ou madeira.

METODOLOGIA

Para elaboração deste estudo, optou-se pela pesquisa bibliográfica com foco na metodologia de releitura em desenhos como perspectiva teórico-metodológica para formação

ISBN 978-85-64124-60-8

do leitor-literário infantil, embasando-se em estudiosos que já pesquisaram sobre o assunto. Esse tipo de pesquisa, também se caracteriza como pesquisa básica, pois objetiva demonstrar conhecimentos novos para o progresso nos estudos.

Para Moresi, a pesquisa bibliográfica

> é o estudo sistematizado desenvolvido com base em material publicado em livros, revistas, jornais, redes eletrônicas, isto é, material acessível ao público em geral. Fornece instrumental analítico para qualquer outro tipo de pesquisa, mas também pode esgotar-se em si mesma (MORESI, 2003, p. 10).

Dessa forma, a pesquisa bibliográfica consiste no recurso básico para os estudos de trabalhos de conclusão de curso, pelo qual se busca a compreensão de teórico e prática sobre determinado tema.

Assim sendo, a pesquisa se apoia em críticos literários e estudiosos das diversas áreas do conhecimento. Para a fundamentação teórica do trabalho, investiga-se sobre a releitura em desenho, por meio de material acessível ao público em geral, tais como livros, teses, dissertações, artigos e revistas. Pois, para qualquer estudo científico faz-se necessária uma pesquisa bibliográfica, seja para fundamentação teórica, ou para justificar limites e resultados do estudo.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

RESULTADOS

Os objetivos propostos neste estudo foram alcançados na medida em que se refletiu sobre a metodologia de releitura em desenhos como perspectiva teóricometodológica para formação do leitor-literário infantil. Para esse fim, conceituou-se leitura e releitura e argumentou-se sobre a utilização de narrativas literárias infantis na recriação de novos textos com nova linguagem, o desenho.

Desse modo, buscou-se neste estudo responder a seguinte questão: como a releitura pode contribuir para formar o leitor-literário a partir da recriação de narrativas com desenho?

A resposta para esta indagação, embasou-se nas hipóteses de que, com a metodologia de releitura do texto, o docente trabalhará de forma interdisciplinar levando o discente a vivenciar diferentes textos e contextos; através da releitura de narrativas literária, em forma de desenho, será possível compreender o comportamento da criança, enquanto aprendiz/leitor, seus anseios, o que lhe é prazeroso, suas dificuldades e necessidades; por meio da releitura do texto, o aluno vai construir diálogos entre as artes, a literatura e o desenho, fazendo a interação com diferentes linguagens.

Assim, constatou-se que o leitor pode estabelecer uma leitura não apenas formal, restrita ao texto em si, mas também ser capaz de se posicionar diante do texto, interpretando e emitindo julgamentos de valor por meio da recriação do mesmo em forma desenho.

ISBN 978-85-64124-60-8

DISCUSSÕES

Da mesma maneira que um texto literário possibilita ao leitor diferentes interpretações, a releitura desse tipo de texto pode ser feita de diferentes maneiras, e com variadas técnicas, o desenho é uma delas.

O êxito de uma releitura, seja qual for a técnica utilizada, está diretamente relacionada ao entendimento do texto original, uma vez que a releitura vai além da mera reprodução de um texto, ela exige assimilação do conteúdo e a apreensão das ideias do autor para, então, ser recriado a partir da percepção do leitor. E esse novo texto pode ser expresso por meio de qualquer outra forma de arte, contanto que, mantenha a vinculação com as ideias do texto original.

São muitos os métodos pedagógicos utilizados em função da leitura e releitura de textos, alguns eficazes, outros pouco eficazes, mas todos com a mesma intenção, formar pessoas leitoras. No entanto, percebe-se que o professor de literatura tem a difícil missão de ensinar a leitura e produzir releituras sem tirar do aluno suas características próprias de criação. Daí a importância de ensinar utilizando-se de textos literários, um recurso que proporciona ao aluno imaginar e criar de forma lúdica e prazerosa, já que este gênero textual vem carregado de imaginação.

Assim, acredita-se que a literatura associada com desenhos tem a função de inserir os alunos no mundo lúdico e, com isso, fluir o seu crescimento intelectual. Acredita-se também, que fazendo a junção da literatura com o desenho despertará o interesse de cada aluno/leitor em mostrar seu conhecimento adquirido com as narrativas lidas, através dos desenhos produzidos por eles. Com isso, constatar-se-á a capacidade de cada um em se expressar por si mesmo, sem ser direcionado, ou limitado pelo professor, mas criando um mundo de imaginação e fantasias, que pode ter uma associação significativa com a realidade deles fora da sala de aula. Essa confluência de pensamento e criação, proporciona o crescimento lúdico e intelectual do indivíduo, é de suma importância para a compreensão de determinados comportamentos e situações que envolvem o aluno. Por isso, as leituras enriquecidas com desenhos propiciam um horizonte desconhecido, mas prontos para ser desbravado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, conclui-se que as práticas de releituras vão em busca de ressignificar o texto. Interpretar as ideias originais do texto e reconfigurar uma nova visão, fazendo surgir um texto novo. Reler é apreciar a obra, é expor sua visão do mundo, fazer críticas, utilizar a linguagem e as experiências sobre a obra escolhida

Conclui-se ainda, que é importante que a releitura seja praticada em situações de ensino e aprendizagem da literatura infantil, para que o leitor exercite a sua criatividade e imaginação por meio do desenho. Para tal, é necessário ter o professor como mediador nesse processo, uma vez que o ensino consciente e bem orientado torna possível à aprendizagem em arte.

REFERÊNCIAS

ARIÉS, P. **História social da criança e da família**. Tradução Dora Flaksman 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ISBN 978-85-64124-60-8

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

BRASIL. Secretaria de Ensino Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa.** Brasília: MEC, 1998.

_____. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Artes**. Brasília: MEC, 1997.

BUORO, A. B. **Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte**. São Paulo: Educ/FAPESP/Cortez, 2002.

CAGLIARI, L.C. **Alfabetização e linguística**. São Paulo: Scipione, 2009.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoé no Brasil.** Tese de doutorado. Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

CAVAJAL PÉREZ, F.; RAMOS GARCÍA, J. **Ensinar ou aprender a ler e a escrever?** Trad. Cláudia Schilling. Porto Alegre: Artmed, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. **A Literatura Infantil**. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. **A literatura infantil: histórias. Teoria e análise**. São Paulo: Quiron, 1987.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global Editora, 2003.

DERDYK. Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. São Paulo: Scipione, 2003.

FERRAZ, M. H. C.; FUSARI, M. F. R. **Arte na educação escolar.** 4.ed. São Paulo: Cortez, 2010.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos.** 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 1989.

JOLIBERT, J. (coord.). **Formando crianças leitoras**. Trad. B. C. Magne. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

LICHTENSTEN, Jacqueline. **A cor eloquente**. São Paulo: Siciliano, 1989.

MASTROBERTI, Paula**. Adaptação, versão ou recriação?** Mediações da leitura literária para jovens e crianças. Textos Livres - Revista Semioses. Rio de Janeiro: Vol. 01, nº 08; Fevereiro, 2011 – Semestral.

MONTEIRO, Marcos Gonçalves. **Desenho e Releitura: Uma proposta para o ensino de artes visuais.** Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Instituto de Artes, 2014.

MORESI, E.A.D. **Manual de Metodologia Científica**. Brasília-DF. Universidade Católica de Brasília – UCB, 2003.

OTT, Robert William. **Ensinando crítica nos museus**. In BARBOSA, Ana Mae Tavares. Arte-educação: leitura no subsolo. - 8.ed.- São Paulo: Cortez, 2011.

PEREIRA, L.G. **Condicionalidade em jornais**. In: V CONGRESSO DE LETRAS DA UERJ - SÃO GONÇALO. 2008. São Gonçalo. Disponível em:

ISBN 978-85-64124-60-8

http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/v/completos/comunicacoes/Luana%20Gomes%20Pereira.pdf. Acessado em 06 de março de 2018.

PILLAR, Analice Dutra. **O vídeo e a Metodologia Triangular no Ensino da Arte.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Fundação Iochpe,1992.

_____. (org). **Leitura e releitura**. In: PILLAR, Analice Dutra. A educação do olhar no ensino das artes. Porto Alegre: Mediação, 2011.

RUDEL, Jean. **A técnica do Desenho**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

SOLÉ, I. **Estratégias de leitura**. Trad. Cláudia Schilling. Porto Alegre: Artmed, 1998.

SUBTIL, Maria José Dozza. **A lei n. 5.692/71 e a obrigatoriedade da educação artística nas escolas: passados quarenta anos, prestando contas ao presente**. Revista brasileira história da educação, Campinas-SP, v. 12, n. 3 (30), p. 125-151, set./dez. 2012.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Palavra e imagem: leituras cruzadas**. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ZILBERMAN, R. **A Literatura infantil na escola**. 6. ed. São Paulo: Global, 1987.

ISBN 978-85-64124-60-8

LETRAMENTO LITERÁRIO E FORMAÇÃO DOCENTE: DO GÊNERO CARTA À LEITURA DE POESIA

Profa. Dra. Rosidelma Pereira FRAGA (UERR/PET/MEC/FNDE-Letras)
E-mail: rosidelmapoeta@yahoo.com.br
Edilene Pinheiro NUNES (UERR/PET/MEC/FNDE-Pedagogia)
E-mail: edilenep.nunes@gmail.com
Maria Júlia Aguiar ABADI (UERR/PET/MEC/FNDE- Letras)
E-mail: mjaguiarabadi@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo fulcral apresentar o projeto de letramento literário aplicado a partir do Programa de Educação Tutorial, na Universidade Estadual de Roraima, como uma alternativa de melhorar o ensino e contribuir com a formação do leitor e diminuir os problemas de aprendizagem no que tange à língua portuguesa no âmbito da leitura e da escrita. Neste projeto, envolvem-se alunos bolsistas[565] dos cursos de Letras, Pedagogia e Ciências da Computação, por se tratar de uma proposta interdisciplinar. O projeto visa responder a alguns questionamentos: Como a universidade pode contribuir com a formação do leitor de licenciatura e com leitores das escolas públicas utilizando a diversidade de gêneros textuais que despertam o prazer do texto? Uma das oficinas de literatura teve como suporte a obra *A caligrafia de dona Sofia*, de André Neves. Defende-se que o letramento literário vai muito além da leitura e escrita dos gêneros textuais (orais e escritos). Por excelência, o letramento literário é uma das possibilidades de envolver o leitor em diversas práticas sociais de leitura, escrita e interpretação. A proposta tem como meta organizar oficinas, por meio de projetos de ação que envolva a formação do leitor e contribuam com a melhoria da escrita tanto das crianças e adolescentes da rede pública de ensino como dos acadêmicos dos cursos de licenciatura no tocante à formação docente. A partir de um direcionamento sobre letramento da imagem (ilustração), da escrita de cartas e da leitura de poesia, utilizamos o aporte teórico: Roland Barthes (2000), Regina Zilberman (2009), Angela Kleiman (2005), Teresa Colomer (2009), Rui de Oliveira (2011) e outros significativos para a ação de ensino de formação de leitor e letramento literário.

***PALAVRAS-CHAVE**: LETRAMENTO LITERÁRIO. FORMAÇÃO. GÊNEROS TEXTUAIS.*

LECTURA LITERARIO Y FORMACIÓN DOCENTE: DEL GÉNERO CARTA A LA LECTURA DE POESÍA

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo primordial presentar el proyecto de letramento literario aplicado a partir del Programa de Educación Tutorial, en la Universidad Estadual de Roraima, como una alternativa de mejorar la enseñanza y contribuir con la formación del lector y disminuir los problemas de aprendizaje en el aula con respecto a la lengua portuguesa en el contexto de la lectura y la escritura. En este proyecto,

565 Este trabalho é fruto do projeto de Letramento literário e gêneros textuais do grupo PET UERR. Participaram também das ações deste projeto os acadêmicos: Maria Gabriela dos Santos Francisco, Maria da Conceição Castro de Jesus, Andrea Rebouças Pereira, Luziana da Silva Carvalho, Marcos da Silva Samuel, Milena Alves Veras, Angelita Carvalho de Jesus e Ruan Thimóteo Derzi de Oliveira.

ISBN 978-85-64124-60-8

se involucran alumnos becarios de los cursos de Letras, Pedagogía y Ciencias de la Computación, por tratarse de una propuesta interdisciplinaria. El proyecto pretende responder a algunos cuestionamientos: ¿Cómo puede la universidad contribuir con la formación del lector de licenciatura y con lectores de las escuelas públicas utilizando la diversidad de géneros textuales que despiertan el placer del texto? Uno de los talleres de literatura tuvo como soporte la obra La caligrafía de doña Sofía, de André Neves. Se defiende que el literal literario va mucho más allá de la lectura y escritura de los géneros textuales (orales y escritos). Por excelencia, el literal literal es una de las posibilidades de involucrar al lector en diversas prácticas sociales de lectura, escritura e interpretación. La propuesta tiene como meta organizar talleres, a través de proyectos de acción que involucren la formación del lector y contribuyan con la mejora de la escritura tanto de los niños y adolescentes de la red pública de enseñanza como de los académicos de los cursos de licenciatura en lo referente a la formación docente. A partir de una dirección sobre letra de la imagen (ilustración), de la escritura de cartas y de la lectura de poesía, utilizamos el aporte teórico: Roland Barthes (2000), Regina Zilberman (2009), Angela Kleiman (2005), Teresa Colomer (2009)), Rui de Oliveira (2011) y otros significativos para la acción de enseñanza de formación de lector y literal literario.

***PALABRAS CLAVE**: LETRADO LITERARIO. ENTRENAMIENTO. GÉNEROS TEXTUALES.*

LETRAMENTO LITERÁRIO COMO PRÁTICA SOCIAL E ESCOLARIZAÇÃO DA LEITURA E DE GÊNEROS TEXTUAIS

O trabalho com letramento literário e gêneros textuais tem sido uma das práticas de incentivo à leitura do Programa de Educação Tutorial da Universidade Estadual de Roraima, realizada na Escola Estadual Severino Cavalcanti, localizada no Campus de Excelência Aplicada à Educação, na periferia da capital de Roraima. Neste artigo, convém, a princípio, explicitaremos os tipos de letramento, com foco primordial no literário a partir de uma oficina de leitura da obra *A caligrafia de dona Sofia*, de André Neves que o grupo PET desenvolveu com alunos do 9º ano do ensino fundamental. Este trabalho visa responder a alguns questionamentos: *Como a universidade pode contribuir com a formação do leitor de licenciatura e com leitores das escolas públicas utilizando a diversidade de gêneros textuais que despertam o prazer do texto?* Uma das oficinas de literatura teve como suporte a obra *A caligrafia de dona Sofia*, de André Neves com foco nos gêneros carta, ilustração e poesia. Nesta proposta, defende-se o letramento literário para além da leitura e escrita dos gêneros textuais (orais e escritos).

Por excelência, o letramento literário é uma das possibilidades de envolver o leitor em diversas práticas sociais de leitura, escrita e interpretação. A perspectiva do letramento literário, conforme Rildon Cosson (2018) insere-se em uma concepção maior de uso da escrita para além das práticas escolares usuais. Para o autor, a palavra letramento tem sido utilizada recentemente na língua portuguesa e tem provocado algumas controvérsias.

De acordo com Soares (2009, p. 17) " [...] o termo **letramento** [...] trata-se sem dúvida, da versão para o Português da palavra da lingua inglesa *literacy*. Etimologicamente, a palavra *literacy* vem do latim *litera* (letra), com o sufixo – *cy,* que denota qualidade, condição, estado, fato de ser [...]". Para Cosson (2014) "trata-se não da aquisição da habilidade de ler e escrever, como concebemos usualmente a alfabetização, mas sim da apropriação da escrita e das práticas socias que estão a elas relacionadas. Dessa forma, existem, vários níveis e tipos de letramento". Entretanto, "o letramento literário possui uma configuração especial pela própria condição de existência da escrita literária".

Podemos ainda dizer que pensar em letramento literário equivale às práticas sociais que utilizam a escrita por meio de um sistema de simbologia em diversos contextos como advoga

ISBN 978-85-64124-60-8

Kleiman (2005, p.19-20). Na escola, priorizamos a escrita literária por meio da paródia com foco na obra *A caligrafia de dona Sofia* que enfatizaremos mais adiante.

Ao refletirmos sobre o conceito de letramento e considerarmos que a escrita área dos estudos literários, não se trata de todas as formas de escrita, mas de um tipo específico de escrita, isto é, a escrita literária que tem por característica primordial o aspecto da literariedade, por assim dizer, da invenção e criatividade. Trabalhar a paródia como atividade de escrita foi um dos eventos de letramento literário. O próximo evento de letramento com a mesma obra será a escrita partilhada de cartas.

Pelo que se entende, a escolarização do texto literário parece ser uma prática a ser defendida. No entanto, esperamos que as escolas ensinem de maneira adequada a literatura com intuito de superar a visão errônea que se tem da mesma. Pois como afirma o Cosson (2014), existem nas escolas "situações de arrogância, indiferença e desconhecimento a respeito da literatura na escola [...]". Dessa forma, procuramos pensar na **didatização ou escolarização da literatura**. Como didatização de letramento, escolhemos a realização de práticas com oficinas.

A respeito da escolarização da literatura, não podemos perder de vista também o letramento dos gêneros textuais. Ensinar a escrever equivale a ensinar a prática da escrita com base em noções de gênero e estilo. No caso da obra escolhida para uma das oficinas, o texto permite o recorte aos gêneros narrativos, ao gênero carta, ao gênero ilustrado e à poesia. Para não haver distanciamento entre a escolha e o universo do aluno de dos acadêmicos da universidade, houve uma prévia consulta sobre os gêneros trabalhados pela professora e no horário fora de sala de aula, os alunos se direcionavam à sala de leitura do grupo de letramento. Diante desse trabalho com a leitura e o debate do gosto de gêneros textuais diversos, podemos ouvir a opinião dos alunos que a prática social de leitura depende também da biblioteca da escola e do contato com os livros desejados e não os livros que são obrigatórios para a realização de um trabalho que vale nota.

Outro ponto salutar é o manuseio do livro para a escrita, de um gênero para outro, pois conforme Kleiman (2005, p.11) o letramento funciona como uma prática social que desenvolva ação da escrita, tais como ler uma obra, escrever um bilhete, uma carta, assistir a um vídeo com versos ou outros textos e diversas ações de letramento que permitam a interação entre os leitores e autores numa constante reflexão com os sujeitos da escrita.

Teoricamente, já é quase comum e unanimidade muitas escolas acreditarem que não é preciso dedicar-se ao ensino da literatura, mas somente uma leitura desinteressada das obras fora da escola. Assim, busca-se reafirmar a necessidade do ensino da literatura na escola. Haja vista que:

> A prática da literatura, seja pela leitura, seja pela escritura, consiste exatamente em uma exploração das potencialidades da linguagem, da palavra e da escrita, que não tem paralelo em outra atividade humana. Por essa exploração, o dizer o mundo (re)construído pela força da palavra que é a literatura, revela-se como uma prática fundamental para a constituição de um sujeito da escrita [...] (COSSON, 2014, p.33).

Neste sentido, ressaltamos a importância que a literatura tem como uma ferramenta didática e como ela pode ser uma grande aliada quando se trata de introduzir ou induzir os alunos no mundo da leitura e da escrita, fazendo com que estes alunos se tornem leitores críticos.

Para refletirmos em alunos leitores críticos, concentramos primeiro na reflexão dos elementos da leitura, a saber*: leitura interacionista*, leitura individual através da escolha e do

ISBN 978-85-64124-60-8

gosto, a apreciação das imagens em consonância com o texto e por último o diálogo de opinião sobre o texto e a percepção do leitor. O primeiro elemento que consideramos foi a leitura *interacionista* e enfática da narrativa. Depois a leitura individual por escolha dos poemas misturados às cartas e ao enredo. O terceiro momento, a ilustração do texto literário e discussão em torno das estratégias de leitura para incentivar a comunidade do bairro a ler e gostar de poesias.

Na sequência didática da oficina, utilizamos o diálogo como um desses elementos do ato de ler. "Ler é um diálogo que se faz com o passado, uma conversa com a experiência dos outros" (COSSON, 2018, p. 35). Desta experiência leitora demanda a interação, sem ela não há como se pensar no livro e na provocação de sentido que ele proporciona em cada leitor.

Diante desta contextualização, trataremos sumariamente da obra literária *A caligrafia de dona Sofia*, de André Neves autor do texto e também o ilustrador. Neves é um dos escritores que se dedicou à ilustração e paulatinamente começou a escrever para crianças e jovens. *A caligrafia de dona Sofia* é um dos livros que um leitor de poesia não pode deixar de ler, indiferente da faixa etária. Trata-se de uma obra interdisciplinar, intertextual e emocionante, tanto do ponto de vista estético da ilustração, como do diálogo com a tradição da poesia brasileira, em especial, da poesia moderna.

Nesta perspectiva, o texto de André Neves é capaz de arrebatar o leitor no que há de melhor na escolha das poesias selecionadas pela personagem Sofia, responsável pelo envio de cartas a todos os moradores do bairro, incluindo o carteiro Ananias que ao final se torna um poeta. Só para aguçar a curiosidade do leitor, cito alguns poetas pendurados na parede da casinha fabulosa de dona Sofia e que são convertidos em cartão e cartas sem respostas: João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Bernardo Guimarães e outros grandes poetas da Língua Portuguesa.

Em tese, ler este pequeno-grande livro é ficar convencido de que a leitura é capaz de transportar o leitor para dois universos de fantasia e gozo que são a escrita e a leitura de poesia. Em termos de fruição, o texto passa pela tessitura de *poiesis, aisthesis* e *katharsis*.

Maria Zaira Turchi (2008), especialista na área de literatura infantil, assevera que a obra de André Neves se caracteriza por esta multiplicidade de linguagens e gêneros textuais:

> [...] Os poemas para adultos, alguns de poetas clássicos, passam a ocupar um novo espaço do livro infantil, e passam a falar para outro interlocutor, nas pontes criadas pela narrativa de Dona Sofia, pelo universo infantil de quem aprende a escrever, a caligrafia. Toda essa multiplicidade de linguagens presente na obra e o diálogo que estabelece com o leitor, desestabiliza a tentativa de conceituar a literatura infantil. (TURCHI, 2008, p.5).

Permeada de uma diversidade de gêneros, *A caligrafia de dona Sofia* mistura narrativa, poesia, glossário, receitas, cartas e acredito que o mais fantástico para o leitor é se deparar com a desconstrução do espaço da folha. A poesia é levada como uma amostragem pictórica nas paredes da casa. O leitor parece entrar numa exposição paradisíaca, como se entrasse para um recanto sagrado e visualizasse a poesia espalhada nos quadros, seria uma espécie de retrato itabirano.

A caligrafia de dona Sofia casa bem com a expressão de Simónides de Céos: *Muta poesis, eloquens pictura.* A obra descortina a curiosidade para descobrir a leitura de algum dos poetas aclamados por André Neves. Tocar cada página de *A caligrafia de dona Sofia* é sentir o que Octavio Paz (1986) chamou de "*consagração do instante*". Neste ato de consagração do instante da leitura e do que ela consegue provocar no leitor, relatamos as experiências com a

ISBN 978-85-64124-60-8

leitura e a escrita que tivemos com alunos do 9º ano da Escola Estadual Severino Cavalcanti, em Boa Vista, estado de Roraima.

No trabalho com **gêneros textuais**, priorizamos a carta como sugestão dos Parâmetros Curriculares Nacionais. Na tabela dos PCNs (Brasil, 1998, p.54) uma das sugestões de textos para o ensino é a carta do leitor. A obra literária que escolhemos para a oficina de letramento permite esse trabalho tanto para a produção de artigo de opinião, carta do leitor, paródias de poemas e outros gêneros.

Em primeiro instante do projeto, pensamos em discutir com os acadêmicos as noções de gêneros textuais. Com base em Marcuschi (2001, p. 18), o gênero é uma configuração textual concretizada como texto empírico. Por assim dizer, o gênero se expressa em várias denominações, entre elas: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem jornalística, aula, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, instruções de uso, outdoor, e outros. Para nós, interessou o gênero carta e opinião do leitor. A carta foi uma das ferramentas do trabalho com a escrita e um chamado para a interação com o leitor e, a rigor, abre espaço para práticas comunicativas colocando a língua em funcionamento.

Paulatinamente, partimos para a discussão sobre a **formação do leitor literário**. Discorremos sobre a importância do manuseio e do contato com o livro impresso e da leitura em círculo, pois é uma oportunidade de dialogar com o leitor, construir opinião e falar sobre o sentimento e o prazer do texto. Uma das bases para essa tomada de decisão foi a obra *Fim do livro, Fim dos leitores?*, de Regina Zilberman em virtude da reflexão em torno do **papel social da leitura** e por acreditarmos que o letramento é também uma prática social.

Em suma, a obra de André Neves vai ao encontro do que Zilberman defende como relação amorosa com os livros, isto é, uma erotização da leitura, aquela capaz de despertar no leitor a fruição estética que decorre da circunstância de ser interpretada como uma passagem para o âmbito prazeroso, realizado pelo imaginário. É nessa linha de raciocínio que os poemas, as cartas e o texto narrativo convergem entre si.

DA ILUSTRAÇÃO À LEITURA DE POESIA E A ESCRITA DE CARTAS

A prática de leitura de poesia e ilustração foi uma das estratégias didáticas do grupo de letramento. Em primeiro instante o aluno tem acesso a uma recomendação de leitura feita pelo professor que fala do texto com prazer, pois acreditamos que o *phatos* está centrado também no duplo desejo: o ato de ler e o ato da escrita. E a ilustração? É um simples adereço do texto? Não. A ilustração constitui outra linguagem de convergências de sentido. A palavra tem a dupla função, a de texto e a de se tornar ilustração.

Em consequência, os poemas são recortados com desenhos e passam a ser decoração na casinha de dona Sofia. A ilustração de André Neves mistura traços, texturas e tons que se transformam uma verdadeira poesia. As edições utilizadas apresentam paratextos diferentes uma da outra e a ilustração também tem outros tons como o leitor pode conferir nas duas capas:

ISBN 978-85-64124-60-8

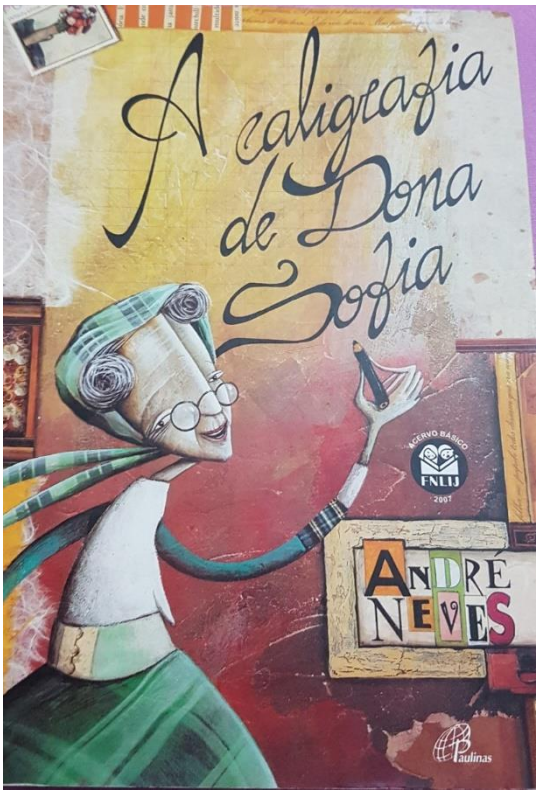


Imagem 1: capa de André Neves

Imagem 2: Capa de André Neves



Em linguagem ilustrativa, **o paratexto capa** remete em primeiro instante ao ato de escrever e do trabalho com a grafia. O leitor tem de antemão a personagem com o lápis. No entanto, a significação do ato de escrever se dará no instante epifânico da história e de seus elementos discursivos. Não se trata de uma boa grafia, mas de utilizá-la como estratégia de comunicação entre o leitor, a imagem, o texto e seus receptores. No entanto, a ilustração possui um silêncio comunicante da imagem (OLIVEIRA, 2008). Ao ponderar o silêncio plástico do texto, o ilustrador esclarece que a imagem literária se justifica por si só e a palavra possui um universo abstrato a ser preservado, pois nem tudo pertence ao universo da ilustração. Entretanto, a ilustração ainda possui o seu silêncio ou seu vazio quanto à possibilidade de a arte representar "o querer dizer" e sempre se abrir ao não dito.

Frente a tal leitura, salienta-se que tanto o texto literário como a imagem física possui um vazio ou uma lacuna de significado a ser preenchido pelo leitor. Para Rui de Oliveira (2008), na obra *Pelos jardins de boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens,* toda ilustração desperta sentimentos pela plasticidade da sombra: alegria, tristeza, medo, lirismo, romantismo, amor, ódio, solidão e tais sentimentos coexistem no plano da expressão da linguagem.

Uma obra ilustrada deve ser capaz de criar um espaço para o leitor desvendar os mistérios e o imaginário das palavras. Similarmente a posição de Rui de Oliveira, Márcia Széliga, nos depoimentos citados na obra *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil,* de Ieda Oliveira (2008*)* confirma:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Ilustrar é despertar um questionamento, é instigar a curiosidade para desvendar os mistérios incrustados nas entrelinhas das palavras, na ambientação das formas e cores que acionam os sentidos do leitor, para que ele possa se sentir, em seu íntimo, um co-autor silencioso (OLIVEIRA, 2008, p. 181).

Torna-se fundamental analisar o livro **ilustrado** como um tipo de linguagem que **assimila vários gêneros** tanto como contos de fadas quanto histórias policiais ou poesia, mas não certamente como um gênero. Para Linden, ler tal arquétipo de livro não se resume na leitura de texto e imagem:

> Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios... *Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor* (LINDEN, 2011, p. 8-9, sem grifos no original).

Sobre essa leitura e formação visual, não se pode negar que é preciso se preocupar com uma formação do olhar discorrido por Ana Maria Machado no prefácio da obra de Oliveira. Mais do que isso. O leitor deve analisar o título da obra, a forma, o conteúdo, o espaço, a pintura no papel e suas relações de sentido com o texto propriamente dito. Sob esse prisma, deve olhar para uma dimensão além do texto porque o que chama atenção na ilustração é justamente o espaço do imaginário, do ir além da representação icônica da palavra e da imagem que em seu silêncio comunica ao leitor.

Entre a linguagem da ilustração e a linguagem da poesia que se inter-relacionam está o aspecto visual. Leiamos a **figura 3**:

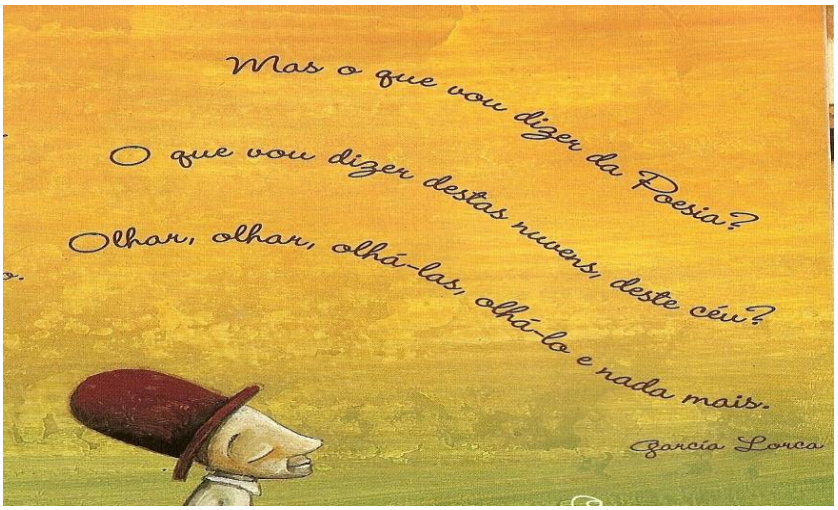


Imagem 3: André Neves

Nesta página, o leitor que talvez nunca tenha lido o poeta Garcia Lorca fica diante das indagações sobre a poesia do autor e a poesia enviada por meio das cartas ao seu Ananias. Há um estado de contemplação do instante, tanto do poético como do sentimento de receber algo maravilhoso escrito na caligrafia desenhada por mãos da personagem. Não diferente da escolha

ISBN 978-85-64124-60-8

de contemplação e da arte de sentir a poesia é a página abaixo da ilustração com o poema de Ronald Carvalho na figura 4:



Imagem 4: André Neves

Pensamos ainda na formação do leitor clássico. Concomitantemente, a obra de Neves permite esse recorte com a obra *Por que ler os clássicos* de Ítalo Calvino (2002) em virtude de reunir obras clássicas e consagradas da literatura, a uma história narrativa e mesclar com o gênero carta pessoal. Ao compararmos uma página acima com a outra abaixo vislumbramos que o ato de ler e reler interligado pelo laço eterno da palavra e da obra que nunca se encerra surge como uma interpretação para o conceito de clássico na contemporaneidade e ao mesmo tempo do resgate da memória com o passado, uma vez que o envio de cartas pelo correio parece na modernidade líquida não ter a mesma dimensão do imediatismo da comunicação virtual e digital (**figuras 4 e 5**):



Imagem 5: André Neves

ISBN 978-85-64124-60-8

Em leitura intertextual com a citação de Machado de Assis contida na obra de André Neves, salientamos um ponto salutar que foi possível chamar a atenção do leitor ao instigá-lo à formação de opinião. Tratamos da discussão da obra literária como clássica e com isso resgatamos um personagem, um livro, um poema, um texto que marcou o leitor e que desabrocha o desejo de reler. Neste resgate de memórias do leitor o projeto de letramento ganhou mais um sentido: o de levar em conta os sentimentos e os desejos do leitor-mirim, de selecionar um texto pela proximidade com o tema de seu interesse, do gênero, da extensão e não uma leitura imposta e obrigatória com o simples objetivo de "tirar nota".

Conforme explica Ítalo Calvino, os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral se ouve dizer "estou relendo" e nunca "estou lendo". Por essa razão, podemos dizer que o clássico é uma novidade e permanece sempre novidade cada vez que relemos um livro, uma nova interpretação e novas descobertas acontecem. Efetivamente, os clássicos sempre se classificam como aqueles livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis (CALVINO, 2002).

Sobre esse mesmo aspecto, a discussão recaiu sobre a personagem Sofia, uma aposentada, leitora experiente e conhecedora de diversos poetas do mundo. Por meio dessa experiência que emana da escrita discutimos com os alunos que o interesse e a paixão pelos livros ocorreram pela estratégia do gênero carta na relação de recepção dupla, isto é, a recepção da autora responsável pela seleção de cada poema conforme a avaliação que faz do receptor e a recepção do leitor que posteriormente absorve a subjetividade da autora das cartas. É mediante a interação de diversos níveis de conhecimento linguístico, que o leitor consegue construir o sentido de uma obra clássica e a traduz por afeto na **figura 6**:

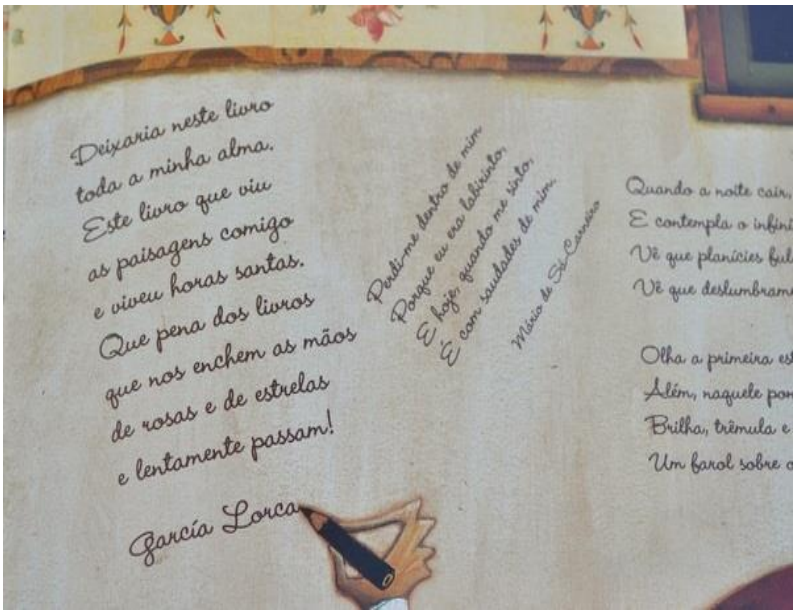


Imagem 6: André Neves

Encerramos a discussão da obra clássica com a releitura dos poemas e escolha preferenciais do leitor para registro em papel e decoração. Este trabalho é um exercício de recolha sobre o livro. Ao explicar oralmente sobre os motivos que levaram a separar um poema que o leitor gostaria de receber da personagem da obra acontece o momento inusitado, o da *catarse* que no sentido aristotélico é a purgação das emoções assim como acontece no poema

ISBN 978-85-64124-60-8

de Garcia Lorca na ilustração acima. Diante disso, separamos algumas opiniões de alunos do 9º ano envolvidos na ação letramento:

- *"Dona Sofia era gentil e mandava cartas e poemas em esperar nada em troca. É uma senhora que eu gostaria de conhecer e aprender mais sobre poesia que ela tanto ama e tem medo de esquecer" (*Lívia Vitória).
- *A caligrafia de dona Sofia é uma história que mexe com a emoção porque mostra o amor pela poesia e uma lição de vida por meio de outro personagem Ananias. Ele aprendeu a se dedicar à leitura e a escrita. Ele demonstrou que quem quer consegue e a amizade vale tudo.* (Flávia Bianca).

O letramento literário ocorreu em três momentos distintos: **a leitura circular, a leitura individual por meio da escolha e recolha de textos poéticos, e por último a escrita opinião do leitor**. Em momentos seguintes, com outras turmas, haverá o trabalho com troca de cartas e confecção de mural, outras formas de letramento. Em suma, neste relato de experiência e reflexão crítica e teórica, podemos perceber que ler e despertar o interesse pela leitura não é uma tarefa impossível de acontecer em meio ao desinteresse pelo livro. Conseguimos encontrar três grupos de alunos que duas vezes por semana procuram a sala de leitura. Ao final das atividades, reunimos todos os bolsistas do grupo PET com os alunos e ouvimos opiniões, colhemos sugestões de como seria melhor se trabalhássemos outros gêneros e outros temas.

Para sintetizar este relato de experiência, com base na obra *Círculos de leitura letramento literário*, realizamos o círculo de leitura na escola

a) Os alunos definiram seus temas e interesses de leitura;

b) Cada grupo tinha oito integrantes e em horário separado;

c) Em cadernos individuais os alunos registraram as impressões de leitura, o vocabulário desconhecido, os personagens que mais gostaram, as mensagens sobre o texto lido, escolhem os trechos preferidos, os poemas e escreveram pequenas opiniões de leitor;

d) Paulatinamente, em círculo alguns opinam livremente de maneira oral;

e) Depois da socialização, o grupo PET conversou com cada aluno, rediscutiu os textos e sugeriu melhorias na escrita com apontamentos e sugestões.

A guisa de conclusão, podemos dizer que o letramento na escola deve ser por meio de leitura e escrita compartilhada. Cosson advoga que "é preciso compartilhar a interpretação e os sentidos de suas interpretações. Por meio do compartilhamento de opiniões os leitores ganham consciência de que são membros de uma coletividade e de que essa coletividade fortalece e amplia seus horizontes de leitura" (COSSON, 2018, p. 66). Como prática social e escolarização da leitura literária, comprovamos a olho nu que o trabalho com a leitura e a escrita vai muito além da prática usual escolar e pode ser um exercício de linguagem também fora do ambiente de sala de aula normal por meio de projetos e ações rápidas e urgentes capazes de prender o leitor para voltar sempre à sala de leitura sem necessariamente ser uma mera obrigação do sistema. Frente a essas reflexões, chegamos perto de responder ao questionamento do problema inicial por chegar à inferência de que a formação docente com o Programa de Educação Tutorial parece ser uma porta aberta para a didatização da literatura e dos gêneros textuais por meio de: oficinas literárias, feiras literárias, entrevistas, trocas de cartas, sarau poético, entrevistas, criação de blog, bate-papo, jornal escolar, entre tantas outras práticas de socialização entre a universidade, a escola e a comunidade.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa**/ Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Objetiva, 2002.

COLOMER, Teresa **Os combates literários até os anos oitenta** In. A formação do leitor literário trad. Laura Sandrini São Paulo. Global, 2003.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

_____. **Circulos de leitura e letramento literário.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

FRAGA, Rosidelma. **Um livro cheio de livros em A caligrafia de dona Sofia**. André Neves. Disponível em: http://www.portalentretextos.com.br/materia/um-livro-cheio-de-livros-na-obra-a-caligrafia-de-dona-sofia-de-andre-neves,7099 (2011). Acesso em 11 de Agost, 2018.

KLEIMAN. Angela **Oficina de leitura e prática**, Angela Kleiman 13º edição, Campinas, SP – Pontes Editores, 2010.

LINDEN, Sophie Van der Linden. **Para ler o livro ilustrado**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: CosacNaify, 2011.

MARCUSCHI, Luiz Antônio**. Letramento e oralidade no contexto das práticas sociais e eventos comunicativos.** In: Marcuschi, Luiz Antônio et alii (Orgs.). Investigando a relação oral/escrito. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001, pp.23-50.

OLIVERIA, Rui de. **Pelos jardins de boboli: a arte de ilustrar livros para crianças e jovens.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros.** 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TURCHI, Maria Zaira. **Tendências atuais da literatura infantil brasileira.** In: XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, julho, 2018. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios. Acesso em: Agost, 2018.

ZILBERMAN, Regina**. Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Editora Senac, 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

COMO ACOLHER A DIVERSIDADE DE IDENTIDADES LINGUÍSTICAS E SOCIAIS NO ENSINO SUPERIOR VOLTADO À FORMAÇÃO DE PROFESSORES?

Cristiane Fernandes TAVARES (Instituto Vera Cruz - ISE-SP)
Geruza ZELNYS (Instituto Vera Cruz - ISE-SP)

RESUMO

Como docentes do curso de Pós-Graduação 'Livros, crianças e jovens: teoria, mediação e crítica' do Instituto Vera Cruz – SP, as autoras pretendem relatar experiências desenvolvidas em sala de aula com o objetivo de conhecer, resgatar e fortalecer a representatividade de identidades linguísticas e sociais das alunas, a partir de práticas de leitura, escrita e oralidade. As experiências abrangem uma diversidade de propostas didáticas, a começar pela estruturação da grade curricular (uma das autoras é também coordenadora do curso), passando pelo formato dialógico das aulas e chegando às orientações para escolha dos objetos de pesquisa e escrita das monografias de conclusão do curso. A comunicação contará com uma breve apresentação do percurso do trabalho realizado no curso, além de material audiovisual com depoimentos de alunas e professores, análise de trabalhos escritos e orais realizados por eles e questionamentos gerados a partir dessas experiências. O objetivo principal é compartilhar as reflexões realizadas pelas autoras como docentes do curso, sobretudo a partir de apontamentos e interpelações realizadas pelas alunas acerca das representatividades contempladas ou não nas escolhas prévias que conceberam o curso, nas propostas didáticas feitas em sala de aula, nas atividades complementares e nos critérios de avaliação.

***PALAVRAS-CHAVE**: FORMAÇÃO DE PROFESSORES – IDENTIDADES LINGÜÍSTICAS E SOCIAIS – REPRESENTATIVIDADE*

APRESENTAÇÃO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO LIVROS, CRIANÇAS E JOVENS: TEORIA, MEDIAÇÃO E CRÍTICA – INSTITUTO VERA CRUZ

A experiência de alteridade que a leitura literária pode proporcionar é fator importante na construção de relações humanas mais justas. Do mesmo modo, a formação de leitores críticos é imprescindível para a constituição de uma sociedade democrática. Por isso, torna-se cada vez mais urgente a abertura de novos e arejados espaços de interlocução qualificada entre os sujeitos que atuam nesse processo, em diversos contextos sociais. A proposta do curso é proporcionar, por meio de discussões abrangentes e aprofundadas sobre a formação do leitor literário, uma reflexão ancorada principalmente em três áreas do conhecimento: a teoria literária, a mediação da leitura e a crítica especializada. Para isso, serão incorporadas à discussão questões relevantes, como as concepções de infância, as pesquisas didáticas em torno da mediação da leitura, a história da literatura produzida para crianças e jovens no Brasil e as políticas públicas de promoção da leitura.

O público-alvo são professores e mediadores de leitura, bibliotecários, profissionais do mercado editorial e interessados em geral. O processo seletivo busca atender a diversidade do público-alvo, oferecendo aos candidatos três opções de produção de texto, de acordo com sua preferência e campo específico de pesquisa/interesse. Os textos oferecidos para leitura prévia também contemplam autores com perspectivas diversas na abordagem do objeto literário: "O

ISBN 978-85-64124-60-8

rinoceronte na sala de aula" (Marcela Carranza – aartigo Revista Emília); "Qual é o lugar da leitura e da biblioteca na sociedade atual?" (Silvia Castrillón – artigo Revista Emília); Por uma literatura sem adjetivos (María Tereza Andruetto - capítulo do livro com mesmo título, Ed. Pulo do Gato) e "O direito à literatura" (Antonio Candido – Vários Escritos).

As propostas para produção de texto a ser avaliada no processo seletivo, abaixo relacionadas, dirigem-se a profissionais da escola (proposta 1)

PROPOSTA I Depois de ler os trechos dos texlos de Marcela Carranza e María Teresa Andruetto, escrevo um texto reflexivo sobre o seguinte tema: A leitura literária como experiência estética no contexto escolar: transgressão pela linguagem.

PROPOSTA 2 Depois de ler os trechos dos textos de Silvia Costrillón e María Teresa Andruetto, escreva um texto reflexivo sobre o seguinte tema: A relação entre promoção de leitura e 'construção' de leitores na biblioteca.

PROPOSTA 3 Depois de ler os trechos dos lextos de Antonio Candido e María Teresa Andruetto, escreva um texto reflexivo sobre o seguinte tema: A leitura literária em sua dimensão artística não concebe rótulos, como "infantil", "juvenil" ou "infantojuvenil". O acesso à ficção em suas variadas monifestações é uma necessidade universal.

Com relação à bibliografia básica do curso, ela foi estruturada trazendo nomes importantes e fundamentais às disciplinas curriculares. Buscamos como fio condutor dos diálogos a crítica sociológica com base na teoria materialista e marxista, que toma a literatura como um produto da sociedade e com foco na democratização e direito à literatura como possibilidade de transformação social. Por outro lado, optamos por fazer um contraponto, amparadas numa leitura pós-estruturalista, questionando os poderes da literatura vista pelo viés do discurso. Assim, junto com teóricos como Walter Benjamin, Theodor Adorno, lemos também Tzevtan Todorov e Jonathan Culler em paralelo com Jacques Derrida.

Isso foi fundamental para tirar das disciplinas teóricas o peso de serem tomadas como verdade a ser reproduzida em forma de citação. A ideia central sempre foi a de ler teoria como se lê literatura: degustando e questionando. Nesse sentido, o foco e a força do curso é a prática da leitura como ferramenta de afirmação, mas, também, de questionamento da sempre fantasmática elitização da instituição literária.

É importante destacar que muitos textos e autores são lidos em diferentes disciplinas, possibilitando leituras renovadas e sob novos ângulos sem, com isso, estarem fixados num determinado modo de pensamento. Em reuniões periódicas colocamo-nos a par do que nossos colegas estão lendo e trabalhando a fim de também lermos e nos informarmos sobre o andamento das demais disciplinas e os modos como vemos e abordamos o objeto teórica e criticamente. Essa análise é importante para que os professores possam discutir entre eles como podem potencializar a leitura dos textos que se repetem nas disciplinas.

DISCIPLINAS E PRINCIPAIS CONTEÚDOS:

A crítica literária e os livros para crianças e jovens

- Análises críticas de livros para crianças e jovens: como são construídas;
- Critérios de avaliação de obras literárias;

ISBN 978-85-64124-60-8

- Estratégias de comparação no estabelecimento de um ponto de vista crítico;
- Tensões entre crítica e mercado editorial.

As relações entre texto e imagem no livro infantil

- O papel histórico das imagens no livro infantil;
- As ilustrações em distintos gêneros literários;
- O livro-imagem e o livro-álbum hoje: concepções e mediações.
- A imagem nos livros informativos.

Das narrativas clássicas aos contos contemporâneos

- Mitos, contos clássicos e contos de fadas;
- Tradição e ruptura;
- Narratividade;
- Literatura e transgressão;
- Conto e a leitura na contemporaneidade.

Didática do ensino superior

- Concepção construtivista de docência;
- A didática como disciplina articuladora;
- Características e desafios do Ensino Superior;
- A multidimensionalidade do processo de ensino e aprendizagem.

História do livro e da literatura infantil e juvenil no Brasil

- Origens da literatura infantil e juvenil;
- Literatura e concepção de infância;
- O utilitário e o poético na literatura infantil e juvenil;
- A constituição do autor de livro infantil;
- Perspectivas da produção literária contemporânea destinada a esse público.

ISBN 978-85-64124-60-8

Introdução aos estudos literários

- Literatura e desdobramentos conceituais (cultura, gênero, leitor, autor, narrador, crítico);
- Literatura e sociedade;
- Especificidades do literário, representação e representações;
- Correntes críticas.

Metodologia de pesquisa

- Ciência, pesquisa e pós-graduação;
- Pesquisas empíricas e teóricas;
- Métodos de pesquisa qualitativa;
- Diretrizes para elaboração de uma monografia científica.

Poesia: a infância da linguagem

- Relações entre poesia e infância;
- A linguagem poética e seus atributos;
- A construção do poema: seleção e combinação;
- Formas poéticas verbais e não-verbais;
- Panorama crítico das publicações de poesia destinadas a crianças e jovens

Políticas públicas de promoção da leitura para crianças e jovens

- Políticas públicas para o livro, leitura e biblioteca no Brasil: histórico e atualidade;
- Panorama das políticas públicas de leitura em alguns países da América Latina e Europa;
- Das políticas públicas à formação do leitor: desafios e contribuições.

Práticas de leitura literária na escola I (Educação Infantil) e II (Ensino Fundamental)

- A construção de uma comunidade de leitores de literatura na escola;
- Organização de espaços de leitura;
- As diferentes modalidades organizativas para promover o encontro das crianças com o literário.

ISBN 978-85-64124-60-8

- Comportamentos leitores, propósitos e expectativas de leitura;
- As práticas de ler e contar histórias: especificidades;
- Os critérios de seleção de livros e as conversas apreciativas;
- Diferentes modalidades de leitura na escola: leitura pelo professor, leitura compartilhada, leitura pelo aluno, sessões simultâneas de leitura.

DEPOIMENTOS DE PROFESSORES E ALUNOS

DISCIPLINA ESTUDOS LITERÁRIOS – PROFA. GERUZA ZELNYS

Um momento especial para a disciplina de Estudos Literários, ministrada pela Profa. Geruza Zelnys foi a leitura do texto "O direito à literatura" de Antonio Candido em diálogo com o "Além da literatura", de Marcos Piason Natali. O exercício de revisão de um texto canonizado não somente pelo uso e divulgação, mas, principalmente pelas boas intenções que propaga, observando suas lacunas e espaços possíveis de questionamento, fez com que as (os) alunas (os) ajustassem o olhar para a teoria literária como mais um gênero discursivo que pode ser posto à prova assim como todos os demais.

Esse exercício possibilitou que também discutíssemos crítica literária a partir de resenhas produzidas para livros infantis. Buscávamos observar como os autores expressavam visões de mundo por vezes incoerentes com aquilo que diziam no texto. Nesse exercício propositalmente, além de vários autores, levamos resenhas escritas pela Cristiane Tavares, especialista em literatura infanto-juvenil e nossa coordenadora do curso. Não é difícil imaginar como foi inusitado e complexo para as alunas fazerem a "crítica da crítica" da coordenadora do curso e uma das professoras com a qual mais sentem proximidade e admiração. Porém, essa experiência, ao final, possibilitou uma horizontalidade antes inimaginável para as (os) alunas (os), que saíram mais seguros dessa experiência e mais próximos de um fazer crítico e ético nos seus trabalhos.

A partir disso, ou seja, de um trabalho bastante consciente com relação à crítica dos textos lidos, temos aberto oportunidades de publicação de resenhas escritas pelo nosso alunado na Revista Emília, importante veículo de comunicação da literatura infanto-juvenil e no site Geledes – Instituto da Mulher Negra.

Em alguma medida, essas publicações têm o objetivo de começar a suprir uma lacuna na crítica da literatura contemporânea. Notamos que a bibliografia das disciplinas específicas acerca da historiografia infantil e juvenil se referem à literatura escrita até 1980. Sendo assim, um dos objetivos desse curso é procurar dar continuidade – a partir de grupos de pesquisa liderados por professores de diferentes disciplinas – ao estudo da literatura infanto-juvenil nas décadas de 1980 até 2018.

DISCIPLINA LITERATURA, ORALIDADE E PERFORMANCE – PROFA. GERUZA ZELNYS

Uma das atividades mais potentes da disciplina de "Literatura, oralidade e performance" aconteceu com o convite ao professor Diego Marques que trouxe sua aula intitulada "Deriva errática e diálogos errabundos", na qual as (os) alunos (os) tiveram aula pelas ruas do bairro. Com as cadeiras em mãos, eles saíam até encontrarem um espaço para parar e iniciar os

ISBN 978-85-64124-60-8

aprendizados que se davam em forma de trocas de conteúdos somados aos ruídos e interferências do espaço, das pessoas e dos veículos. Nesse encontro, discutíamos o papel da mediação e da performance, porém conceitos como territorialização vieram à tona em textos autorais extremamente poéticos.

No encontro entre as disciplinas "Literatura, oralidade e performance" e "A mediação da leitura em bibliotecas", realizamos um trabalho com lambes que foram espalhados pelas principais ruas e avenidas do bairro a fim de criarmos uma biblioteca aberta com textos, em sua maioria, de autoria negra e feminina.

TRECHOS DAS MONOGRAFIAS DAS ALUNAS

1. A EDUCAÇÃO PELOS SENTIDOS, OU A FORMAÇÃO LITERÁRIA NAS PRÁTICAS DE LEITURA.

[JULIA MARIA WERNER PELLICCIOTTI]

Vovó no banco. Caneta, óculos e papel na mão. É possível ver a antiga Henny que tinha completo domínio sobre a leitura, a escrita e a sua própria organização pessoal. Senti saudades daquela Henny e simultâneo orgulho da força interior desta que estava ao meu lado. Quando é preciso realizar uma tarefa, mesmo não gostando, ela faz, não bate o pé, não joga tudo para o ar! Ao contrário, sabe que é necessário, enfrenta e realiza com êxito.

No balcão veste seus óculos, olha para o homem que entregou o documento que ela imediatamente se pôs a segurar, e pergunta onde deve assinar. Ele aponta com o dedo. Ela estuda o espaço que tem para escrever ("é aqui?") e toma coragem: segura a caneta e, ao dizer para si mesma que não sabe mais, escreve o próprio nome na folha de papel. Todos acompanham com o olhar o movimento hesitante da caneta que, por um misterioso impulso, ganha força e beleza: Henny de Camargo fica estampado na folha. " é meu nome". [...]

Ali é o lugar em que o seu tempo existe de fato. E o nosso tempo? Qual é? Como preservar dentro da educação a *hora orifício*, aquela que permite que o ato criativo adentre e expanda nossa alma, nosso corpo, nossa criatividade. O tempo da criação, do crescimento, do contínuo amadurecimento. O desenvolvimento de fazer o nosso nome/identidade tomar cada vez mais corpo.

Difícil falar sobre o *tempo*, mas quero apostar no acúmulo dos dias que vão maturando as relações, e também quero apostar neste profícuo encontro entre gerações distintas com histórias distintas que são trocadas em um só espaço. Neste caso, me refiro ao nosso espaço de convívio diário, nosso espaço escolar. Ter as crianças e as pessoas de mais idade por perto, é enfim, uma sorte.

[Fevereiro / 2014]

Introdução: À Escuta

Henny de Camargo acompanhou minha trajetória de vida até completar 100 anos de idade. Nasceu em 1915. Foi com ela que aprendi a desfrutar as travessias que nos impõe cada leitura e, junto a ela, dialoguei sobre os mais diversos textos e livros. Por vezes, ela descrevia situações de histórias que tinha lido e isso me permitia imaginar os mais diversos cenários – a viagem de Dom Pedro pelo rio São Francisco, "o Nosso Chico", ou a conturbada vida de Madame Bovary. As narrativas ganhavam vida quando me sentava ao lado dela.

ISBN 978-85-64124-60-8

A cada conversa, ficava embasbacada com os seus conhecimentos: era capaz de ler cinco línguas (como no seu tempo quase não havia traduções, aprendeu por conta própria francês, inglês, italiano, espanhol e, na escola, o nosso português). Sem ter saído do seu país, os livros lhe apresentaram um tanto do mundo e outro tanto da vida. É como diz Mario Vargas Llosa (2015):

> "Nada semeou tanto a inquietação, perturbou tanto a imaginação e os desejos, quanto esta vida de mentira que acrescentamos à vida que temos, graças à literatura, para protagonizar as aventuras, as grandes paixões, que a vida verdadeira nunca dará. As mentiras da literatura tornam-se verdades através de nossos leitores transformados, contaminados de anseios e, por culpa da ficção, em permanente questionamento de uma realidade medíocre". (LLOSA, 2015, p. 43-44)

O autor fala sobre a capacidade da literatura de nos apresentar o mundo via ficções que falam sobre a vida e nos multiplicam enquanto seres humanos. Por meio da literatura, podemos viver muitas vidas, experimentar papéis e lugares. Somos capazes de transpor, em certa medida, nossa mediocridade. E penso que era assim que acontecia com a vovó: ela podia viver mil vidas a partir das suas leituras que incluíam história do Brasil, geografia, romances etc. – tudo era lido e relido. E, eu tive a sorte de acompanhar uma pequena parcela do seu percurso leitor.

Diante desse contexto, aprendi a contar sobre as minhas próprias leituras e, por vezes, senti curiosidade sobre alguma narrativa que ela havia lido. Pensava: "um dia vou ler essa história". E isso me acontece até hoje, às vezes, escolho ler algum livro porque, um dia, Henny contou que leu e que gostou. Escolho porque ela descreveu uma parte da história ou contou algo sobre os personagens que me chamou atenção. Lá estava ela, sentada na sua cadeira de balanço, com as mãos sobre o romance Guerra e Paz, de Liev Tolstói, "esse autor é primoroso, seus personagens têm vida", ela dizia.

2. ARE: DAS NEGRAS LITERATURAS NA CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E SUAS POSSÍVEIS REVERBERAÇÕES NA FORMAÇÃO CULTURAL DE PROFESSORES

[JULIANA PIAUÍ]

Vou contar uma história! Começarei depois mesmo de um longínquo começo e não terminarei em um fim, já que ela continua.

Conheci essa história, com um tanto mais de intimidade, depois de adulta, depois de tantas outras narrativas que me frequentaram em que se sobressaiam personagens, enredos, cenários, autores, brancos, e em menor proporção, brancas.

A história que vou contar, viva, pulsante, alcunhada de marginal por uns, de divergente por outros, de negra para outros tantos, reverbera de lugares presentes em mim, da minha voz, do meu gueto mais profundo, das minhas periféricas-centralidades, da minha existência e resistência solitária e coletiva.

Ter conhecido essa história depois de adulta me fez sentir e pensar o quanto a história é omissa, e o quanto ela atua para o silenciamento e a supressão das histórias dessa gente toda: mulheres, pretas, pretos, índias, índios, homossexuais...

A história não contada, ou, distorcidamente contada, foi revelando-se na própria história e na minha própria história. Embora não devidamente contada, estas outras histórias existem, porque eu, e outras e outros tantos, existimos. Elas nascem e crescem grávidas de

ISBN 978-85-64124-60-8

contradição, de poesia, de vida, daquelas coisas todas que fazem a vida. Elas ocupam espaços, reúnem gente, faz-se em movimentos e artes que se materializam em letras miúdas, com capa e contracapa. Essas histórias viram livros, viram articulações que viabilizam e escambiam livros, viram ações para circulação de livros... São histórias de vozes agudas, graves, aguerridas, resistentes, amorosas. São histórias de tumbeiros, de cortiços; de espoliação do patronado, de escritas de poetizas; de dores cravadas pela escravização, de revoltas malês; de brincadeiras da molecada no quintal, de memórias de amor; de experiências de mamas que amamentaram o filho da sinhá, de aleitamento de mulheres aos seus filhos. São pretas, em sua maioria, as autorias que contam essas histórias, como as histórias em si trazem melódicas vozes pretas!

A história não contada, não "oficial", ela é contada em redutos próprios, e, paulatinamente, expande sua cena para outros espaços corroendo o que se "fronterizou" como central e periférico.

A história não contada, porém existente, vem ampliando o vocábulo literário trazendo-lhe outras corporeidades, estéticas, dengues e magias, dilatando as rijas trompas da literatura e engravidando-a de outros sentidos.

A história não contada, que sempre esteve presente em quintais, terreiros, mocambos, quilombos, na cidade, ou no campo, ela amplifica, contemporaneamente, suas vozes e denuncia, por um lado, toda uma trajetória de racismo que por séculos circula e coagula as veias literárias brasileiras, e por outro, toda uma potencialidade de universo diverso sobre as experiências da negritude.

A história que quero contar diz disso, dos movimentos e autores negras e negros que concorreram significativamente para alargar os anais da literatura brasileira.

ISBN 978-85-64124-60-8

SILÊNCIOS E SILENCIADOS: O ENSINO DE LITERATURA E OS ALUNOS SURDOS[566]

Mirian Theyla Ribeiro GARCIA (UnB)
E-mail: mtheyla@gmail.com

RESUMO

Os surdos são acusados de serem *maus leitores, de não gostarem de ler*. Contudo, silencia-se sobre o porquê da prática de leitura ser tão desagradável para eles, especialmente a leitura literária, e se possíveis desdobramentos de um histórico de arbitrariedades contra esses sujeitos não teriam influência em tal processo.
Isso porque os surdos apresentam uma trajetória marcada pelo estigma da deficiência, pela submissão ao fator linguístico hegemônico e pelo apagamento de suas idiossincrasias e necessidades, que deveriam ajustar-se ao padrão ouvinte sob pena de marginalização ou exclusão social.
Para ajudar a romper com a concepção da surdez enquanto deficiência e como único caracterizador possível da existência surda; além de garantir aos surdos o seu "direito à literatura"; entende-se como relevante o esforço de agregar, às aulas de literatura, elementos que versem sobre a cultura e identidade surdas. Essa proposta é defendida tendo em vista, dentre outros aspectos, que a linguagem literária é um meio sensível à aceitação e promoção da diversidade humana.

***PALAVRAS-CHAVE**: LEITURA. ENSINO DE LITERATURA. SURDOS. INCLUSÃO.*

Em seu célebre ensaio "O direito à literatura", o sociólogo e crítico literário Antonio Candido (1995) argumenta que a literatura não é um artigo de luxo, mas expressão cultural e artística cuja natureza polissêmica e plurissignificativa atua em diferentes esferas de significação, como a psicológica, emocional, criativa, sociocultural e educativa.

Tal particularidade revestiria tal linguagem de funcionalidades que a tornariam um relevante instrumento para o conhecimento de si próprio e do mundo. Consequentemente, o acesso a esse tipo de produção cultural configura-se como um direito básico do ser humano pois é e "tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo" (CANDIDO, 1995, p. 261).

Consoante essa perspectiva, a leitura e o estudo das mais diversas obras literárias constituiriam matéria de patente interesse à formação das pessoas, o que justificaria o ensino de literatura como disciplina escolar elementar em todo o país e para todos os estudantes. Além disso, o ensino de literatura nas escolas seria importante porque "ninguém nasce sabendo ler literatura, esta habilidade, como qualquer outra, precisa ser aprendida" (LAJOLO, 2008, p. 7).

No entanto, a despeito da abrangência conceitual da literatura incluir uma inapelável dimensão educativa, tal funcionalidade fica comprometida pelo predomínio de métodos de ensino que desvinculam a literatura do mundo do qual ela faz parte, tornando-a estéril. Essa conduta seria suscitada pelo que Tzvetan Todorov (2009) define como uma *concepção estreita* do que, de fato, seja literatura.

566 O PRESENTE ARTIGO É UMA VERSÃO ADAPTADA DE TRECHO DA TESE DE DOUTORADO DA AUTORA.

ISBN 978-85-64124-60-8

O entendimento limitado das potencialidades da literatura é um dos grandes responsáveis pela proposição e prática de métodos de ensino (ou "escolarização da literatura") que são rejeitados por críticos literários, teóricos da educação, professores e alunos. A resistência ocorre, sobretudo, pela planificação dos conteúdos literários com vistas à inserção em grades curriculares de ensino de literatura que ainda seguem modelos convencionais e quase que inalterados desde sua origem. Em função desses modelos, a leitura de textos literários é empregada tão somente como instrumento para a memorização de conhecimentos de ordem prescritiva e sem vinculação com as complexidades da vida fora do ambiente escolar.

Nesse cenário, independentemente da reconfiguração imposta pelas atuais necessidades de habilidades de leitura e escrita dos estudantes, os textos literários são entendidos como um fim em si mesmo e são utilizados como suporte (ou "pretexto") para, por exemplo, apenas subsidiar o ensino de gramática ou de história da literatura. Em decorrência desta linha de pensamento utilitarista, há desvalorização da leitura de textos literários, reduzindo o alcance da literatura a uma "função patrimonial". Essa função, de acordo com Teresa Colomer (2007), refere-se à circunscrição dos estudos literários à exemplificação de extensas listas de datas, estilos de época, nomes de autores e títulos de obras.

Um dos principais problemas com este tipo de método de ensino; além da óbvia falta de elementos que evidenciam a relevância da literatura para a vida; é que eles, a qualquer momento, podem abdicar da utilização (ainda que fragmentada) dos textos literários pois seu compromisso não é com é a formação humanística dos alunos, mas apenas com a leitura; mesmo que vertiginosa e esquizofrênica; do maior quantitativo de exemplos de gêneros textuais. Nesse contexto,

> as instituições de ensino tendem a colocar a literatura em um lugar de litígio: ela, como manifestação estético-ético-artístico-cultural, precisará sempre se defender para existir. Precisará defender-se das censuras dos temas, entre os mediadores de leitura dos leitores pequenos; das muitas necessidades de conhecimento de gêneros textuais e categorias gramaticais nas aulas de língua portuguesa do Ensino Fundamental II; da exclusividade da historiografia literária e da perspectiva enciclopédica no Ensino Médio [...]. (DIAS, 2016, p. 212)

Outro ponto crítico referente ao ensino de literatura prescritivo e enciclopédico é que, ao focar-se no caráter utilitário da leitura, não se permite ao aluno apropriar-se de forma plena e livre do texto literário, cerceando as possibilidades de elaboração de significados de seus processos de leitura. Desta forma, a leitura literária fica comprometida, restringindo o alcance da experiência literária, isto é, com as complexas relações estabelecidas a partir do contato com a dimensão textual da obra e que a ultrapassam. Esse cenário, ainda de acordo com Dias (op. cit.), mais afasta que aproxima o estudante da literatura. Isso ocorre porque

> o conhecimento da literatura não é um fim em si, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um. O caminho tomado atualmente pelo ensino literário, que dá as costas a esse horizonte ("nesta semana estudamos metonímia, semana que vem passaremos à personificação"), arrisca-se a nos conduzir a um impasse — sem falar que dificilmente poderá ter como consequência o amor pela literatura. (TODOROV, 2009, p. 33)

ISBN 978-85-64124-60-8

Na contramão do que é proposto por Todorov, a vinculação afetiva com a literatura é aspecto que costuma ser desconsiderado nas escolas que, impelidas pelo rigor do saber científico, encontram-se mais afeitas à hierarquização e linearidade lógicas na construção do conhecimento. Esta perspectiva, no entanto, é controvertida pois ignora que a afetividade é, também, um processo importante para a formação global do ser humano, sobretudo no que tange à estimulação da criatividade, da sensibilidade, da imaginação e ao exercício da liberdade (de expressão, de pensamento, de sentimento etc.).

Como resultante desta e de outras concepções que podem restringir a experiência literária, observa-se que o ensino de literatura tem sido marcado por graves comprometimentos. Esses, por sua vez, contribuem para o afastamento dos alunos de um campo do saber que, "seja em nome da ordem, da liberdade ou do prazer" (COSSON, 2012, p. 25), é ensinado como forma de "garantir a função essencial de reconstruir a palavra que nos humaniza" (id., ib.).

Como se não fossem suficientemente graves, os problemas relativos à ineficiência das práticas de ensino de literatura envolvem, ainda, outros desdobramentos. Um deles é o da ineficiência do ensino de literatura para alunos com NEE — Necessidades Educativas Especiais. Esses alunos experimentam duplo prejuízo pois sofrem tanto com os problemas gerais do ensino de literatura quanto com os de caráter mais específico, como o de seu afastamento das práticas de leitura literária em função de presumidas limitações de sua competência leitora.

Neste caso em particular, o ensino de literatura; espaço privilegiado para a promoção do letramento literário; deixa de ser um aliado essencial para o processo de inclusão escolar por meio da leitura. Tal desarticulação resulta em prejuízo pedagógico sem precedentes haja vista que o letramento literário é um "instrumento útil, que oferece aos indivíduos com necessidades especiais a possibilidade de formação intelectual, necessária ao desenvolvimento de suas potencialidades" (PEREIRA, 2000, p. 1).

No entanto, tal contexto desalentador não deve ser encarado como um destino forçoso, mas como um desafio a ser superado. Em vista disso, se a escola busca capacitar seus alunos para serem leitor capazes de ler textos das mais diversas conformações e nos mais variados contextos, ela deve persistir em seus esforços de propiciar o aprimoramento de habilidades subjetivas que são tão importantes para o enfrentamento e resolução de dilemas e adversidades da vida cotidiana quanto os saberes de ordem prática. Essa formação, reitera-se, precisa alcançar "todos os sujeitos inseridos no espaço escolar" (FILIPOUSKI, 2005, p. 225), indiscriminadamente.

O LETRAMENTO LITERÁRIO E OS SURDOS: DIÁLOGO NECESSÁRIO

Conforme apontado, o letramento literário é um instrumento importante para a promoção da educação integral e humanística dos alunos. No entanto, sua aplicabilidade está ameaçada por problemas diversos. Um deles é o da sua utilização, em ambiente escolar, de forma descontextualizada e desvinculada de sua natureza abrangente e dinâmica. Outro é o do distanciamento da educação literária e os alunos com Necessidades Educativas Especiais.

Um exemplo representativo da ineficácia do ensino de literatura em relação aos alunos com NEE é o dos alunos surdos, que, conforme apontam Müller (2016) e Apolinário (2005), há muito tempo são acusados de serem *maus leitores, de não gostarem de ler*. Este cenário problemático demonstra que o ensino de literatura para os surdos tem sido tratado de forma superficial e, não raro, taxativa, confundido consequência com causa e não levando em conta importantes elementos condicionantes. Dentre eles, o fato de ser "escasso o acesso que tais

ISBN 978-85-64124-60-8

educandos, comumente, têm aos textos literários" (PEREGRINO, 2010, p. 69) e, ainda, à dissociação existente entre as práticas de ensino que objetivam apresentar a estes estudantes ao universo da literatura e o "exercício efetivo da linguagem" (SOUZA, 1998, p. 23) — isto é, da vivência, significativa e aprofundada, da experiência literária.

Ainda de acordo com Apolinário (op. cit.), em contextos tão pouco estimulantes como os referidos, não se questiona o porquê da prática de leitura ser tão desagradável para os surdos, "ainda mais a leitura literária". Além disso, não se leva em consideração que os alunos surdos vêm sendo mantidos em contextos de "exclusão linguística" (SCHEMBERG et al, 2009, p. 267). Tal exclusão ocorreria, entre outros fatores, porque há escolas em que os surdos são predominantemente ensinados com a utilização da Língua Brasileira de Sinais (Libras) e, em oposição a estas, há aquelas em que as aulas ocorrem baseadas, exclusivamente, em textos escritos em Língua Portuguesa.

Os dois ambientes, embora com propostas divergentes entre si, apontam para um mesmo resultado, a restrição do alcance da aprendizagem de seus educandos. O prejuízo ocorreria porque os surdos precisam das duas modalidades linguísticas em sua formação enquanto sujeitos leitores e letrados e porque, não raro, nas escolas, a leitura literária é geralmente proposta a estes estudantes tão somente como auxiliar ao trabalho pedagógico, focando-se apenas na dimensão linguística dos textos.

Tal orientação diminui o alcance da formação escolar oferecida aos estudantes surdos porque percebe a leitura, e por consequência a literatura, exclusivamente "como ferramenta ou recurso didático para o ensino da língua na modalidade escrita" (PEREGRINO, 2010, p. 69) sem atentar para suas outras dimensões de significação possível. Nesses casos, conforme a percepção de Botelho (2010, p. 65), a formação dos surdos fica comprometida pois, para eles, "os processos de escolarização não estão voltados à formação de sujeitos letrados", mas tão somente alfabetizados.[567]

Como resultante de um cenário assim, há evidente perda pedagógica. No entanto, a despeito de sua perniciosidade, tal sistemática ainda é uma realidade bastante conhecida nas escolas, concretizando-se em práticas como a referida por Karnopp (2010, p. 66), que relata como usual a dispensa dos alunos surdos da participação de atividades que envolvam a leitura ou escrita de textos literários. De acordo com a autora, a dispensa ocorreria tendo em vista uma presumida dificuldade/incapacidade que esses alunos teriam de assimilar ou produzir textos mais "difíceis".

Esse tipo de ação, independentemente da boa-fé de seus propósitos, é contraproducente pois não leva em conta que, se o estudante surdo não é um leitor literário razoavelmente competente por não dominar de forma aprofundada a Língua Portuguesa, ele não superará esta condição se continuar tendo pouco contato com a leitura literária. Isso porque "crescemos como leitores quando somos desafiados por leituras progressivamente mais complexas" (COSSON, 2012, p. 35).

Além disso, a crença acerca de uma suposta e intrínseca falha na competência leitora do surdo é refutada pelo fato de o mesmo tipo de dificuldade ocorrer, também, com os alunos ouvintes que não praticam a leitura em ambiente escolar. Nesse caso, não há o que se justificar em termos de especificidades fisiológicas. Então, conforme ressalta Botelho (2010), se há problemas na formação literária ofertada aos surdos nos ambientes escolares, eles não se devem à condição surda *a priori*. Eles resultam, entre outros fatores, de processos de

567 É importante destacar que, embora não se questione a ligação, conceitual e prática, existente entre linguística e literatura e nem se objetive, com este estudo, promover — ainda que incidentalmente — a dissociação entre campos do saber em íntima relação, é relevante chamar a atenção para a pouca oferta e profunda necessidade de estudos específicos que oxigenem as práticas de letramento literário dos alunos surdos. A rigor, entende-se que tal renovação representa relevante conquista para as duas áreas referidas.

ISBN 978-85-64124-60-8

escolarização que não estão voltados para a constituição de sujeitos letrados e nos quais há pouco acesso aos textos literários.

Desta forma, o que parece afastar o aluno, surdo ou ouvinte, da leitura de literatura na escola não é apenas a sua suposta imperícia linguística. O ponto crítico da questão diz respeito à ineficiência das práticas de letramento literário que busquem a promoção de contato significativo entre alunos-leitores e obras e possibilitem o diálogo entre eles.

Como alternativa a atitudes como a referida por Karnopp (op. cit.), entende-se como adequada e desejável a imersão dos alunos surdos em práticas de leitura gradativamente mais complexas e estimulantes e para as quais é essencial o contato com textos e obras literárias. Sem o aperfeiçoamento da experiência leitora pelo letramento literário, será profundamente difícil aos alunos surdos assimilarem, apenas pela prática individual, estruturas discursivas mais elaboradas da linguagem humana. Nesse cenário é grande a chance de perpetuação dos processos de exclusão desses sujeitos. Assim,

> enquanto o surdo não puder se apropriar adequadamente da cultura ouvinte, isso significando não só exercer plenamente seus direitos de cidadão, mas poder circular livremente por todas as instâncias sociais — o que inclui necessariamente a língua escrita e a tradição literária, ele continuará a ser tutelado por alguém ou por alguma instituição. (RAMOS, 2001, p. 2)

Para Abrahão e Pereira (2015), a educação literária é um processo tão relevante à formação humana que constitui uma prerrogativa essencial, um direito inalienável nos espaços formais de educação. No caso específico dos surdos, a proposta — que alude ao já referido ensaio *O direito à literatura*, de Antonio Candido; é apresentada como ferramenta a serviço não apenas de um, mas de dois enfrentamentos de questões normalmente relacionadas a esses sujeitos. O primeiro refere-se ao lugar periférico ocupado pela literatura nas práticas de ensino e aprendizagem desses alunos. O segundo diz respeito aos processos de exclusão, marginalidade ou invisibilidade que os próprios estudantes surdos sofrem dentro e fora da escola.

Desta forma, entende-se com oportuno e necessário o diálogo entre a literatura e os surdos por meio das práticas de letramento. A natureza da contribuição desta linguagem é importante para a formação escolar plena desses sujeitos porque o contato aprofundado com a literatura contribui para o aprimoramento da competência leitora, essencial para a inserção na sociedade letrada, e possibilita a participação no universo cultural permeado pela leitura literária.

Sem a contribuição propiciada pelo ensino de literatura, no máximo, serão formados *ledores* (ou decodificadores) de textos literários, mas não *leitores* de literatura. Isso porque a formação de um leitor envolve, obrigatoriamente, entre quem lê e o texto lido, o estabelecimento de "uma espécie de comunhão baseada no prazer, na identificação, no interesse e na liberdade de interpretação" (Ricardo Azevedo, apud SOUZA, 2004, p. 2). Não se trata, portanto, de uma relação meramente técnica e despersonalizada.

Assim sendo, ressalta-se a urgência do estabelecimento de discussões e estudos especializados a respeito de aspectos relevantes à oferta e aprimoramento das práticas de letramento literário em perspectiva inclusiva tendo em vista a oferta da educação literária aos alunos surdos. A relevância de tais reflexões é evidente haja vista que os alunos surdos têm sido, conforme referido anteriormente, sistematicamente impedidos de desenvolver habilidades junto a esse campo do saber.

Em vista disso, corrobora-se a tese segundo a qual formar o leitor literário surdo é, mais que uma discussão curricular, uma forma de efetivar um compromisso ético evidente pois torna

ISBN 978-85-64124-60-8

possível ao surdo não apenas aprimorar sua competência leitora, mas também apropriar-se do seu *direito à literatura*.

SILÊNCIOS E SILENCIADOS

Anteriormente, argumentou-se a favor da relevância do ensino de literatura para a formação dos alunos. Destacou-se, também, que, no caso dos alunos com NEE, a educação literária ainda não é desenvolvida plenamente nas escolas, o que constitui um grande desafio a ser suplantado pela educação contemporânea.

Em vista de tão desafiante contexto, chama a atenção a abrangência reduzida de estudos especializados que se disponham a analisar e propor contribuições acerca de práticas de ensino de literatura que sejam especificamente significativas para esses estudantes. Isso porque o trabalho pedagógico com os alunos com NEE está vinculado a "diferentes necessidades de atendimento e intervenção educativa" (CUNHA, 2008, p. 25) para as quais muito contribuiria a referência científica/acadêmica.

Atentos a tal fenômeno, Abrahão e Pereira (2005) alertam que os poucos estudos existentes sobre o tema estão focados, em sua quase totalidade, na abordagem da interação dos alunos especiais com a literatura infantil (e infanto-juvenil) nas séries iniciais ou finais do Ensino Fundamental. Consoante os autores, ainda há pouca conexão entre as práticas pedagógicas e as análises teóricas focadas na prática de letramento literário de jovens e adultos com NEE que estejam cursando o Nível Médio da Educação Básica/Superior ou ainda os que tematizem o contato entre a literatura "adulta" e esse universo de leitores em formação.

Tal panorama de escassez de pesquisas acerca das práticas de leitura literária em contexto inclusivo de ensino representa um imenso prejuízo ao cotidiano das escolas em que se objetive a oferta da educação inclusiva pois o atendimento aos alunos com NEE; de acordo com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 9.394/1996); não é algo restrito a estabelecimentos especializados e apartados do ensino regular, mas uma modalidade de ensino que pretende incluir a todos, sem distinção. Assim, problemas que dizem respeito ao ensino e aprendizagem de alunos especiais incluídos dizem respeito a todo o sistema escolar. Nesses termos,

> o grande desafio de trabalhar com o letramento literário na escola regular na concepção do ensino inclusivo é compreender a diversidade presente no contexto da escolarização, carecendo, algumas vezes, de readaptar programas, refazer propostas e criar iniciativas que amenizem as disparidades entre os estudantes com e sem deficiência, pois, a participação de todos se insere nas condições que lhes são oferecidas igualmente. Em outras palavras, é preciso equalizar os discursos em torno da escola de todos e para todos. (SOUSA, 2017, p. 127)

Dito isso, entende-se que a consolidação de estudos e debates acadêmicos sobre o ensino de literatura para alunos especiais são pertinentes e necessários, pois "essas pesquisas poderiam estreitar relações com outras áreas de conhecimento, de forma que a visão de educação fosse ampliada [...] por uma proposta de educação aberta a todos e fundada na arte literária" (SOUZA, 2009, p. 18).

De forma específica, a ausência de estudos aprofundados sobre o tema da educação literária para alunos especiais configura-se como um dilema pontual para os professores, haja

ISBN 978-85-64124-60-8

vista que tais profissionais buscam, de forma contínua, propostas de métodos de trabalho que os auxiliem em seu cotidiano profissional e esses métodos surgem, pelo princípio da indissociabilidade, do diálogo prévio entre teoria e prática. Nesses casos, a ausência ou pouca abrangência de estudos teóricos específicos representa um entrave considerável à educação literária e à educação como um todo.

A rigor, tanto a escassez de investigação especializada quanto a insuficiência de práticas de letramento que atendam de forma efetiva aos alunos com NEE contribuem solidariamente para a restrição ao direito à educação de qualidade. Esse cenário reflete flagrante desrespeito à cidadania já que "o acesso à educação é uma das formas de realização concreta do ideal democrático" (MELLO FILHO, 1986, p. 533).

No caso dos estudos especializados sobre o ensino de literatura para alunos surdos a escassez é tão severa que chega a configurar-se como um silêncio incômodo e danoso que contribui para o apagamento da identidade e cultura surdas nas escolas e na sociedade como um todo. No caso das escolas, a "invisibilidade" da experiência surda causa bastante preocupação pois a inclusão é um direito democraticamente garantido a todos os cidadãos e, em vista disso, é um dos pilares do projeto nacional de educação.

Cabe assinalar ainda que a ausência de estudos especializados nesse campo representa duplo prejuízo. Ela não apenas deixa de apresentar o estado atualizado de como essa formação tem sido promovida junto aos surdos, como também impede que dificuldades inerentes a esse processo possam ser propostas de modo a aperfeiçoar as práticas pedagógicas desenvolvidas.

Chama a atenção, portanto, que embora existam pesquisas e estudos especializados que versem sobre os problemas e dificuldades de aprendizagem dos alunos surdos, sobretudo no que diz respeito aos estudos focados no ensino de Língua Portuguesa, "muito raras são as que enfoquem a análise de obras literárias em língua de sinais ou que abordem como é desenvolvida a educação literária destes estudantes" (SILVA, 2015, p. 31).

A análise do cenário apresentado evidencia duas características intimamente relacionadas: o fato de, dentro de um contexto amplo de possíveis reflexões inerentes às práticas de letramento literário com enfoque na educação de alunos surdos, pouco ser conhecido e proposto. E, em decorrência desse quadro de exiguidade, a propensão à permanência da precarização das práticas de leitura e escrita literária desses sujeitos.

Esse panorama é adverso porque, como argumentado anteriormente, o diálogo estabelecido com a literatura por meio das práticas de letramento literário é um instrumento de validade pedagógica considerável para os estudantes. Sem o devido exame e debate, as contribuições que o letramento literário poderia proporcionar para a formação escolar dos surdos ficam restritas em função das lacunas ainda existentes sobre a utilização desse processo como estratégia pedagógica junto tais estudantes.

Consequentemente, sem a promoção integral de práticas de letramento literário, a formação de leitores surdos proficientes — capazes de realizar não apenas a mera decodificação de textos, mas também adquirir e aprimorar a leitura crítica e humanizada de si próprio e do mundo a sua volta; fica estruturalmente comprometida. Isso porque o encadeamento de prejuízos decorrentes da precarização das práticas de letramento estabelece um ciclo que se autoalimenta.

Assim, sem novos olhares que (re)orientem e aprimorem a prática, os resultados sempre serão insatisfatórios e contribuirão para a permanência do estado atual de pouco conhecimento que se tem sobre a educação de pessoas surdas. Portanto, o silêncio que predomina a respeito do tema da formação do leitor literário surdo é uma barreira a ser superada.

A referência ao silencio é particularmente adequada porque o silêncio, enquanto metáfora, possui múltiplas faces metafóricas que se equivalem às múltiplas dimensões

ISBN 978-85-64124-60-8

relacionadas aos processos de ensino e aprendizagem do sujeito surdo. Desta forma, o silêncio se refere às formas como o letramento literário dos surdos nas escolas tem sido restringido por apagamentos e exclusões de diversas naturezas. No entanto, por outro lado, ele representa também uma forma diferente de perceber o mundo que precisa ser conhecida e considerada tendo em vista a profunda heterogenia presente no ambiente escolar.

Nos dois extremos de significação, observa-se que o paralelo ao simbolismo do silêncio auxilia o exame mais aprofundado do tema da formação do leitor literário surdo. Desta forma, e tomando como base nas reflexões propostas por Orlandi (2007), parte-se do princípio segundo o qual o silêncio, em perspectiva discursiva, é uma categoria fundante ou instauradora de significados. Dito isso, entende-se que, embora sem discursividade estruturada, tal termo pode abranger uma polissemia tão representativa e coesa quanto uma linguagem articulada. A multiplicidade de significados associados ao vocábulo silêncio permite tangenciar a complexa natureza da questão da educação literária dos alunos surdos de forma a evidenciar uma relação epistêmica dinâmica e multifacetada.

Assim, a abordagem proposta leva em conta que as formas simbólicas representadas pelo silêncio funcionam como operadoras de significados que podem ser interpretados em diferentes graus de hermetismo ou metaforização. Nesses termos, refere-se o que é proposto pela filósofa e romancista Susan Sontag (1987) que, em seu ensaio *A estética do silêncio*, avalia que o silêncio é matéria complexa que transcende especulações de ordem linguística ou literária, assumindo, por vezes, caráter filosófico.

A complexidade significativa presente na semântica do termo silêncio se traduz, por vezes, em polaridades opositivas, tal como evidenciado pelo filósofo francês Michel Foucault que, a esse respeito, expressou que certos silêncios "podem implicar em uma hostilidade virulenta; outros, por outro lado, são indicativos de uma amizade profunda, de uma admiração emocionada, de um amor" (FOUCAULT, 1966, p. 30). A polarização referida pode ser identificada também na articulação do termo silêncio a um vocábulo que dele se origina, o *silenciamento*. Essa conotação possibilita o entendimento do silêncio como elemento capaz de gerar processos de submissão e apagamento. Nesses casos, é possível entendê-lo como "ausência de um determinado discurso preenchido por um outro discurso que lhe impõe um significado específico, impedindo ou desautorizando que outros enunciadores deem a ele novos sentidos" (ROSA, 2004, p. 75).

Mas o silêncio não se articula apenas a significações desfavoráveis, como referido por Foucault. Há possibilidade de entendimento do silêncio como experiência positiva, representando convite à introspecção, à reflexão e ao entendimento. Isso porque

> o silêncio é o fio condutor que faz uma ligação entre as palavras e os interlocutores, até porque as pequenas pausas na conversa dão um espaço livre aos interlocutores, oferecendo-lhes algum tempo para refletirem sobre os assuntos que são objeto de interlocução, ajudando-os na compreensão mútua, dado que a mediação é importante, permite-nos encarar as situações com mais calma e isso pode levar a manifestações verbais mais bem ponderadas. (XING, 2016, p. 8)

A ampla abrangência de significados assumidos pelo termo silêncio harmoniza-se com a amplitude de juízos de valor, informações, debates, depoimentos e impressões a respeito da condição surda. Assim, embora não se negue que o silêncio — em suas múltiplas acepções — faça parte da vida de todos, destaca-se que, no caso dos surdos, a proximidade conceitual é

ISBN 978-85-64124-60-8

ainda mais significativa, constituindo-se como um forte elemento para a elaboração de uma narrativa da alteridade e identidade dessas pessoas.

Isso posto, inicia-se o tangenciamento de questões pertinentes à reflexão referente ao letramento literário dos alunos surdos destacando o caráter desfavorável representado pelo silêncio resultante da falta de estudos teóricos aprofundados sobre o tema. Isso porque, nesse caso, o silencio estaria a serviço de uma percepção equivocada da realidade pois representaria um indicativo de esgotamento teórico ou de uma suposta pacificação sobre o tema, afinal, como diz o adágio, *quem cala, consente*. No entanto, o exame mais atento da questão comprova que, no caso dos surdos, quem está (ou foi) calado não consentiu, necessariamente, com tal processo.

Esta interpretação é defendida por Martins (2006), que pondera que o apagamento do surdo e da surdez; na escola ou fora dela; gera uma falsa impressão de normalidade, uma forma *sutil e discreta* de exclusão do outro disfarçada pelo discurso da inclusão. A mesma linha de pensamento é desenvolvida por Andreis-Witkoski (2012 e 2013), que acrescenta que a invisibilidade/silenciamento dos interesses e demandas dos estudantes surdos no cotidiano das escolas é resultado de um processo de distorção no qual a percepção do surdo enquanto ser humano cujas diferenças devem ser conhecidas e respeitadas é comumente eclipsada pelo esforço de manutenção de uma homogeneização que pretere a comunidade surda enquanto coletividade social, cultural e linguisticamente constituída. Esse fenômeno, de acordo com a autora, resulta no silenciamento histórico da condição surda. Tal silenciamento refere-se aos discursos construídos por não-surdos a respeito dos surdos e da surdez e caracterizados pela condição de existência periférica atribuída a esses sujeitos nos últimos cinco séculos[568] até a atualidade.

O obscurecimento historiográfico da condição surda, a exemplo do ocorrido com outros grupos minoritários, evidencia uma mensagem latente: “os surdos, suas comunidades e suas organizações, no Brasil e no mundo, têm muita história de opressão para contar” (SÁ, 2006, p. 88). Essas histórias são pertinentes à promoção e aprimoramento das práticas de letramento literário nas escolas pois evidenciam que a ausência (ou silêncio) dos registros históricos a respeito da vida em sociedade dos surdos a partir dos relatos dos próprios surdos não ocorre por acaso. Tal processo é reflexo de uma trajetória fortemente marcada pelo signo da deficiência/incapacidade e pela submissão ao fator linguístico preponderante e, em função dele, pelo apagamento das idiossincrasias e necessidades dos surdos, que deveriam ajustar-se ao padrão ouvinte sob pena de marginalização ou exclusão social.

Nesse caso, o campo semântico associado ao termo silêncio destaca parte de um sistema excludente no qual “o surdo foi ensinado a olhar-se e a narrar-se como um deficiente auditivo” (LOPES e VEIGA-NETO, 2006, p. 120). Tal percepção está pautada em julgamentos e processos ideológicos atrelados a mecanismos de poder e controle que negligenciaram e desprezaram a forma diferenciada dos surdos perceberem a si próprios e ao mundo do qual fazem parte.

Embora com origens remotas, o paradigma apresentado ainda permanece funcional contemporaneamente e, a despeito de suas conquistas e lutas por maior reconhecimento e visibilidade, os surdos ainda sofrem com a negligência e o preconceito. Um exemplo representativo da aura de alheamento à condição surda refere-se ao fato de que, mesmo em um momento histórico de hiperabundância de informações como o atual, ainda é comum que os surdos sejam referidos como “mudinhos” (OLIVEIRA, 2011, p. 24) por algumas pessoas ou

568 Esta referência temporal leva em consideração que os primeiros registros conhecidos que referenciam a existência dos surdos remontam aos relatos feitos pelo médico e matemático italiano Girolamo Cardano no século XVI

ISBN 978-85-64124-60-8

como “surdos-mudos” por outras, sem levar em conta que nem todo surdo é, necessariamente, mudo.

Representações do sujeito surdo como as referidas, embora corriqueiras, são sintomáticas de um processo histórico de estigmatização praticado por quem, por desconhecimento ou pouco caso, desconsidera o que seja de fato ser surdo, afinal, estas pessoas não são mudas e se expressam — ou “falam”, de acordo com Oliveira (op. cit.) — “através de suas mãos”.

O comportamento referido é apenas um exemplo das muitas imprecisões atribuídas aos surdos e a surdez e sua permanência evidencia que as leituras (ou narrativas) equivocadas ou parciais acerca do surdo e da surdez possuem uma matriz em comum, elas comprovam que “as minorias surdas têm sido excluídas do direito de ter sua cidadania plenamente desenvolvida e sua diferença amplamente considerada” (SÁ, 2006, p. 7). Nesse contexto, pelo encadeamento de diversas manifestações de silêncio e silenciamento, ao surdo é negado o direito de ser surdo.

Essa violação pode ser percebida em diversas interfaces que, em maior ou menor grau, estão presentes na forma como a educação de surdos é conduzida atualmente. Tais situações traduzem um “caudal de sobreposição cultural e exclusão social” (SILVA; DORZIAT, 2015, s/p) que não contemplam a complexidade e legitimidade da cultura e identidade surdas, devendo, portanto, ser expostas como processos fomentadores de práticas excludentes e, em função disso, reelaboradas sempre que preciso.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Bruno Ferreira; PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. **O direito do surdo à literatura: por uma educação literária multimodal**. Revista Philologus, Ano 21, n. 63 — Supl. Anais do X Congresso Nacional de Linguística e Filologia (CNLF). Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos (CiFEFiL), setembro/dezembro de 2015.

ANDREIS-WITKOSKI, Sílvia. **Problematização das Políticas Públicas Educacionais na Área da Educação Bilíngue de Surdos**. Revista Nuances: Estudos sobre Educação, Presidente Prudente, SP, v. 24, n. 2, maio/ago. 2013.

____. **Educação de surdos pelos próprios surdos: uma questão de direitos**. Curitiba: Editora CRV, 2012.

APOLINÁRIO, Andréa Aléssio. **O que os surdos e a literatura têm a dizer? Uma reflexão sobre o ensino na Escola ANAPACIN do Município de Maringá/PR**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2005.

BOTELHO, Paula**. Linguagem e letramento na educação dos surdos: ideologias e práticas pedagógicas.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BRASIL**. Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 1996.

CANDIDO, Antônio. **O direito à literatura**. In: Vários Escritos. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COLOMER, Teresa. **Andar entre livros: a leitura literária na escola**. Tradução: Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática.** 2.ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

ISBN 978-85-64124-60-8

CUNHA, M. J. T. de S. P. **As dificuldades específicas de aprendizagem/Dislexia na escola secundária.** In Serra, Helena (Coord.). Estudos em Necessidades Educativas Especiais: Domínio Cognitivo. Porto: Edições Gailivro, 2008.

DIAS, Ana Crelia. **Literatura e educação literária: quando a literatura faz sentido(s).** Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura/UnB, Brasília/DF, v. 25, nº 42, 2016.

FILIPOUSKI, Ana Mariza Ribeiro. **Para que ler literatura na escola?** In. Teorias e fazeres na escola em mudança. Rio Grande do Sul: Editora UFRSG, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Entrevista com Michel Foucault**. In: Estruturalismo – Antologia e textos teóricos. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

KARNOPP, Lodenir Becker. **Literatura Surda.** Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2010.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura de mundo**. São Paulo: Ática, 2008.

LOPES, Maura Corcini; VEIGA-NETO, Alfredo. **Marcadores culturais surdos: quando eles se constituem no espaço escolar.** Perspectiva, Florianópolis, v. 24, n. 3, janeiro de 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/10541>. Acesso em: 07 de agosto de 2017.

MARTINS, Vanessa Regina de Oliveira: **O que me torna invisível? A psicanálise como ferramenta para entender o "apagamento" das diferenças na inclusão escolar de surdos**. In: Educação Temática Digital (ETD), n. 8. Campinas: UNICAMP, julho/dezembro de 2006. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/718/733>. Acesso em: 15 de outubro de 2016.

MELLO FILHO, José Celso. **Constituição Federal anotada**. 2 Ed. São Paulo: Saraiva, 1986.

MÜLLER, Janete Inês. **Língua Portuguesa na educação escolar bilíngue de surdos**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

OLIVEIRA, Nilton Câmara de. **Grito silenciado: conceitualizações de violência na comunidade surda de Fortaleza**. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2011.

ORLANDI, Eni de Lourdes Pulccinelli. **As formas do silêncio: No movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PEREGRINO, Giselly dos Santos. **O verbal e o não verbal no ensino de Literatura para surdos**. Anais do I Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários. Maringá: Caderno de Resumos do I Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (CIELLI), Universidade Estadual de Maringá, 2010.

PEREIRA, Marília Mesquita Guedes. **A biblioterapia e leitura crítica para a formação da cidadania com os alunos do Instituto dos Cegos da Paraíba "Adalgisa Cunha".** In: XIX Congresso Brasileiro de Biblioteconomia e Documentação, Rio Grande do Sul: Editora da PUC, 2000.

RAMOS, Célia Regina. **Tradução Cultural: uma proposta de trabalho para surdos e ouvintes.** Rio de Janeiro: Editora Arara Azul, 2001.

ROSA, Edinete Maria. **Radiografia de um processo social: um estudo sobre o discurso jurídico a respeito da violência contra crianças**. São Paulo: Casa do psicólogo, 2004.

SÁ, Nídia Regina Limeira de. **Cultura, poder e educação de surdos**. São Paulo: Paulinas, 2006.

ISBN 978-85-64124-60-8

SCHEMBERG, Simone; GUARINELLO, Ana Cristina; SANTANA, Ana Paula de Oliveira. **As práticas de letramento na escola e na família no contexto da surdez: reflexões a partir do discurso dos pais e professores.** Revista Brasileira de Educação Especial, v. 15, n. 2, 2009.

SILVA, Arlene Batista**. Literatura em Libras e Educação Literária de Surdos: um estudo da coleção "Educação de Surdos" e de vídeos literários em Libras compartilhados na internet**. Tese (Doutorado em Letras). Vitória: Universidade Federal do Espirito Santo (UFES), Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2015.

SILVA, Lucas Romário da; DORZIAT, Ana. **Imposições culturais ao longo da Educação brasileira: uma interface com a Educação de Surdos.** In: II Congresso Nacional de Educação: políticas, teorias e práticas. Campina Grande/PB: Anais II CONEDU, v. 02, Editora Realize, 2015.

SONTAG, Susan. **A estética do silêncio**. In: A vontade radical: estilos. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUSA, Ivan Vale de. **Letramento literário e tecnologia inclusiva na escola inclusiva.** Ribanceira: Revista de Letras da Universidade do Estado do Pará (UEPA), nº. 10, julho/setembro de 2017.

SOUZA, Danielle Medeiros de. **Ler, contar e socializar: pela "inclusão literária" de Rebeca.** V Colóquio Nacional da Associação Francofônica Internacional de Pesquisa em Educação (AFIRSE), Seção brasileira. Universidade Federal da Paraíba (UFPB), outubro de 2009. Disponível em

<http://www.afirse.com/archives/cd11/GT%2001%20-%20POL%C3%8DTICAS%20E%20PR%C3%81TICAS%20DE%20EDUCA%C3%87%C3%83O%20B%C3%81SICA/11_LER_CONTAR_E_SOCIALIZAR.pdf>. Acesso em: 12 de julho de 2016.

SOUZA, Regina Maria de. **Que palavra que te falta?** Linguística, educação e surdez. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SOUZA, Renata Junqueira de. (org.) **Caminhos para a formação do leitor**. São Paulo: DCL, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

XING, Jiawei. **Estudo comparativo do silêncio na cultura ocidental e oriental.** Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) apresentada ao Departamento de Línguas e Culturas. Portugal: Universidade de Aveiro, 2016.

ISBN 978-85-64124-60-8

LITERATURA E REPRESENTAÇÃO: A LEITURA COMO UMA EXPERIÊNCIA SIGNIFICATIVA

Anderson MATIAS (UnB)
E-mail: profandersonm@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho discutirá de que maneira compreender a literatura como forma de representação, espaço em que interesses e perspectivas sociais interagem e se chocam, contribui para o ensino da literatura ao promover a formação de leitores mais críticos. O objetivo é pensar maneiras de superar dicotomias - erudito *versus* popular, central *versus* marginal, canônico *versus* de massa, por exemplo - tão caras à escola, que tradicionalmente privilegia a perspectiva hegemônica. Para tanto, serão analisados textos que abordam o tema da representação do excluído: em *Negrinha* (1994), de Monteiro Lobato, a violência e a criação de estereótipos constituem estratégias para impedir a expressão do oprimido. Já em *Namíbia, não!* (2010), de Aldri Anunciação, a presença do negro é vista como ameaça constante ao sistema estabelecido. Ambos permitem discutir questões centrais, como as implicações do discurso daquele que representa o outro e o acesso à voz por grupos marginalizados. Assim, este estudo se justifica na medida em que a literatura brasileira, pautada em critérios eurocêntricos, exclui experiências e vozes dissonantes com o argumento de que estas não se enquadram em determinados padrões ou estilos, usando, para isso, relevantes mecanismos de legitimidade e exclusão, como listas cerradas de obras canônicas e interpretações tradicionalizadas. A fundamentação desta proposta considerará conceitos desenvolvidos por Regina Dalcastagnè (2012), Luiz Costa Lima (2013), Diana Klinger (2014) e Gayatri Spivak (2010).

***PALAVRAS-CHAVE**: LEITURA, ENSINO, REPRESENTAÇÃO, CANÔNE, EXCLUSÃO.*

UMA ABERTURA PARA O DIÁLOGO

A sociedade brasileira passa por um momento delicado. Por um lado, repudia manifestações de preconceito. Por outro, assiste a uma crescente onda de radicalização conservadora que obriga a todos, em pleno século XXI, a conviver com assédio, incitação ao estupro, misóginia, racismo e intolerância, manifestações que pareciam extintas no pensamento social brasileiro. Antonio Candido registrou essa percepção no texto *O direito à literatura*, publicado na década de 1990, quando afirmou a consolidação de alguns avanços nesse aspecto

> (...) eu interpretaria certas mudanças no comportamento quotidiano e na fraseologia das classes dominantes. Hoje não se afirma com a mesma tranquilidade do meu tempo de menino que haver pobres é a vontade de Deus, que eles não têm as mesmas necessidades dos abastados, que os empregados domésticos não precisam descansar, que só morre de fome quem for vadio, e coisa assim. (CANDIDO, 2017, p. 171)

No entanto, o chamado discurso de ódio, que se manifesta, por exemplo, nas redes sociais e se esconde no direito à liberdade de expressão, evidencia o grave retrocesso que

ISBN 978-85-64124-60-8

vivenciamos e aponta a necessidade de se buscarem soluções para diversas urgências sociais. Com isso, torna-se necessário avaliar instituições que compõem a sociedade, entre as quais se destaca a escola, já que reiteradamente surge a esperança de se equacionarem essas questões a partir do ensino.

Pode-se afirmar também a necessidade de reestruturação do modelo educacional vigente, que, no atual contexto de ideologia neoliberal, tem sido visto, pela perspectiva da Economia, como formação do capital humano, privilegiando o desenvolvimento de competências necessárias à empregabilidade e, consequentemente, a formação de sujeitos produtivos para o mercado. Assim, por ser incapaz de perceber o que não é quantificável, a exemplo das paixões e das necessidades humanas, a política econômica ignora o pensamento como capital mais precioso para o indivíduo e para a sociedade.

Associa-se a esse modelo um paradigma positivista de educação literária que, calcado na historiografia, assume uma pseudocientífica objetividade e pressupõe a proficiência dos estudantes, tidos como plenamente situados no mundo da escrita, para os quais a leitura e o contato com os livros é uma condição natural. Dessa forma, ignora-se que muitos, inclusive nos estratos sociais mais favorecidos, têm dificuldades com a própria decodificação dos textos, desprezando o fato de que nem sempre estão familiarizados com a escrita ficcional, seja ela poética, dramática ou narrativa. Por isso, muitas vezes, a leitura da literatura torna-se uma experiência esvaziada de sentido.

Por essa razão, tendo em vista que a literatura, por utilizar a linguagem, constitui-se como um criação social e, sem abandonar a sua função estética, pode aliar-se a estudos sociais e dados históricos para ampliar as possibilidades de percepção do universo, incitando o leitor a conceber outras maneiras de organizar o mundo, este trabalho pretende discutir de que maneira a compreensão da literatura como forma de representação, espaço em que interesses e perspectivas sociais interagem e se chocam, contribui para o ensino da literatura ao promover a formação de leitores mais críticos, capazes de, por exemplo, questionar o processo que institucionalizou e naturalizou conceitos e práticas que resultam em opressões concretas.

O objetivo é, com isso, pensar maneiras de superar dicotomias - erudito *versus* popular, central *versus* marginal, canônico *versus* de massa, por exemplo - tão caras à escola, que tradicionalmente privilegia a perspectiva hegemônica. Para tanto, serão analisados dois textos que abordam o tema da representação do excluído, no caso a população negra: em *Negrinha* (1994), de Monteiro Lobato, a violência e a criação de estereótipos constituem estratégias para impedir a expressão do oprimido. Já em *Namíbia, não!* (2010), de Aldri Anunciação, a presença do negro é vista como ameaça constante ao sistema estabelecido.

Essas análises permitirão discutir questões centrais, como as implicações do discurso daquele que representa o outro, o acesso à voz por grupos marginalizados, além de um debate acerca do fato de que a literatura brasileira, pautada em critérios eurocêntricos, exclui experiências e vozes dissonantes com o argumento de que estas não se enquadram em determinados padrões ou estilos, usando, para isso, relevantes mecanismos de legitimidade e exclusão, como listas cerradas de obras canônicas e interpretações tradicionalizadas. A fundamentação teórica para a realização deste estudo levará em consideração conceitos desenvolvidos por Regina Dalcastagnè (2012), Luiz Costa Lima (2013), Diana Klinger (2014) e Gayatri Spivak (2010).

ISBN 978-85-64124-60-8

REPRESENTAÇÃO: UM CONCEITO EM DISPUTA

Em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), no capítulo intitulado "O lugar de fala", Regina Dalcastagnè discute a legitimidade, a autoridade e as implicações do discurso daquele que representa o outro. Essa discussão, ao passo que traz a tona problemas ligados ao acesso à voz e à representação de grupos marginalizados, aponta para a importância do crescente debate a respeito do espaço que esses grupos ocupam na literatura.

Nessa perspectiva, é preciso considerar que escrever, como afirma Diana Klinger em *Literatura e ética: da forma para a força* (2014), é um ato político. Assim, no caso de textos em que se representa o outro, esse ato, ancorado em um discurso sempre controlado por agentes sociais, nega o direito de fala àqueles que não preenchem determinados requisitos, como esclarecimento, competência, eficiência social. Trata-se de uma forma de censura que, ao ser interiorizada, alcança seu grau maior de perfeição na medida em que as categorias excluídas passam a se considerar incapazes de ação política. Com isso, ao silêncio desses grupos, sobrepõe-se a voz de quem busca falar em nome deles.

É o caso, por exemplo, de *Negrinha,* narrativa publicada em 1920 por Monteiro Lobato em livro homônimo. O conto retrata a convivência de uma pequena órfã, filha de uma ex-escrava, com a antiga patroa de sua mãe, dona Inácia, exemplo de boa moral e de religiosidade. O contexto social é o período em que o autoritarismo e a opressão próprios do já abolido regime escravocrata apresentavam marcas ainda mais visíveis na sociedade brasileira, o que se materializa na maneira como a figura da menina negra é representada em comparação com a patroa

> Excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu. Entaladas as banhas no trono (uma cadeira de balanço na sala de jantar), ali bordava, recebia as amigas e o vigário, dando audiências, discutindo o tempo. Uma virtuosa senhora em suma — "dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral", dizia o reverendo. Ótima, a dona Inácia (LOBATO, 1994, p. 21).

Nesse trecho, observam-se muitos adjetivos positivos para dona Inácia, tida como caridosa, religiosa, excelente, virtuosa. Essa caracterização, reforçada pela comparação da cadeira de balanço com o trono e pela referência ao fato de ela ser "gorda" e ter "entaladas as banhas", no contexto da narrativa, remete à ideia de fartura, poder, dominação.

Por sua vez, o narrador relata que

> Negrinha era uma pobre órfã de sete anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados.
> Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos. Sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças. (LOBATO, 1994, p. 21)

No excerto, nota-se, além das características físicas, apresentadas pelo uso de adjetivos e do sufixo *–inha* com valor pejorativo, uma outra, de ordem psicológica, relevante por gerar uma contradição fundamental ao texto, os "olhos assustados". Se dona Inácia é uma pessoa virtuosa, por que Negrinha está assustada? A convivência com uma religiosa não deveria ser

ISBN 978-85-64124-60-8

agradável? Para pensar esse paradoxo, pode-se recorrer a Ella Shohat e Robert Stam, que, em capítulo intitulado "Do eurocentrismo ao policentrismo", no livro *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006), afimam que

> o racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo: o insulto ao acusado é acompanhado por um elogio ao acusador. O pensamento racista é tautológico e circular: somos poderosos porque estamos certos, estamos certos porque somos poderosos. Também é essencialista, a-histórico e metafísico, pois projeta a diferença através da temporalidade histórica. (SHOHAT, 2006, p. 270)

Com base nessa assertiva, é possível compreender os motivos pelos quais dona Inácia não é apresentada pelo nome, mas sim pela posição hierárquica de superioridade. Entende-se também o porquê de Negrinha, por sua vez, ser identificada somente pela cor da pele. Materializa-se, desse modo, o referido duplo movimento de agressão e narcisismo. A personagem, vista por esse prisma, é um ser degenerado, potencialmente perigoso, perspectiva que se projeta para todos os corpos negros e constiui o que, na visão de Homi Bhabha, em *O local da cultura* (1998), constitui o estereótipo, uma informação que, embora seja sistematicamente repetida, não pode ser verificável. É essa estrutura de pensamento que permite a um sujeito hegemônico considerar-se superior e, a partir disso, institucionalizar e naturalizar práticas que, como o racismo, retiram a humanidade, petrificam identidades e acabam refletidas no imaginário social e nas obras literárias.

Isso se materializa no conto na relação constituída entre as duas personagens, a partir da qual se pode acessar as estratégias empregadas por dona Inácia para silenciar Negrinha, conforme a seguir

> O 13 de Maio tirou-lhe das mãos o azorrague, mas não lhe tirou da alma a gana. Conservava Negrinha em casa como remédio para os frenesis. Inocente derivativo:
> — Ai! Como alivia a gente uma boa roda de cocres bem fincados!... (…)
> Era pouco, mas antes isso do que nada. Lá de quando em quando vinha um castigo maior para desobstruir o fígado e matar as saudades do bom tempo. Foi assim com aquela história do ovo quente.
> Não sabem! Ora! Uma criada nova furtara do prato de Negrinha — coisa de rir — um pedacinho de carne que ela vinha guardando para o fim. A criança não sofreou a revolta — atirou-lhe um dos nomes com que a mimoseavam todos os dias.
> — "Peste?" Espere aí! Você vai ver quem é peste — e foi contar o caso à patroa. Dona Inácia estava azeda, necessitadíssima de derivativos. Sua cara iluminou-se.
> — Eu curo ela! — disse, e desentalando do trono as banhas foi para a cozinha, qual perua choca, a rufar as saias.
> — Traga um ovo.
> Veio o ovo. Dona Inácia mesmo pô-lo na água a ferver; e de mãos à cinta, gozando-se na prelibação da tortura, ficou de pé uns minutos, à espera. Seus olhos contentes envolviam a mísera criança que, encolhidinha a um canto, aguardava trêmula alguma coisa de nunca visto. Quando o ovo chegou a ponto, a boa senhora chamou:
> — Venha cá!
> Negrinha aproximou-se.
> — Abra a boca!

ISBN 978-85-64124-60-8

> Negrinha abriu aboca, como o cuco, e fechou os olhos. A patroa, então, com uma colher, tirou da água "pulando" o ovo e zás! na boca da pequena. (LOBATO, 1994, p. 23)

O trecho apresenta o uso de apelidos depreciativos e a violência física como estratégias eficazes para restringir as atividades humanas e sociais de Negrinha, impedindo-a com isso de exercer a própria subjetividade, da qual a personagem teve consciência quando duas sobrinhas de dona Inácia, "pequenotas, lindas meninas louras, ricas, nascidas e criadas em ninho de plumas" (LOBATO, 1994, p. 25), vão passar as férias de dezembro com a tia. Impedida de brincar com as visitas, Negrinha sofre por ter a infância perdida, mas a visão dos brinquedos das meninas a projeta para um mundo que, apesar de não lhe pertencer, a encanta. Por isso, esquece as torturas e, ao tocar pela primeira vez uma boneca de louça, percebe-se humana:

> Negrinha olhou para os lados, ressabiada, com o coração aos pinotes. Que ventura, santo Deus! Seria possível? Depois pegou a boneca. E muito sem jeito, como quem pega o Senhor Menino, sorria para ela e para as meninas, com assustados relanços de olhos para a porta. Fora de si, literalmente... Era como se penetrara no céu e os anjos a rodeassem, e um filhinho de anjo lhe tivesse vindo adormecer ao colo. (LOBATO, 1994, p. 26)

O despertar da subjetividade, pelo contato com a boneca, fez Negrinha notar que não havia espaço para afirmar sua identidade. Terminadas as férias, sem a presença da boneca, Negrinha caiu em profunda tristeza O refúgio, então, é a imaginação e, nos sonhos, ela encontra na morte a saída.

> Morreu na esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono. Jamais, entretanto, ninguém morreu com maior beleza. O delírio rodeou-a de bonecas, todas louras, de olhos azuis. E de anjos... E bonecas e anjos redemoinhavam-lhe em torno, numa farândola do céu. Sentia-se agarrada por aquelas mãozinhas de louça – abraçada, rodopiada.
> Veio a tontura; uma névoa envolveu tudo. E tudo regirou em seguida, confusamente, num disco. Ressoaram vozes apagadas, longe, e pela última vez o cuco lhe apareceu de boca aberta.
> Mas, imóvel, sem rufar as asas.
> Foi-se apagando. O vermelho da goela desmaiou... E tudo se esvaiu em trevas.
> Depois, vala comum. A terra papou com indiferença aquela carnezinha de terceira — uma miséria, trinta quilos mal pesados... (LOBATO, 1994, p. 28).

Morrer sem enfrentar sua opressora, rodeada por bonecas louras, desfecho dado por Monteiro Lobato à personagem Negrinha, revela uma perspectiva que eterniza o negro na condição de excluído, impedindo-o de subverter a posição social hierarquicamente inferior. Sem voz, o excluído torna-se para sempre subalterno. Negrinha, impedida de falar em qualquer circunstância, tanto para reclamar dos maus tratos, como para inverter sua condição, metaforiza a condição do negro na sociedade brasileira até hoje.

O fato é que análises como essas, que colocam em debate a questão da representação, são por vezes ignoradas pela crítica e pelas práticas pedagógicas. Por isso, em geral, a compreensão dos elementos que podem, em um texto literário, se opor a forças repressivas de dominação ideológica é substituída pelas interpretações tradicionalizadas, que não motivam o

ISBN 978-85-64124-60-8

leitor a observar como estas tensões aparecem no sistema literário. Para demonstrar isso, vale visitar a análise apresentada por Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1997), a respeito de Monteiro Lobato

> Ele foi, antes de tudo, um intelectual participante que empunhou a bandeira do progresso social e mental de nossa gente. […] Lobato era escritor de outro estofo: sabia narrar com brilho um caso, uma anedota e sobretudo um desfecho de acaso ou violência. (BOSI, 1997, p. 215)

Em relação à obra Negrinha, o crítico destaca que se trata de "livro heterogêneo", no qual se destaca "o documento social acompanhado do costumeiro sentimento polêmico e da vontade de doutrinar e reformar". Essas avaliações demonstram como a experiência da leitura, restrita a obras canônicas e balisada pela opinião consagrada da crítica pode, além de limitar o horizonte e a capacidade crítica do estudante, reafirmar a diferença, já que a representação do outro, construída pelo imaginário tradicional, tem, como ponto de referência para a criação de personagens excluídos, a elite social e cultural. Assim a literatura, amparada em seus códigos e sua tradição, pode servir para referendar práticas excludentes. Perdendo, com isso, uma pluralidade de perspectivas que a enriqueceria. Esse é o risco de a literatura, ou o acesso a ela, ser mediada pela forma "disciplinar e institucional" como chama a atenção Tzvetan Todorov em *A literatura em perigo* (2010).

A esse debate vale acrescentar a relevante reflexão de Luiz Costa Lima, em *Frestas: a teorização em um país periférico* (2013), obra em que o autor trata de três ideias: a problematização da *mímesis*, o conceito de controle do imaginário e a abordagem da questão da ficção. O autor analisa a *mímesis*, desde a Grécia Antiga, e recorda a oposição que separa Platão e Aristóteles: para o primeiro, os produtos da *mímesis* estavam abaixo das coisas do mundo, às quais imitavam, sendo assim indignas de atenção; para o segundo, na Poética, o homem é definido por sua capacidade de imitar. Até que, em sua *Ars poética*, ao afirmar que as coisas inventadas estão mais próximas da verdade, Horácio transmuda a probabilidade da *mímesis* aristotélica e facilita os equívocos que, desde então, a acompanham. A aproximação entre *mímesis* e verdade estreitou sua contiguidade tanto do senso comum como do campo filosófico e a tornou vulnerável a essas duas formulações do mundo totalmente diversas da invenção do poético.

A *mímesis* passa a ser entendida então como correspondente em latim a *imitatio*, com o risco de a literatura servir como fonte direta da explicação historiográfica, tradição que Lima nega ao promover um requestionamento desse conceito, afirmando-o como a pressuposição de diferenças sobre um fundo de semelhança. É na dissociação com a imitação que Lima propõe uma releitura do conceito de mímesis, esclarecendo que não pensa em

> semelhança quanto aos dados da percepção, mesmo porque não há percepção pura, isto é, que apenas reconheça propriedades no que nossos sentidos apreendem. A percepção não só é configurada pela estrutura particular do olho humano como pelos condicionantes socioculturais do agente de percepção. (LIMA, 2013, p. 116)

Assim, Lima se ocupa também da recepção, ao considerar que uma obra que se realize pela diferença exige que pelo menos um pequeno grupo de uma sociedade encontre um ingrediente de valor a ser destacado, pois, caso o receptor não encontre nela semelhança alguma, se ela não se ajusta ao seu horizonte de expectativa, não há possibilidade de recepção.

ISBN 978-85-64124-60-8

E, para não correr o risco de retornar a uma *imitatio*, o autor busca uma retificação do conceito de representação, entendida

> como o efeito suscitado em um sujeito por um fenômeno, seja objetal – uma coisa com que nos defrontamos –, seja subjetivo – a ocupação da mente por algo presente, pela recordação ou antecipação de algo ou alguém, prazenteiro ou pavoroso. (LIMA, 2013, p. 132)

Nesse sentido, para Lima, a *mímesis* não é a subordinação da arte à natureza, mas sim o que chamou de representação-efeito e que configura um passo fundamental para entender tanto o papel efetivo do leitor quanto o do imaginário na problematização desse conceito. Na leitura literária, a experiência estética se concretiza à medida que o leitor atribui sentido às palavras. E é justamente a partir do impacto, seja da narrativa seja da linguagem, e do que elas disparam na imaginação, que se dá a experiência literária.

Outro conceito central para entender esse requestionamento da *mímesis* é o de controle do imaginário, que postos lado a lado

> supõem ter a possibilidade de identificar os pontos de convergência entre o poder estabelecido e o pensamento sobre a arte. Deste modo, tomar a *mímesis* como ela nunca foi efetivamente cogitada, ou seja, como produção de diferença sobre um horizonte de semelhança, pode-se apresentar como uma ferramenta que ajude o artista, por extensão o intelectual, a preservar ao menos uma parte de sua liberdade. (LIMA, 2013, p. 162)

Isso porque o controle do imaginário opera quando a sociedade precisa isolar, no campo da expressão, aquilo que é socializável do que não é. Um exemplo desse controle, apresentado pelo autor, é o teatro grego, cuja fabulação colocava em choque o tradicional com as novidades operadas pela democracia ateniense. Assim o teatro poderia ser visto, por um lado, como instrumento da democracia, já que a compreensão das peças funcionava como uma forma de educação e, por outro, é possível que os cidadãos procurassem nas peças a confirmação da ordem que os comandava.

Dessa forma, está claro o vínculo entre *imitatio* e controle do imaginário, que se configura como um reforço da ordem vigente. Diferentemente da censura, que considera normas legais cuja infração implica punições, o controle do imaginário toma uma forma mais elaborada: supõe a deslegitimação de tudo que procura se contrapor a um valor vigente, sem que esse valor seja explicitado, guardando, assim, relação próxima com a ideologia.

Na literatura brasileira, o papel de destaque que a arte literária ocupou no processo de imposição cultural pode ser analisado com base no controle do imaginário. Para isso, basta lembrar que, nos primeiros séculos, os escritores eram quase todos comprometidos com valores sancionados pela civilização metropolitana. Para eles, a literatura devia exprimir a religião e as normas políticas imposta aos colonizados, sendo uma forma de disciplinar mentalmente, que deveria ser aplicada como maneira de instruir e civilizar. Hoje o controle do imaginário é exercido pelos veículos de comunicação, que servem ao propósito oposto ao da educação, além de se manifestar também nas listas cerradas de obras canônicas e nas interpretações tradicionalizadas e ainda pelo privilégio dado às culturas dos países economicamente mais poderosos ou que estão acima dos periféricos.

ISBN 978-85-64124-60-8

Intrinsecamente relacionado com a problematização da *mimesis* e com a ideia de controle do imaginário está o conceito de ficção, segundo o qual, para Lima, toda obra precisa ser reconhecida como um produto ficcional, para que o leitor não corra o risco de convertê-las em subprodutos históricos. A ficcionalidade da literatura traz consigo um potencial crítico, cuja percepção exige que o leitor compreenda o entrelaçamento entre semelhança e diferença, que coloca em marcha a produção de sentidos e cria, assim, representações. Por essa razão, a compreensão da literatura como forma de representação pode oferecer chaves de leitura para realizações estéticas que possibilitam reler o passado, recompor vestígios dispersados pela história e pela literatura dominantes e, ainda, constituir estratégia de relevante importância política e cultural, na medida em que permite ao leitor vivenciar, por exemplo, a representação das diferenças em nossa sociedade por outras perspectivas.

UM PRISMA DIFERENTE

Essa incursão, com análise de uma narrativa e com apresentação de procedimentos teóricos que podem contribuir para repensar o trabalho com a literatura em ambiente de ensino, cumpre neste estudo duas importantes funções: uma é demonstrar como, ao reproduzir as interpretações preconizadas pelo cânone literário, a escola contribui para a manutenção de um campo literário elitista, que despreza vozes e produções dissonantes do modelo de base eurocêntrica reproduzido pela literatura brasileira. Outra é propor uma discussão: como tornar a leitura literária uma experiência significativa, fonte de autoconhecimento, conscientização política, social e cultural, contribuindo para uma sociedade mais democrática?

Uma possibilidade é considerar que o mundo contemporâneo é caracterizado pela multiplicidade cultural, a qual se expressa e se comunica por meio de uma diversidade de linguagens - fotos, vídeos, gráficos, linguagem verbal, oral ou escrita, sonoridades entre outras - que fazem significar estes textos e se interrelacionam com a literatura. Além disso questionar os próprios critérios de legitimidade e de prestígio gerados pelo campo literário, que resultam na exclusão, na perda da multiplicidade dos pontos de vista e de perspectivas sociais na medida em que desconsideram, por exemplo, a produção artística produzidas por grupos marginalizados.

Para corroborar essa afirmação, basta analisar o que afirma Alfredo Bosi, em *Literatura e resistência* (2002), a respeito da relação entre a escrita e os excluídos. O crítico aponta duas maneiras de se considerar a associação entre essas duas categorias. Em uma, o marginalizado é visto como objeto da escrita, o que compreende temas, personagens, situações narrativas. Na outra, busca-se entender o excluído como sujeito do processo simbólico. Ambas têm em comum um aspecto: no pensamento do autor, a oralidade sempre esteve no cerne de toda expressão regional, tendo em vista que o imaginário popular se exprimiu por séculos abaixo do limiar da escrita, com exceção daquilo que ele chamou de cultura de fronteira. A título de exemplificação, Bosi cita os narradores de cordel, que transpõem para a escrita as histórias recitadas por repentistas, e o caso de Carolina Maria de Jesus, conforme a seguir.

> Outro exemplo notável, e já plenamente urbano, de cultura de fronteira é o de uma favelada, apenas alfabetizada, que registrou o seu cotidiano em um diário pungente, publicado em 1960 com o título de Quarto de despejo. Falo de Carolina de Jesus, cuja obra foi traduzida para as principais línguas cultas do mundo, reproduziu-se amplamente e atingiu um milhão de exemplares. O romancista Alberto Moravia prefaciou a edição italiana. Sem dúvida, um tento difícil de repetir-se (BOSI, 2002, p. 261).

ISBN 978-85-64124-60-8

Destaca-se, nessa citação, um aspecto: o autor encerra qualquer discussão a respeito da produção de Carolina ao tratá-la como "favelada, apenas alfabetizada" e ao apresentar sua obra como um "tento difícil de repetir-se". Nessa lógica, não se considera a possibilidade de o excluído ser sujeito/autor do processo simbólico como produtor/escritor e impede-se qualquer reflexão crítica a respeito dessa produção. Na verdade, essa redutora afirmação de Bosi precisa ser questionada uma vez que a produção de Carolina Maria de Jesus não é uma exceção na história da literatura brasileira. Pelo contrário, ela é relevante para um conjunto de produções com trajetórias similares, entre as quais a de Conceição Evaristo, que também trabalha com a autorrepresentação de grupos marginalizados.

É nessa perspectiva que se pode analisar *Namíbia, não!* (2010), primeiro texto teatral de Aldri Anunciação, ator e pesquisador negro baiano. A obra, vencedora do Prêmio FAPEX2 de Teatro em e do Prêmio Jabuti de Literatura, teve sua estreia nacional em 2011, com a direção de Lázaro Ramos. O enredo apresenta dois protagonistas: Antônio, formado em Direito e estudante do Curso Preparatório para o Concurso para Diplomata de Melanina Acentuada do Itamaraty, e André, primo com quem divide um apartamento, um boêmio estudante de Direito. Ambos são surpreendidos por uma medida provisória

> Cidadãos com traços e características que lembrem, mesmo que de longe, uma ascendência africana, a partir de hoje, 13 de maio de 2020, deverão ser capturados e deportados para os países africanos, como medida de correção do erro cometido pela então Colônia Portuguesa, e continuado pelo Império e pela República Brasileira. Erro esse que gerou quatro séculos de trabalhos gratuitos realizados por uma população injustamente transferida de suas terras de origem, para as terras brasilianas. Com o intuito de reparar esse gravíssimo erro cometido pela União, essa Medida prevê a volta desses cidadãos, e de seus descendentes, para terras africanas em caráter de urgência. (ANUNCIAÇÃO, 2015, p. 23)

Para não serem capturados, Antônio e André trancam-se no apartamento, debatendo questões sociais e econômicas da vida atual, além das consequências da viagem de volta para a África. Daí o título, que se refere ao país sugerido como destino para André. Ao apresentar, em uma ficção futurística, a iniciativa governamental de reparar o erro histórico da escravização de africanos em terras brasileiras, a obra suscita também uma discussão a respeito de como a literatura pode desvelar relações que sempre foram hegemônicas em favor de uns e em detrimento de muitos. No caso do Brasil, país em que o inacabado processo de modernização fez-se de fato excludente e conservador, pode-se afirmar que a História, em seu trancurso, não registrou a participação dos subalternos no estabelecimento de seus pontos de vista. Assim a História do Brasil é, na verdade, a história da invisibilidade e da ausência das classes subalternas.

Na peça de Anunciação, os protagonistas não são suburbanos, possuem formação acadêmica, estão enquadrados no que a sociedade julga ser o normal, menos por um fato que ameaça o sistema estabelecido: são negros e, como por tantas vezes na realidade social brasileira, negros são intrusos, nos empregos, nas universidades, na mídia hegemônica e no campo literário. Por essa razão são surpreendidos por tal medida provisória, que, conforme informações de uma socióloga, determina, com base "em convencões humanas e democráticas", a volta para a África de pessoas com "melanina acentuada", expressão que se apropria, de forma irônica, dos eufemismos politicamente corretos que mascaram o que é problemático no falso humanismo de um discurso que impede o efetivo debate dos preconceitos.

ISBN 978-85-64124-60-8

Esse é um aspecto relevante para se analisar *Namíbia, Não!:* a linguagem. Utilizando um subterfúgio próprio dos regimes totalitários, o discurso que envolve a implementação da medida provisória vem mascarado por uma boa intenção, como se pode perceber na transcrição da fala de André

> Na delegacia eu tive uma conversa com a socióloga, que me apresentou um catálogo com opções de países africanos para onde eu poderia ser enviado... Ela disse que o processo de retorno pra África seria super democrático, olha só... Que eu podia escolher o país. Ela me aconselhou a escolher o país de onde minha família veio, supondo que eu soubesse meu país africano de origem. (ANUNCIAÇÃO, 2015, p. 22)

Trata-se de uma possibilidade de, pela experiência estética, discutir os efeitos da distorção do discurso como forma de ofuscar a verdade. O que está em jogo não é uma reparação justa nem a busca pela ancestralidade, e sim a exclusão definitiva da população negra, que perdeu funcionalidade como mão de obra braçal e escravizada nos moldes do século XIX e para qual funções intelectuais, científicas e artísticas são sistematicamente negadas. Basta perceber, para demonstrar isso, o deseinteresse do grande público por iniciativas que promovem produções de artistas negros e com temáticas raciais contundentes. Além disso, o trabalho com a linguagem, na peça, permite abordar as consequências da segregação racial no Brasil, país de incontestável miscigenação e evidente hegemonia branca, como se percebe a seguir.

> "APRESENTADORA DE TV – (exageradamente simpática) Olá! Os pelos do seu pequeno e lindo poodle estão escurecendo? (muito triste) Não permita que isso aconteça. (de repente bem alegre) O programa Claridade da Manhã de hoje apresenta uma matéria que vai ajudar você a manter cada vez mais brancos os pelos do seu cão. Pois é a brancura dos seus pelos que o torna mais lindo. A claridade dos pelos é fundamental nos dias de hoje. É quase uma necessidade básica! Aprendam: cães com pelos claros é sinal de limpeza, cães com pelos escuros (séria) é sinal de sujeira (entusiasmada) Vamos exterminar com essa escuridão. (ANUNCIAÇÃO, 2015, p. 26)

No trecho, claridade e brancura são associadas a beleza e limpeza, demonstrando a referida hegemonia branca e reforçando a assepsia que torna os personagens corpos estranhos ao meio social. Possibilidade de, em uma experiência significativa de leitura, explorar a gênese desse vocabulário e mostrar como operam conotações que, apesar de parecerem adormecidas, são ideologicamente muito eficazes.

Merece destaque ainda a forma com que o texto utiliza, em sua formulação, referências extraídas da vida social – Copa do Mundo, personalidades e programas de sucesso da mídia, políticas afirmativas e escritores canônicos. Isso demonstra como as produções culturais, hoje, são um conjunto de textos híbridos de diferentes gêneros, campos e de produtores variados. Com isso os textos têm perdido seu caráter único, fechado, ampliando possibilidades de intertextualidade e exigindo uma discussão a respeito da configuração do campo literário e da arte como expressão legítima de grupos socialmente excluídos.

Nesse sentido, em *Pode o subalterno falar?* (2010), Gayatri Spivak promove uma discussão com duas correntes teóricas basilares para os estudos subalternos indianos – a marxista e a pós-estruturalista – abordando questões a respeito das possibilidades de fala e representação subalterna e do papel do intelectual neste processo. Ela critica a postura do

ISBN 978-85-64124-60-8

intelectual do terceiro mundo que, ao recorrer à matriz europeia, reforça o discurso hegemônico e reproduz as estruturas de poder e de opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem oportunidade de falar e, principalmente, de ser ouvido. Com isso, Spivak aponta para a tarefa do intelectual pós-colonial: criar meios para expressão dos subalternos, porque, ao alcançar um espaço legítimo de expressão, estes superam sua condição. É justamente isso que promove Aldri Anunciação, cujo texto obriga o leitor a repensar, por uma ficção tão absurda quanto realista, as próprias concepções e as que envolve o sufocado debate racial na sociedade brasileira. Por essa razão, a literatura pode sim ser uma tentativa de intervir no mundo em busca de soluções estéticas para problemas reais e, como discurso, possibiltar a expressão dos oprimidos.

POR UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Para encaminhar a conclusão deste trabalho, será necessário citar a proposta de Tzvetan Todorov, no já referido *A literatura em perigo* (2010), para quem é preciso equilibrar as contribuições do formalismo-estruturalismo e as conexões do texto literário com o mundo real e com a vida contemporânea. Isso implica afirmar a primazia da experiência estética no modelo de educação literária e, com isso, compreender que é preciso tratar de literatura sem se submeter às exigências da ideologia dominante.

Isso posto, é necessário afirmar que não se pretendeu aqui condenar a leitura de textos ou autores específicos. Pelo contrário. A ideia é que a experiência da leitura seja significativa. Desse modo, a leitura da obra lobatiana, como de qualquer outro autor, pode se transformar em uma maneira de compreendê-la como reflexo do período em que foi escrita, considerando, assim, que algumas ideias estão necessariamente referenciadas nas relevantes mudanças ocorridas na passagem do século XIX para o século XX.

No caso do conto *Negrinha*, a abordagem do conto em ambiente de ensino pode favorecer uma experiência que permita entender tanto a complexidade da questão social que envolve o negro na literatura, quanto o fato de que a realidade atual é muito distinta daquela na qual Monteiro Lobato estava inserido, já que hoje a discussão a respeito da defesa dos direitos dos grupos minoritários está mais evidente.

Não se trata, no entanto, de ler o texto literário por uma perspectiva objetiva, como um documento, tampouco reduzi-lo a um suporte para investigações de ordem histórica, psicológica ou social, mas sim promover a percepção da *densidade* do texto literário, da potência de sentido das palavras, da complexidade da construção do discurso e da importância dos temas abordados. Permitindo também a ampliação do campo da literatura, incluindo expressões artísticas marginalizadas pelo cânone e entendendo que o objetivo primeiro dos estudos literários é, na verdade, fazer o leitor encontrar nos livros sentidos que permitam compreender melhor a humanidade e o mundo.

REFERÊNCIAS

ANUNCIAÇÃO, Aldri. **Namíbia, Não! Texto teatral em um ato.** Salvador: Edufba, 2015.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literature brasileira**. 35 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ISBN 978-85-64124-60-8

CÂNDIDO, Antônio. **O direito à Literatura**. In: Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora da UERJ, Horizonte, 2012.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética: da forma para a força.** Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LIMA, L. C.. **Frestas: a teorização em um país periférico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LOBATO, Monteiro. **Negrinha.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

SHOHAT, Elia; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução por Marcos

Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. por Caio Meira. 3a. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 25 – LITERATURA FEMINISTA E LGBTQI: POR UMA EST(ÉTICA) DAS VOZES INSURGENTES

ISBN 978-85-64124-60-8

POTÊNCIAS DO FEMINISMO EM "MULHER NO ESPELHO" DE HELENA PARENTE CUNHA

Júlia Larissa de S. Novaes (UNEB).
E-mail: julialarissa991@gmail.com

RESUMO

A partir do século XX entre a década de 60 e 80 a imagem tradicional da mulher passa a ser radicalmente questionada. O presente trabalho tem como objetivo a analise do romance *Mulher no Espelho* de Helena Parente Cunha, escritora baiana de literatura feminina. Publicado em 1980, período em que o Brasil vivia momentos de crises devido aos conflitos políticos do momento, a ditadura militar, a autora quebrar paradigmas e em meio tal situação política e lança um livro revolucionário, que desconstrói e ressignifica diversos conceitos com relação ao papel da mulher na sociedade. A análise está distribuída em seis tópicos nos quais serão utilizados como aporte teórico Zimerman (1999), Jacques Lacan (1957) Gilles Deleuze (2011), Stuart Hall (2001), Tereza Cristina Pereira Carvalho (2003), serão citadas Zilda de Oliveira Freitas e Chimamanda Ngozi Adieche. Será apresentado, como referencial, outro texto de Helena Parente Cunha, o conto *O Pai.* Almeja-se demonstrar o quanto a obra é riquíssima em todos os seus aspectos, pois proporciona uma leitura diferenciada sem a sequência padrão de organização de uma narrativa, pois não segue uma ordem cronológica. Cunha desconstrói a ideia de que as mulheres já nascem predestinadas a atribuírem um papel passivo e submisso na sociedade. Uma narrativa envolvente que expõe os diversos eus superficiais, que estão enraizados, devido às imposições sofridas culturalmente ao longo dos anos, impregnados na mulher do espelho que é aquela que se ver, mas não se conhece, então ela pode ser tudo aquilo que a imaginação permitir criar.

PALAVRAS CHAVE: *IDENTIDADE, EMPODERAMENTO, MULHER, LITERATURA.*

INTRODUÇÃO

O pressente trabalho tem como objetivo analisar criticamente o romance *Mulher no Espelho* de Helena Parente Cunha, escritora baiana, de literatura feminina, o livro foi publicado em 1980, período em que o Brasil vivia momentos de crises devido aos conflitos políticos do momento, a saber, a ditadura militar. A autora tem uma capacidade incrível de quebrar paradigmas e em meio a uma crise política que estava afetando todo o país, lança um livro revolucionário, que desconstrói e ressignifica diversos conceitos com relação ao papel da mulher na sociedade.

A análise está distribuída em seis tópicos nos quais serão abordados o enredo e o tempo, as faces da personagem, o espelho como símbolo da dualidade, no qual serão utilizados como aporte teórico Zimerman (1999), Jacques Lacan (1957) e Gilles Deleuze (2011), para justificar a questão do duplo na obra e o confronto entre passado e presente da personagem protagonista.

Será analisado a constituição da identidade da protagonista, e como recurso teórico será abordada a concepção de identidade segundo Stuart Hall (2001), a definição de identidade feminina de acordo com Tereza Cristina Pereira Carvalho (2003). Também será utilizado outro texto de Helena Parente Cunha, o conto *O Pai,* através deste, será realizada uma breve comparação para verificar as semelhanças entre as personagens, e a compreensão acerca de

ISBN 978-85-64124-60-8

como se dá o processo de construção da identidade feminina na obra em análise em contraponto com o conto em questão.

Também serão citadas Zilda de Oliveira Freitas com sua obra *Literatura de Autoria Feminina* (2011) e Chimamanda Ngozi Adieche com *Sejamos todos feministas* (2015), que são teóricas que vêem na literatura uma maneira de empoderamento feminino, um caminho para se libertar das opressões, das imposições arbitrarias, e para manifestar enquanto ser mulher, de acordo com seus ideais e vivências, fugindo do imaginário masculino com relação ao papel da mulher na sociedade.

FOCO NARRATIVO, ENREDO E TEMPO

Na narrativa em questão, o foco narrativo é múltiplo, não possuindo um único narrador ao longo da história. Três figuras participam da narrativa: a personagem (sem nome ficcional), a mulher que escreve (uma suposta escritora fictícia) e a autora. É importante notar que a autora não aparece como personagem inserida na trama, ela surge apenas no decorrer da história. A história se desenvolve no enfrentamento constante representado pela dupla personalidade que possui vozes antagônicas das quais pertencem à personagem e à mulher que escreve, embora seja a mesma pessoa. Percebe-se na personagem que é narrada um comportamento contido desde a sua infância, motivado pela criação do pai o qual fazia parte de um contexto absolutamente machista e conservador, todavia a trata com inúmeras limitações, devido ao fato de ser mulher. Isso por que a figura da mulher, durante séculos, foi discriminada, pois para se ter um comportamento que fosse considerado aceitável pela a sociedade, a mulher haveria de se submeter às vontades do homem, seja ele pai, marido ou irmão, pois de forma alguma a figura feminina tinha liberdade para se portar como quisesse, caso ocorresse, não seria vista aos bons olhos. A situação de submissão da mulher é um fenômeno histórico, em que passou por um processo de exclusão e diminuição de seu papel social.

A obra se inicia com um monologo da protagonista em que ela se pergunta defronte ao espelho, quem é? O que quer? “Eu vou começar a minha estória. Agora, na convergência de datas” (CUNHA, 2003, p.17). As vozes que contam a história são carregadas de contradições e distintos pontos de vista que nos apresentam divergências constantes vivenciadas pela personagem, como também a sua perturbada trajetória onde o espelho revela suas faces e sentimentos extremamente ocultos.

A construção do enredo é não linear, ou seja, não segue uma sequência cronológica, desenvolve-se de forma descontínua, com rupturas de tempo e espaços em que se desenvolvem as ações, marcado constantemente por digressões e flashback (retrospectivas), pois na medida em que se trata do tempo presente, faz alusão ao passado e vice-versa, exigindo, assim, do leitor, maior atenção no que diz respeito ao acompanhamento em relação ao fator cronológico dentro da obra.

O tempo é predominantemente psicológico, a estrutura é de natureza íntima, o caráter subjetivo fica claro a partir do momento que a personagem faz referência às suas memórias das quais estabelecem épocas distintas, como na sua infância, casa, brinquedo, irmãozinho, que é relatada no início da obra, mas sempre há relação com o presente. Há especificação do espaço físico (cidade de Salvador, cita os bairros do Rio Vermelho e da Vitória). “É verdade que ela também morou num grande sobrado antigo do Rio Vermelho...” (CUNHA, 2003, p.22), mesmo assim o espaço psicológico prevalece.

ISBN 978-85-64124-60-8

FACES DA PERSONAGEM

Mulher no Espelho apresenta uma "dupla personalidade" exposta pela personagem principal durante o romance, transformando essa duplicidade em, duas faces da vida dessa mulher, que tem as vivências, como foco da obra. Sem nome ficcional, a cada passo da leitura, vamos identificando os possíveis causadores dessas duas faces vividas pela personagem principal, que tem esse processo de duplicidade ainda criança, quando tem seus primeiros momentos de submissão impostos pelo pai. Ao decorrer dessas imposições estabelecidas a ela, a mulher sem nome ficcional, reproduz esses momentos de submissão com o marido e consequentemente com a relação tida com os filhos e, somente então nos momentos de devaneios, que ela cria em seus sonhos, uma forma de ser quem ela sempre quis ser, livre de qualquer imposição submetida a ela.

A obra demonstra os antagonismos da personagem, suas dificuldades, seus anseios, como também, demonstra suas lutas para deixar tudo como á sociedade diz ser o ideal, criando tentativas de ser uma mulher exemplar, presente na vida de todos ao seu redor (pai, marido e filhos). Tal comportamento se manteve existente desde quando era criança ainda, passando por momento de submissão, a autoridade do pai e logo após a chegada do irmão mais novo, que por consequência de ter nascido homem, ela devia obediência a seus comandos, por ser uma menina, o sexo frágil. E a partir dessa obediência concedida por ela ao pai e ao irmão, que todos os elogios de boa menina, bem educada, comportada, feita por parte dos amigos de seus pais, eram por causa dela, fazendo-a pensar que dentro de se, nada era daquela forma, que ela não queria ser desta maneira, "... a minha vontade era exatamente de furar meu irmão naquela partizinha diferente da minha" (CUNHA, 2003, p.19-20). Isso a fazia ter, pensamentos contrários as atitudes feitas, criando uma face controversa a existente.

> Quando meu pai me proibia a praia ou o cinema e me mandava ficar em casa fazendo companhia a meu irmão, eu não hesitava em obedecer [...] Eu não suportava ver meu pai aborrecido por minha causa. Não suportava enganar a ele que acreditava em mim, confiava na minha palavra (CUNHA, 2003, p.30).

Essas atitudes e ordem tomadas com a personagem principal ainda criança, afetavam de certo modo o seu temperamento psicológico, criando um ser anônimo, sem características firmes, e de sentimentos controversos, deixando a com sua identidade vazia, com anseio de algo forte o suficiente para preenchê-la. As causas dessas imposições sobre a personagem a levam a ser submissa, e mesmo depois de casada, mantinha a representação de obediência tida para com o pai, mais desta vez com o marido, no papel de dona de casa, zeladora de sua família, diminuindo o seu papel no meio social e a tornando inferior dentro de sua própria casa, por conta da herança patriarcal, que tirava e até diminuía a sua identidade como mulher. A mulher passava então a aceitar esse papel condicionado a ela, deixando de lado as suas expectativas de vida como mulher, em uma sociedade que, se submetia aos mandatos do poder maior, que era considerado ao "homem", sendo ignorada, sobrando apenas o papel de reprodutora e pilar dos costumes sociais da família.

A maneira que a personagem via para se desligar de todos esses momentos conturbados passados por ela, era nos momentos de leitura, lendo poemas e romances que a fazia viajar e imaginar outra forma de vida, que a preenchia de certo modo, mesmo que apenas em seu consciente. Essa atitude da leitura, a personagem mantinha dês de pequena, tornando esse tempo, um momento de prazer e distração, como também de fortalecimento ainda de seus sonhos.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Desde pequena sempre gostei muito de ler. Os meus poetas. Meus romancistas. O meu espaço aberto de liberdade e fantasia. O meu prazer de franquia e dispensa. Quando leio, corto as correias da sujeição e escapo acima de muitos limites. Outros mundos que cristalizo os fantasmas que conquisto. Crio margens para o meu resgate (CUNHA, 2003, p.74)

Percebe-se então, o quão libertador era a leitura para a personagem, que buscava algo para salvá-la daquele mundo fechado, que tinha a sua volta, fugindo assim das submissões do pai, do marido e também dos filhos, que não tinham limites diante das coisas que faziam. Sua família então de certa forma sempre foi fora daquilo que ela imaginava, fazendo-a querer sempre um lar acolhedor, que lhe suprisse as coisas que tanto queria ter e fazer.

A partir disso, temos a noção do porquê a personagem principal, que não tinha nome fictício, encontrava-se em meio a duas *faces*. A primeira *face* se dava com a convivência com o pai, que era quando ela seguia suas ordens, mesmo que sem vontade, somente para o pai não se chatear com ela, e também por que ela como menina, deveria obedecer e se mostrar bem educada diante de todas as situações. Consequentemente, a personagem da seguimento a essa primeira *face* após se casar e permitir que o marido lhe dê ordens e faça com que se sinta diminuída, apenas com a função de dona de casa, deixando-a com a sensação de não estar completa, com a necessidade se ser preenchida por sentimentos de carinho, amor, como as outras necessidades que ela como mulher sentia. Como resultado dessa submissão dentro do casamento também, a personagem sofria com as reações dos filhos, que se mostravam rebeldes a cada dia.

A segunda *face* então surgia entre essa primeira *face,* como uma forma dela se libertar nem que fosse por alguns instantes, dessas determinações que eram impostas a personagem. A idealização do que ela queria viver, dos sonhos que aquela mulher de quarenta e seis anos tanto imaginava, se tornava "real" em sua imaginação, na intenção de satisfazer todos os seus desejos como filha, esposa, mulher e mãe, buscando encontrar a sua identidade, o seu próprio *eu*, enquanto ser. Essa mulher que habitava em seu imaginário, em seus sonhos, era a mulher que supriria todas as ordens dadas, supriria o fato de ser mulher e viver em uma sociedade machista e patriarcal, seria a menina, mãe e mulher que não temeria nada, conquistaria os seus sonhos sem o impedimento dos homens ao seu redor, das discriminações e dos preconceitos que as mulheres sofriam. Essa vontade de tornar reais essas idealizações, que torna o mundo da personagem um tanto quanto problemático, por isso a procura constante por se mesma nos espelhos, a necessidade de sair de um mundo que apenas obstrui os seus desejos e suas vontades, não deixando ser quem ela realmente é. "Há muito tempo, você se cansou da sua teoria de que viver é aprender a compreender e aceitar o outro. É preciso admitir o que está dentro de você. Por que não ter coragem de assumir? Viver é também odiar. O massacre é uma lei universal" (CUNHA, 2003, p.98).

A partir dessa segunda *face* que a protagonista irá, cada dia mais e mais se questionar, se colocar contra as suas vivências e fazê-la enxergar que não precisa ser daquela forma, ela não têm a necessidade de sempre se submeter e estar ali diante daquele que todos pensam que manda e ela apenas obedecer. A mulher que a escreve, vai então revelando atitudes e momentos que a deixará diferente, se sentir viva novamente e completa com ela mesma. Seria então nessa segunda *face*, que ela entraria no seu êxtase e romperia toda a ligação com a primeira *face*, que a tornava submissa e longe da verdadeira mulher que ela realmente continha dentro de si.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMBOLOGIA, DIÁLOGO E DUPLICIDADE DO ESPELHO

Na narrativa, o espelho é um elemento fundamental para a construção da personagem. Segundo algumas significações sobre a simbologia especular, a imagem refletida no espelho pode se referir à verdade escondida dentro da própria pessoa, ou seu lado obscuro. Podendo ser símbolo do conhecimento e da sabedoria, pode estar relacionado ao tempo, passado, presente e futuro. Há várias simbologias, de acordo com as culturas de diferentes lugares, na Antiga Grécia, por exemplo, o espelho era um objeto particularmente feminino, e denotava a intimidade e privacidade da vida feminina, representava o fechamento em si mesmo. “O espelho tem a função de refletir imagens através do olhar, e essa construção é fruto da imaginação e dos preconceitos estabelecidos pela sociedade por meio das crenças populares” (Zimerman, 1999, p. 185).

O espelho vem mostrar a construção da identidade da personagem, ele é usado para mediar o diálogo da personagem com o seu interior, refletindo os conflitos entre o seu consciente e o inconsciente, e através desse reflexo ela busca sua própria personalidade. Esse reflexo mostra o desafio que a mulher enfrenta contra as imposições da sociedade, tendo de um lado o reflexo da mulher passiva, condição imposta pela sociedade, e de outro a mulher que rompe com os padrões convencionais, manifestando desejos que até então eram reprimidos.

Esse inconsciente que como sugere Lacan (1957) é formado por aquilo que foi reprimido pelo sujeito, é a maneira que a personagem usa para se culpar perante suas próprias atitudes, principalmente nessa primeira fase em que a personagem vive inicialmente sob o autoritarismo do pai e depois passa a viver para servir o marido e os filhos, quando ela reflete estas angústias no espelho, ela tem a resposta do seu interior: “Você não pode continuar a alimentar essa atitude absurda. É preciso ter consciência dos próprios direitos, sobretudo nos dias de hoje, [...] A mulher deve reagir, não se permitir levar pelos caprichos e exorbitâncias da família." (CUNHA, 2003 p. 26)

No decorrer dos diálogos com seu inconsciente, surge a divisão entre a tradicionalidade com qual ela foi criada e seus desejos de liberdade que até então não tinham sido assumidos, enquanto ela dialoga com o espelho sua imaginação se mistura com a realidade, isso acontece por conta da ruptura na construção da sua identidade durante sua vida, e isso vem da sua criação dentro de uma família tradicional.

A personagem, mulher passiva e recatada condena as atitudes da mulher que lhe escreve, mulher que está dentro do espelho e age com despudor, e critica sua passividade. A mulher dentro do espelho representa a mulher liberal, que tenta emergir da mulher passiva que aceita as imposições e não assume seus desejos, ela não dava espaço para que seus desejos viessem à tona, quando ela abre espaço para o seu inconsciente, seus desejos surgem no corpo da mulher real.

A partir de certo momento o inconsciente da personagem começa a questionar seu o modo de viver e a sua passividade, tornando o imaginário uma realidade para a personagem, ao abrir espaço para essa imaginação, os sentimentos liberais começam a aparecer sob o corpo da mulher real. Então, ela reconhece que precisa mudar, mas para isto ela precisa da outra, a sua outra face do espelho.

Em determinado momento esses discursos são invertidos, a mulher real passa a ter atitudes que causam estranhamento em seu inconsciente, as personalidades são invertidas, a mulher real e passiva, passa agora a criticar seu inconsciente, a mulher que lhe escreve, e esta abomina as atitudes que ela passa a ter a partir desse momento

ISBN 978-85-64124-60-8

> Você não pode continuar a levar essa vida irregular, ora com um, ora com outro. [...] Você precisa regularizar a sua vida. Precisa pensar nos seus filhos. Eles estão precisando de você mais do que nunca. Eles se sentem envergonhados ante o seu procedimento irresponsável de mulher libertina e licenciosa, [...] Você que escandalizar e chocar a todos, através de uma vida dissoluta que prejudica você e seus filhos. (CUNHA, 2003, p. 139)

Isso acontece porque na projeção do espelho, as duas não podem ser iguais, se uma delas está tomando as características da outra, a tendência é que haja essa inversão, para não haver a união da identidade das duas, uma não vive sem a outra e isso a personagem deixa muito claro durante toda a narrativa, sendo uma ela o desdobramento dela mesma como sugere Lacan (1957) quando ele se refere ao Sujeito: "Sua presença só pode ser compreendida num grau secundário da alteridade, que já o situa, a ele mesmo, numa posição de mediação em relação ao meu próprio desdobramento de mim comigo mesmo como também com o semelhante" (LACAN, 1957, p. 528-529).

O conflito dos elementos reais e imaginários é decorrente da duplicidade dos espelhos, que causa a confusão na construção da personalidade da personagem. Essa duplicidade faz com que ela se multiplique em vários eus, e diante desses reflexos a personagem alterna de um mundo para o outro, do real para o imaginário, vivenciando o sentimento de culpa em um, e o afloramento dos desejos em outro.

O duplo vem mostrar que a personagem não se identifica com nenhuma dessas mulheres que ela coloca, ela não se reconhece ao ver-se refletida no espelho, essa não identificação vai caracterizar o que Deleuze (2011) chama de devir, que seria um componente de fuga, um mecanismo de escape

> Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (DELEUZE, 2011, p. 11)

O duplo é a forma de a personagem refletir o sentido da sua vida, de buscar sua identidade, que se encontra em total confusão. No final do livro, a personagem se depara com os pedaços do espelho, em que ela vê diversas imagens: "Os espelhos multiplicam as imagens até o infinito. [...] Meu rosto no espelho é o dela. Ela sou eu. Eu sou ela". (2003, p. 174) O duplo passa a ser múltiplo e ela passa a ter consciência de seu único rosto que é formado pelas múltipas imagens refletidas nos espelhos quebrados.

CONFRONTO ENTRE PASSADO E PRESENTE

A partir do sec. XX entre a década de 60 e 80 a imagem tradicional da mulher passa a ser radicalmente questionada. O livro é da década de 80, período em que as atenções para a conscientização feminina multiplicaram-se. Sabemos que a literatura traduz muito, do contexto em que está inserida, mudanças de seu tempo e do mundo como um todo. É dentro deste contexto que Helena Parente Cunha escreve Mulher no Espelho. Percebe-se que a personagem

ISBN 978-85-64124-60-8

principal passa a cobrar de si mesma a interação para com o mundo e a partir do diálogo consigo mesma e com essa nova realidade, começa a desconstruir-se e construir sua identidade.

A personagem principal, após sofrer durante muito tempo, desde a infância com uma mãe passiva, um pai machista e dominador, logo depois com um marido que é uma espécie de subtítulo do pai; divorcia-se, influenciada também pela mulher que a escreve a começar uma reflexão sobre sua condição que era de mulher submissa. A mulher que a escreve tenta abrir os olhos da protagonista para a realidade do tempo que ela está inserida, e de como as mulheres estão conquistando vários espaços na sociedade. Essa reflexão por parte da protagonista se dáem constante confronto com o passado e o presente. "As lembranças do passado se chocam com o *eu* interior do presente, desse choque desperta sensações angustiantes" (DANTAS, 2012, p. 7).

Em várias passagens do romance aparece um ser, uma voz, na imaginação da protagonista e que representa os sentimentos que ela tem com relação ao passado e que ao mesmo tempo a chama para a realidade.

> [...] Você não pode continuar a alimentar essa atitude absurda. É preciso ter consciência dos próprios direitos, sobretudo nos dias de hoje, final da década de 70, numa cidade como Salvador. A mulher deve reagir não se permitir levar pelos caprichos e exorbitâncias da família. Você não pode continuar a viver assim (CUNHA, 2003, p. 26).

Essa voz retoma lembranças que a perturba. Podemos aqui destacar vários destes momentos, comecemos das recordações de quando a personagem era criança, dos ratos do sótão, o qual o pai a deixava presa de castigo quando não se comportava, segundo os princípios dele.

> Os ratos começaram a me roer os pés. De onde vieram? De onde vinham? De uma das paredes do sótão pendia um espelho de manchas invadidas de cor de ferrugem. Me apavorei ante o meu rosto no espelho. Queria gritar. Aterrorizada minha voz rouca não atravessou o espelho. Os ratos roíam meus pés. Me tire daqui, painho. Nunca mais vou quebrar os brinquedos de meu irmão. Sentia vergonha quando meu pai contava para as visitas que eu tinha quebrado o elefante de meu irmão. A partir de então ninguém mais me achou obediente nem bem comportada (CUNHA, 2003, p. 21).

O fato de seu pai não deixá-la frequentar certos lugares quando adolescente, também é outra questão que perturba seus pensamentos e ao mesmo tempo é um dos fatores que a levaram a mudar seu comportamento. Antes ela vivia presa dentro de si, sem poder expressar-se.

> Quando meu pai me proibia de ir à praia ou ao cinema e me mandava ficar em casa fazendo companhia a meu irmão, eu não hesitava em obedecer [...] Eu não suportava ver meu pai aborrecido por minha causa. Não suportava enganar a ele que acreditava em mim, confiava na minha palavra (CUNHA, 2003, p.30).

Percebe-se aqui um sentimento de culpa. Mesmo seguindo as ordens do pai, dentro de si alimentava uma magoa em virtude da chateação resultante das proibições que lhes eram

ISBN 978-85-64124-60-8

impostas. “Eu tenho os meus remorsos, muitas vozes gritando lá dentro, contorção e espasmos nos subterrâneos ocultos” (CUNHA, 2003, p.31). Já no presente, ao longo da narrativa, nota-se que este sentimento é tomado pela vontade de experimentar coisas que antes não tivera oportunidade.

Há também a comparação que ela fazia com relação ao papel de esposa, se lembra de como fora educada para servir ao marido e aos filhos e de como sua mãe se comportava para com o seu pai, ela e seu irmão mais novo, “o varão”. “[...] Gostaria de seguir o exemplo de minha mãe que nunca perdia a calma com o marido e com os filhos. A não ser quando eu me excedia. Mas aí ela tinha razão.” (CUNHA, 2003, p. 32). Este embate entre passado e presente também está ligado à relação dela com os filhos que, quando crianças, ela tentava a todo o momento agradá-los e deixar claro que os amava da mesma forma, ela fazia isso para que eles não se sentissem como ela quando seu irmão nascera.

> Eu procurava ouvir cada um dos três, a falar a cada um dos três. Disponibilidade para falar a cada um dos três, concessão, consentimento. Eu me empenhava para que não sentissem ciúmes do outro, como eu, em relação a meu irmão. O que eu oferecia a um, também oferecia aos outros. E se um ganhava um presente, eu compensava os outros com algo equivalente (CUNHA, 2003, p, 35).

Agora no presente, ela luta contra o remorso de tê-los abandonado para viver uma vida de liberdade. Quando a mulher que lhe encoraja se vê arrependida de tê-la incentivado, ela irá sempre lembrá-la de seus filhos. “Você não pode continuar alheio à desgraça de seus filhos. Não é justo você dizer que são irrecuperáveis.” (CUNHA, 2003, p.157). Porém a protagonista usará a justificativa de que eles não lhe deram o devido valor quando ela doou sua vida para a família. “Ela fala de meus filhos, porque ela quer, também porque eu quero que ela queira, na medida em que eu não quero falar deles. Nem pensar. Eles escolheram seu caminho. Eu escolhi o meu. Consciente ou inconscientemente, cada um traça o próprio rumo” (CUNHA, 2003, p.159).

Observa-se que esse confronto entre o presente e o passado se dá graças ao comportamento que resulta da vida que ela levava. É por meio desse embate que ela vai à busca de sua identidade. Pode-se dizer que Helena Parente Cunha tem uma espécie de compromisso com a condição humana em relação as desigualdades de gênero.

CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA PERSONAGEM

A fundação identitária da protagonista ocorre numa proporção não linear. Os acontecimentos de sua infância, a aceitação do convívio familiar em que está inserida e o processo de formação de sua vida, impulsionam a criação de novos fatos significativos.

> Por onde começarei? Vestindo um dos meus vestidos provocantes e sofisticados? Ou preferindo uma calça *blue jeans*? Dos meus raros amigos e conhecidos, quem procuro primeiro? Devo tentar um emprego? (...) De que cor pintarei o meu cabelo? Que perfume usarei? (...) (CUNHA, 2003, p.118).

O conceito do termo identidade tem variado, em questões de relevância, a cada período histórico. Ao mesmo tempo em que nos remete ao fato de sermos todos iguais, implica que cada ser humano possui peculiaridades que o torna diferente e único. A identidade de um sujeito não

ISBN 978-85-64124-60-8

é estável, procede em um constante processo de transformação. O mesmo é considerado um fenômeno social, construído através de atividade e ações. Em *Mulher no espelho*, a identidade da protagonista desenverga em numerosas determinações. Uma mulher livre que se sente importuna, entretanto luta por se transformar na mulher que mora em seus pensamentos entorpecidos.

> "Estou segura do meu sorriso novo. Alegria de sorrir sem timidez. Meu gesto solto. O meu olho no olho. Como eu estou diferente. Eu sou o avesso. Eu sou antípoda de mim mesma. Eu sou a minha imagem no espelho. Eu sou a outra. Eu sou eu. [...] Sorrio olho no olho. Não me fale em seguro de vida. Seguro de vida é seguro de morte. Estou vivendo." (CUNHA, 2003, p.119).

Segundo Stuart Hall, em Identidade Cultural na pós-modernidade (2001), as identidades existentes num mundo, intitulado como pós-moderno, caracterizam-se basicamente numa sociedade informatizada e pós-industrial. Nas quais grandes narrativas, com discursos iluministas, que pregavam a emancipação pela revolução ou através do conhecimento para fundar a ciência, é inexistente. Hall apresenta três diferentes concepções de identidade: a primeira funda-se no sujeito do Iluminismo, a segunda na sociologia e por fim a do sujeito pós-moderno. A protagonista, do romance em análise, classifica-se no processo intitulado por Hall como sujeito pós-moderno, onde não se tem uma identidade fixa, caracterizando-se por um deslocamento mútuo, formado e transformado mediante as representações culturais em que o sujeito está inserido.

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentre ele não há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2001, p.13).

A protagonista se questiona diversas vezes sobre sua identidade, sobre os papeis que assumia mediante cada situação vivida.

> Nos momentos em que estou realmente sozinha em casa, tranco-me no quarto, ligo o toca-discos e me ponho a dançar. (...) Gosto de vestir um dos meus vestidos proibidos, interditados por meu marido como indecentes. Sorrio cúmplice de mim mesma. Abaixo mais o decote. Cores em gritos, maquiagem especial. Nos olhos, muita sombra, muito rímel. Os cílios postiços. (...) Quem é a mulher provocante no espelho? (...) A que me olha do espelho, sorriso da outra margem? Ou a do lado de cá, boa dona de casa, esposa e mãe exemplar, discretamente vestida, num vestígio de pintura? (CUNHA, 2003, p. 46).

Existe um olhar elementar a respeito da identidade feminina, conceituando-a "diminuída". Esta, pois, foi atribuída pela sociedade, negando a participação da mulher na história da humanidade. Sistematicamente ignorada, o homem foi posto como único sujeito capaz de enfrentar desafios, designado a agir, criar e decidir, cabendo a mulher somente a função biológica reprodutora e o cuidado mediante os costumes sociais, ser dona de casa e boa esposa. Cunha nos remete aos costumes impostos pela burguesia, que oprimiam e comandavam o agir de sua protagonista.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Na verdade estou saturada de zelos e pruridos em nome dos bons costumes e da moralzinha burguesa, onde me criei, toda preocupada com as aparências, com o recato da mãe de família, com o donzelismo das filhas. Como se as mães e as filhas não tivessem sexo nem ardessem de legitimo desejo ante o macho sadio e normal. Ora (...) (CUNHA, 2003, p.121).

Tereza Cristina Pereira Carvalho, em Ensaios sobre identidade e gênero (2003), conceitua a identidade feminina no âmbito histórico-cultural, obtido entre a interação da consciência de pertencer ao sexo feminino e as conseqüências sociais em relação ao sexo oposto. Idéias que se unem a submissão, sensibilidade, contemplação, docilidade e inúmeros sentimentos, definem-se como peculiaridades de uma construção feminina social. A mulher que escreve arrepende-se de ter encorajado a personagem sem nomeação, a tomar atitudes jamais tomadas. Como por exemplo, seu envolvimento com o vendedor de seguros de vida, um homem casado, amigo do seu ex-marido, ocasionando o abandono dos bons costumes e da moral.

> Você não pode continuar a levar está vida irregular, ora com um, ora com outro. Você parece ter esquecido aquele infeliz, que quase matou a esposa e o filho por sua causa. Você precisa regularizar a sua vida. Precisa pensar nos seus filhos. Eles estão precisando de você mais do que nunca. Eles se sentem envergonhados ante o seu procedimento irresponsável de mulher libertina e licenciosa, (...) (CUNHA, 2003,p.139).

A narrativa nos remete que o "EU" da protagonista estava em processo de construção. As lembranças do passado e a vivencia atual entravam em conflito mediante a mulher que deveria existir, mediante os padrões impostos pela sociedade, e a mulher que se gostaria de ser, baseando-se nos padrões impostos por sua felicidade e realização pessoal. Segundo o sociólogo Zygmunt Bauman, em Modernidade liquida (2001), é necessário analisar as questões identitárias no âmbito das mudanças que são produzidas no mundo moderno. O processo de emancipação pode decorrer de uma forma encoberta de opressão, devido à forma como a humanidade se comporta e direcionar seus princípios ao modismo.

Bauman enfatiza que a identidade é um processo de criação, não uma herança. O presente romance nos proporciona esse conceito, visto que a protagonista busca se auto-identificação. "As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas a nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às ultimas" (BAUMAN, 2001, p. 19). A mulher que escreve a protagonista lançava como deveria ser construída sua identidade.

> Quem é a mulher que me escreve? Eu sei, por que eu a inventei. No entanto, ela não me sabe. Ela pensa que me tem nas mãos para me escrever como quiser. Que ela saiba, desde o inicio. Ela me escrevera na medida da minha própria determinação. Eu, personagem irremediavelmente encravada na vida dela. (CUNHA, 2003, p. 18).

RESSIGNIFICAÇÃO DO CONCEITO DE FEMINILIDADE NA OBRA

O livro se assemelha ao conto *O Pai*, também de Helena Parente Cunha, que conta a história de uma professora de Matemática, de quarenta anos, que vive em torno das vontades

ISBN 978-85-64124-60-8

do pai, que tem seus desejos reprimidos assim como a protagonista de *Mulher no Espelho* em sua primeira fase. No conto, a menina é repreendida pelo pai por conhecer um garoto na escola, e desde então, se ver cobrada toda vez que tenta se aproximar de um homem. Ela cresce sendo educada de maneira patriarcal e machista, controlada de maneira arbitrária pelo pai, que a sufoca a todo o momento. Torna-se uma professora, e mesmo depois de perder o pai, continua dependente de seus ensinamentos, talvez por medo de decepcioná-lo ou de decepcionar-se, por ter se acostumado à vida que levara, por não saber se libertar do trauma da infância, "O universo inteiro transformado num atoleiro bolorento de esquecimentos do que nunca aconteceu em nenhum dia, em nenhuma hora, atrás do muro da escola, onde houve um menino e uma menina." (Cunha 1990), por não saber conviver com a culpa por algo que nunca aconteceu, ou por não saber como se permitir, deixar florescer sua feminilidade.

Assim como na primeira fase da personagem protagonista de *Mulher no Espelho*, ela naturalizou as opressões e torna-se refém da educação que teve, condenada a viver sempre da maneira como o pai a criou, ao contrário da segunda faze da obra, na qual a mulher resolve dar um basta na situação de submissão e começa a ser a protagonista e ao mesmo tempo autora da sua própria história.

Em ambos os textos Cunha utiliza uma linguagem poética, no conto, metaforiza a linguagem da matemática, entre suas fórmulas e equações. O tempo é psicológico, assim como em *Mulher no Espelho*, *O Pai* também não tem uma organização cronológica, intercalando alguns acontecimentos do passado com o presente.

As obras de Helena Parente Cunha, proporcionam uma reflexão sobre o papel feminino na sociedade e desconstrói através da literatura diversas concepções patriarcais. Contribui com a literatura feminina, pois escreve e descreve a mulher a partir de visões de uma mulher. Durante anos as mulheres foram reproduzidas na literatura, até mesmo como protagonistas, como por exemplo, as famosas personagens dos romances do final do século XIX, Iracema e Lucíola de José de Alencar, Capitu de Machado de Assis e Amélia de o "Crime do Padre Amaro" do escritor português Eça de Queiroz, porém são personagens femininas criadas e idealizadas sob a perspectiva e imaginário de escritores homens. Apesar de serem personagens importantes na narrativa, com visível e forte feminilidade, que fogem de determinados padrões impostos pela sociedade machista da época, eram constituídas sob uma visão masculina e sempre sofriam punições pela "libertinagem", como a morte de Amélia e de Iracema, ao se aventurarem em amores proibidos, o meretrício de Lucíola e a sua trágica morte ainda gestante, condenada a se odiar e se sentir suja e culpada pela vida que teve, e a enigmática Capitu que sofre acusações sem provas com o sentido de disciplinar as leitoras a se comportarem de madeira "adequada".

Segundo Zilda de Oliveira Freitas (2002) "A Literatura de Autoria Feminina" expressa os desafios encontrados pelas mulheres no momento de se manifestar através da literatura, sendo a escrita feminina como forma de "expressão e refúgio" da mulher, sendo visto como modo de ligação entre o privado (o lar) e o público, possibilitando a mesma de se expressar publicamente, porém, não como forma de superioridade em relação aos homens, mas sim, como reconhecimento das diferenças.

> A literatura não é para as mulheres uma simples transgressão das leis que lhes proibiam ao acesso à criação artística. Foi, muito mais do que isso, um território liberado, clandestino. Saída secreta da clausura da linguagem e de um pensamento masculino que as pensava e descrevia *in absentia*. Apenas desabafo? Não, a literatura feminina é mais um registro escrito do inconformismo da mulher àquelas leis. É, como um palimpsesto, a reescritura da produção literária masculina, mas sob o ponto de vista feminino. (FREITAS, 2002, p. 119).

ISBN 978-85-64124-60-8

A literatura de autoria feminina contribui com a emancipação da mulher, para manifestar de maneira fictícia seus ideais, sonhos e angústias através de protagonistas mulheres produzidas e imaginadas sob o olhar feminino. Em *Mulher no Espelho,* Cunha se utiliza das diversas faces da mulher, desde seu momento de submissão e opressão decorrentes, de um moralismo patriarcal até seus momentos de liberdade e permissividade, apresenta as diversas mulheres que podem existir dentro de uma só mulher, as variáveis e mutáveis identidades que se adéquam de acordam às imposições arbitrárias do momento. É possível perceber na obra, que a protagonista vence a dualidade de identidades, supera os limites entre o que é certo e errado, ressignifca o sentido de feminilidade, através da literatura, pois é nos livros que ela se refugia, se encontra, que se descobre, que se conhece. A autora feminina ficcional presente no livro representa seus medos, desejos e frustrações na literatura, ao publicar o seu livro, e consegue reconhecimento e prestígio por isso.

A feminilidade é algo que vai muito além do que está proposto de maneira arbitrária pela sociedade machista, muito além de ser dócil, carinhosa, meiga, prestativa, disposta a fazer de tudo para se esforçar para satisfazer as vontades de pai, irmãos, tios, patrões, dos homens no geral... É muito além de gostar de rosa, pintar as unhas e se produzir seguindo padrões de beleza propostos pelo capitalismo. A feminilidade segundo dicionário: “Qualidade, caráter, modo de ser, de viver, de pensar, próprio da mulher”, ou seja, próprio no sentido de algo de dentro para fora, mas acontece o inverso, de maneira empírica, de fora para dentro, O sistema patriarcal pressupõe o modus vivendi do ser mulher antes mesmo da pessoa se identificar como mulher, macho ou fêmea é algo puramente biológico, porém ser homem ou mulher é algo da ordem ideológica, que surge a partir de uma história pessoal de cada indivíduo, para Beauvoir (1980), “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” sendo assim, a feminilidade não deve ser algo predefinido para todos de maneira homogênea.

Segundo Chimamanda Ngozi Adichie (2015), temos tendência a naturalizar as coisas que vemos com freqüência.

> Se repetirmos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vermos uma coisa com freqüência ela se torna normal. Se só os meninos são escolhidos como monitores de classe, então em algum momento nós todos vamos achar, mesmo que inconscientemente, que só um menino pode ser o monitor da classe. Se só os homens ocupam cargos de chefia nas empresas, começamos a achar “normal” que esses cargos de chefia só sejam ocupados por homem (ADICHIE, 2015 p16-17)

Isso é o que acontece na primeira fase da personagem protagonista da obra em análise, ela cresceu sob os ensinamentos de seus pais, percebeu o seu lugar inferior na família desde o nascimento do seu irmão, quando todos os privilégios que tinha enquanto filha única, se dispersaram e o centro das atenções passou a ser o homem que acabou de nascer, ela foi crescendo e naturalizando todas as imposições que á ela foram definidas. Reconhece e aceita seu papel de submissa que a destinaram desde a infância.

Todavia, encontra no espelho, seu reflexo representado simbolicamente na figura da mulher que a escreve, um refúgio, onde a personagem se ver e se identifica com a sua diversidade de eus, com os desejos e vontades que estão retidos no profundo do seu ser, ver muito além de mãe e esposa, se ver mulher em sua essência, singular, única, com potencialidades antes nunca descobertas. Se descobre, se reencontra e permite aflorar sua verdadeira feminilidade, empodera-se e começa a dar um outro sentido à sua vida. Foge de todos os padrões e passa a viver de maneira livre, liberdade esta que se confunde com

ISBN 978-85-64124-60-8

libertinagem, pois ainda assim, sofre com a culpa por não está seguindo as regras que se naturalizaram empiricamente no seu interior.

Portanto Mulher no Espelho ressignifica o conceito de feminilidade, provocando uma reflexão diante do conceito de "ser mulher", mostrando que vai muito além dos parâmetros proposto historicamente ao longo dos anos. Cada mulher é um ser único, e tem potencialidade singular de acordo com as limitações de cada uma. O modo de ser e de viver é variável consoante as vontades, desejos e vivências individuais e não deve ser definido como uma palavra que nomeia todos os comportamentos em comum que compete a todas as mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da análise realizada, é possível concluir que o romance: *Mulher no Espelho* é uma obra riquíssima, no sentido de contribuir com a qualificação do leitor, pois proporciona uma leitura diferenciada sem a sequência padrão de organização de uma narrativa, pois não segue uma ordem cronológica, como foi visto retorna várias vezes ao passado em forma de flashbacks. Cunha desconstrói a ideia de que as mulheres já nascem predestinadas a atribuírem um papel passivo e submisso na sociedade. Com uma narrativa envolvente, expõe os diversos eus superficiais, que estão enraizados, devido às imposições sofridas culturalmente ao longo dos anos, impregnados na mulher do espelho que é aquela que se ver, mas não se conhece, então ela pode ser tudo aquilo que a imaginação permitir criar.

O Espelho reflete a pessoa da maneira como a pessoa quer se enxergar, então é através da mulher no espelho que, a protagonista conhece as diversas identidades, que a ela, foram atribuídas desde a infância, as identidades enquanto, filha, irmã, esposa, mãe, para só após longos conflitos com a mulher que a escreve, finalmente se identificar como mulher, com desejos, com opiniões próprias, com voz ativa. É possível perceber também que Helena Parente Cunha trata a literatura como forma de libertação e refúgio da realidade, tanto para quem ler, pois tem a possibilidade de viajar no mundo ficcional se refugiando, se afastando dos problemas corriqueiros, quanto como autora, pois tem a possibilidade de construir uma personagem feminina, a partir de ideais, vivências e experiências do imaginário feminino, trazendo a mulher como protagonista e escritora da sua própria história.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução Cristina Baum, São Paulo, Compainha das letras, 2015

ALENCAR. José de. **Senhora**. 34ª ed. 2ª imp. São Paulo, Editora Ática, 2000

ASSIS, Machado de. **DOM CASMURRO**. Editora Moderna, 5ª ed. 2015

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2001.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1980

CUNHA, Helena Parente. **Mulher no Espelho**. 9º.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

CUNHA, Helena Parente **O PAI.** In _____ Os provisórios, Rio de Janeiro. Editora Antares, 1990

ISBN 978-85-64124-60-8

DELEUZE, Gilles. **A literatura e a vida**. In: Crítica e clínica, tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

FAGUNDES, Tereza Cristina P. C. **Ensaios sobre identidade e gênero**. Salvador: Helvécia, 2003.

FREITAS, Zilda de Oliveira. **A Literatura de Autoria Feminina**. In: Ferreira, Sílva Lúcia; NASCIMENTO, Enilma Rosendo do (orgs.) Imagens da mulher na cultura contemporânea. Salvador. NEIM/UFBA, 2002, p. 115-123

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DPBA, 2001.p. 07-23.

_____. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.p.103

LACAN, Jacques (1957). **A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud**. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

QUEIRÓS, Eça de. **O crime do padre Amaro**. Editora moderna. 2015

ZIMERMAN, David E. **Fundamentos psicanalíticos: teoria, técnica e clínica – uma abordagem didática**. Porto Alegre: Artmed, 1999.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006.

ISBN 978-85-64124-60-8

OS LUGARES DA HOMOSSEXUALIDADE NO ROMANCE DANCER FROM THE DANCE, DE ANDREW HOLLERAN

Jefferson Martinelli de OLIVEIRA (USP)
E-mail: jmartinellio@gmail.com

RESUMO

Em junho de 1969, as rebeliões de Stonewall em Nova York inauguraram um novo momento para a população LGBT e sua luta por direitos: quando comportamentos que fugissem da norma heterossexual vigente eram proibidos, frequentadores de um bar nova-iorquino rebelaram-se contra a polícia e se negaram à submissão a uma ordem que os oprimia diretamente. Conquistas econômicas, sociais e políticas foram feitas durante o período que se seguiu. Sob as possibilidades de uma nova realidade, como aponta Ken Plummer (1995), surgem novas narrativas que retratam a população gay. Neste contexto, é publicado o romance *Dancer from the dance* (1978), de Andrew Holleran, a partir do qual é possível entender o lugar que a homossexualidade toma para si – ou que lhe é concedido – na sociedade norte-americana da época. Com base nos estudos de Eve Sedgwick (1990) a respeito da simbologia do armário, na discussão feita por Les Brooks (2009) sobre o referido romance e nos conceitos apresentados por Alan Sinfield (2005) e Kevin Floyd (2009), o artigo visa mostrar de que maneira os locais da narrativa evidenciam os problemas que a homossexualidade encontrava em seu momento de aparente liberdade.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA NORTE-AMERICANA; ESTUDOS QUEER; LITERATURA GAY*

Como reconhecer o dançarino na dança em que se inclui? O poema de Yeats que dá título ao romance de 1978 de Andrew Holleran fala desse alguém que se mistura ao ambiente, de um sujeito que é inseparável do lugar onde está. Talvez, ao escolher como título *Dancer from the dance* a sua obra, Holleran queira exatamente buscar o destaque para seu dançarino e conhecê-lo enfim. Mas não são as intenções do autor que serão discutidas neste artigo e sim o que a obra diz por si da dança em que se encontra.

Para tal, o contexto da publicação do romance e os espaços da narrativa serão os focos de análise. Porém, antes de chegar ao texto de Holleran, é preciso reconhecer as condições que a possibilitam, começando pelo entendimento de uma figura-chave: o armário.

O dicionário define o verbo "assumir" como um ato de revelação ou declaração[569]. Em 1991, num dos seminais textos da Teoria Queer, Eve Sedgwick definiu o "armário" como "a estrutura definitiva da opressão gay [no século XX]" (SEDGWICK, 1990, p. 71). Quando se trata da comunidade gay, os dois termos são de extrema importância e se unem na ideia popular da "saída do armário" – assumir-se gay é revelar perante a sociedade o segredo que estava guardado.

Em junho de 1969, revelou-se perante a sociedade norte-americana uma comunidade formada por pessoas que não correspondiam àquilo que lhes era imposto pela norma heterossexual. Naquele ano, aconteceram em Nova York as rebeliões de Stonewall. Manifestações que se divergiam da heteronorma eram proibidas, desde o modo de se vestir a relações com pessoas do mesmo sexo, e batidas policiais aconteciam para inibir tais atos. Em uma delas, no bar The Stonewall Inn, os frequentadores do local enfrentaram a polícia e iniciaram uma rebelião que se seguiu por dias e se espalhou para outras cidades. Segundo Eaklor

569 INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. SÃO PAULO: OBJETIVA, 2009.

ISBN 978-85-64124-60-8

(2008), o evento não foi isolado e nem foi o primeiro a ter este embate entre policiais e a comunidade gay, porém as proporções tomadas o transformaram em um marco do movimento gay contemporâneo.

O americano Ken Plummer define Stonewall como o momento histórico da saída do armário da comunidade gay norte-americana. Nas palavras do autor:

> "(...) a abordagem para a homossexualidade mudou. Onde antes era amplamente apologética, agora era 'feliz por ser gay'; onde antes era escondida, agora 'saía do armário'. A homossexualidade aumentou drasticamente em visibilidade e a linguagem acerca dela começou a mudar de uma de doença para uma de política e 'direitos'. (PLUMMER, 1995. Tradução nossa. p. 90)

A partir desta noção de uma comunidade que emerge do segredo (ou do armário), é possível entender um contexto em que novas narrativas são possíveis. Como Plummer aponta, no mesmo estudo, as histórias de saída do armário de cunho pessoal são possíveis somente por emergências de comunidades, suas culturas e suas políticas. As rebeliões de Stonewall criaram uma nova possibilidade narrativa para a população gay, algo possível apenas pela “memória social” (idem) do evento.

O LUGAR DE DANCER FROM THE DANCE

Dancer from the dance é a história de dois amigos que trocam cartas. Um deles ainda vive em Nova York e está escrevendo um romance; o outro, Paul, mudou-se para uma cidade pequena no sul dos Estados Unidos. As correspondências abrem e encerram a obra e nelas os dois comentam sobre as pessoas que conheceram e seus desejos para a vida, além de falarem sobre o livro que está sendo escrito. Após algumas cartas, o autor sem nome envia o manuscrito ao amigo para saber sua opinião. A partir daí entramos no romance “Wild swans”, narrado por um coadjuvante (também sem nome) que observa e pouco interage com os protagonistas, sendo estes Malone, um homem que personifica todos os padrões de beleza e se torna objeto de desejo de todos, inclusive do narrador; e Sutherland, seu amigo que vê o mundo de uma forma diferente, um pouco desencantado em relação ao futuro e ao que não seja festa. Em suas vidas predominantemente noturnas, Malone busca desesperadamente por um amor nos parques, nas saunas e nos clubes, enquanto Sutherland não acredita que a resposta de seus problemas seja se encaixar nesses ideais de amor; para ele o sexo, a moda, os clubes são mais importantes.

“Wild swans” segue a vida dos dois até uma festa em Fire Island, em que Sutherland morre de overdose – acidental ou não – e Malone nada sem rumo para encontrar seu amor em outro lugar, até que desaparece. Retornam então as cartas, em que os amigos discutem o manuscrito e o real destino de Malone, cujo mistério ainda existe, com muitos boatos a respeito.

Lançado em 1978, Dancer from the Dance tornou-se referência da literatura que mostrava a homossexualidade em um período de liberação e conquistas políticas nos Estados Unidos, como a eleição de Harvey Milk e a retirada da homossexualidade da lista de doenças da Associação Americana de Psicologia (APA).

O ano de lançamento da obra é considerado, conforme discute McRuer (1997), como um ano excepcional de uma literatura gay. O teórico explica que esta noção surgiu a partir de uma perspectiva de que foi o ano de lançamento de obras abertamente gays em sua autoria,

ISBN 978-85-64124-60-8

temática e audiência. O sucesso crítico e comercial de obras de Andrew Holleran, Larry Krammer e Edmund White em 1978 teria criado a possibilidade para a contínua publicação e o interesse por narrativas gays. Entretanto, McRuer questiona a validade desta excepcionalidade ao apontar a posição de outros autores, como James Baldwin, que escreviam e publicavam na mesma época, mas não são considerados tão relevantes por serem negros ou latinos e, portanto, não serem passíveis de universalização de uma experiência gay, muito menos de uma experiência universal para além da esfera da homossexualidade.

A este respeito, Les Brooks (2009) analisa a obra de Holleran e seus contemporâneos mostrando que as narrativas de 1978 lidam com o conflito de particularização da subcultura gay versus uma tentativa de universalizar a vida gay, sob o princípio de que não apenas os homossexuais lidam com perdas e ganhos ou êxtase e desespero – este seria um princípio universal (p. 91). O teórico discute algumas evidências narrativas em Dancer para ambos, como a similaridade do ponto de vista do romance com o de O grande Gatsby[570] e a morte do "American (gay) dream" (p. 87). O ponto que Les Brooks corretamente levanta é de que os caminhos não se anulam e, pelo contrário, são constituintes do que faz Dancer from the dance relevante para a produção literária pós-Stonewall. Ademais, o que a leitura atenta do romance evidencia é que existem dois caminhos que estão, na verdade, em disputa ao longo da obra: a tentativa de criar uma alternativa ao vigente American way of life e o desejo de pertencer a ele.

OS LUGARES DO ROMANCE

Retomando a imagem do armário analisada por Sedgwick (1990), sair do armário como gay é necessário porque se assume um padrão heteronormativo como natural. Entende-se então que para ser diferente é preciso afirmar-se como diferente. A afirmação, entretanto, é preciso ser repetida. A autora lista diversos exemplos, como assumir-se para colegas de trabalho, amigos, família, conhecidos – o ato precisa ser feito e refeito porque vai contra aquilo que se entende como "normal".

A este respeito, a teórica discorre sobre o par "secrecy/disclosure", ou "segredo/revelação"[571], que se refere à constante saída do armário – um não existe sem o outro e constantemente o segredo precisa ser revelado para que de fato exista.

A partir disso, voltamos a Stonewall e seu valor simbólico de liberação, podendo repensar o evento como uma primeira saída do armário. Foram alguns anos para que a homossexualidade deixasse de ser considerada doença, outros para a eleição de políticos gays, outros para que o movimento lésbico tivesse seu reconhecimento, outros para que a epidemia de Aids recebesse a devida atenção, outros para o reconhecimento da união homoafetiva, continuando ao atual cenário político em que a homossexualidade ainda sofre ameaças de criminalização e falta de reconhecimento legal. Novos armários são construídos para que possamos sair deles. E cada vez que saímos entramos em outro.

A proposta a ser levantada a partir dos escritos de Sedgwick é a de olhar para o romance de Andrew Holleran observando a maneira como se dão os espaços de segredo e revelação no período pós-Stonewall.

570 Famoso romance de F. Scott Fitzgerald, tido como uma das grandes obras da literatura americana, e serve, até certo ponto, como modelo para a obra de Holleran, principalmente na relação entre narrador e personagens.

571 Utiliza-se a tradução para "secrecy/disclosure" de Plínio Dentzien, conforme a publicação do mencionado ensaio de Sedgwick nos Cadernos Pagu (n. 28, jan.-jun./2007, pp. 19-54).

ISBN 978-85-64124-60-8

Várias são as ambientações em que os personagens de *Dancer from the dance* se permitem viver suas sexualidades: Fire Island, a boate Twelfth Floor, os parques, as saunas, a noite. O que elas têm em comum é o caráter de reclusão ou confinamento, que remete ao armário social do qual estaria a população livre.

Começaremos então com o local que une todos os personagens e é o "dance" referido no título da obra. O segundo capítulo abre com uma descrição da boate Twelfth Floor e de seus frequentadores. Inaugurado em 1971, o local fica em um andar de um prédio de fábricas no West Thirties. A própria descrição já opõe dois universos:

> "As ruas, que ficavam lotadas com homens carregando araras de roupas pela calçada durante o dia e caminhões que buzinavam uns aos outros para passarem pelas entradas estreitas das fábricas, ficavam completamente desertas à noite. O lugar está calmo como os oceanos lunares. Os prédios todos escuros. Não há uma alma à vista. (…) Mas tarde da noite de sexta-feira e no sábado, por volta da uma da manhã, filas de taxis param em uma porta baixa para deixar seus passageiros que, mostrando um cartão numerado, sobem num elevador de carga para o décimo-segundo andar." (Holleran, 2001. Tradução nossa. p. 37)

A oposição que se cria é a de duas partes do dia em que um mesmo local é habitado por dois grupos: os trabalhadores e os frequentadores do Twelfth Floor. É interessante notar o uso dos adjetivos "estreita" (*narrow*) e "lotadas" (*crowded*) na descrição matutina do ambiente – ambos remetem a um sentido claustrofóbico de multidão, de confinamento no espaço da rua – a diferença entre dia e noite é que os trabalhadores saem da fábrica para terem uma vida além do trabalho, enquanto os gays encontram lá a sua existência. Da rua deserta para o elevador de carga, do aberto para o confinado. E então adentramos neste "pequeno salão"[572] (p. 38) em que existe uma boate.

Twelfth Floor acaba por adquirir a característica de armário coletivo, não apenas por seu espaço diminuto ou pela quantidade grande de pessoas que passam por ali, mas pelo que todas compartilham: "um amor por um certo tipo de música, beleza física e estilo" (p. 38). O narrador ainda destaca que há dentro deste grupo maior um outro, "que não parece sequer existir fora deste salão. Eles nunca estavam casa, assim parecia, viviam apenas no fluxo contínuo dos movimentos desta pequena sociedade" (idem). Podemos notar que não há senso de comunidade na descrição do narrador, são apenas pessoas que existem juntas ali, que encontram na boate, nas madrugadas, seus espaços para pertencerem a um lugar.

A descrição continua e chegamos a uma saída do Twelfth Floor que não se dá pelo elevador, mas pela troca de olhares entre os frequentadores – a saída definitiva deste lugar seria pelo amor: "o mesmo olhar em todos os seus rostos: Me leva daqui. Ou, me ame." (idem). As opções para os que não estão na boate são apenas três, segundo o narrador: morte, mudança para outra cidade, ou encontrar um amor e ir viver em Nova Jersey (idem, p. 44). A fuga, na verdade, se trata da transferência para novas situações de segredo/revelação – um novo lugar, novas pessoas para quem é preciso se assumir para ser e pertencer. A morte seria o armário definitivo, de lá não há escapatória, não há revelação.

Outra divisão espacial importante para o entendimento da narrativa é a tríade Manhattan/Long Island/Fire Island. A primeira é a da vida cotidiana dos protagonistas, um local em que há a possibilidade para o trabalho regular, que constituiria uma vida normal, e para a

572 TODOS OS TRECHOS DO ROMANCE UTILIZADOS NA ANÁLISE FORAM TRADUZIDOS PARA FACILITAR A FLUÊNCIA DO TEXTO EM PORTUGUÊS. AS PÁGINAS INDICADAS CORRESPONDEM AO ORIGINAL, EM INGLÊS.

ISBN 978-85-64124-60-8

diversão noturna e a manifestação da sexualidade. Long Island, por sua vez, é o subúrbio, o lugar da família heteronormativa – um lugar impossível para os personagens, mas sonhado por eles ("tudo o que sonhávamos, na verdade, em nossos sonhos mais profundos, era uma cidade como essa" [p. 24]). Por último, Fire Island é o local das festas, da plena manifestação – durante o verão apenas – da sexualidade e do uso de drogas e da abertura e encerramento do romance.

Podemos dizer que o segredo opera nos três ambientes: em Manhattan, como vimos no Twelfth Floor, a existência gay é confinada à noite; em Long Island nem sequer é vista, eles são apenas transeuntes, não são habitantes; em Fire Island é exclusiva ao verão e às festas em grandes mansões. Os personagens procuram a saída de seus armários exatamente no lugar onde a revelação não parece existir – é no ideal burguês de amor e família feliz que eles pretendem se livrar do armário. O que eles não se dão conta (ou se dão, no caso de Sutherland) é que lá não é o lugar deles, pois lá se conservam os ideais americanos e eles seriam o que Sinfield (2005) chama de "un-American" (ou não americano), referindo-se ao termo usado durante o pós-guerra para definir ações que iam contra os ideais do *American way of life*.

É neste constante conflito entre entrar e sair do armário, pertencer ou não à sociedade americana que se encontram os personagens e a própria narrativa.

FUGAS E FALHAS

Presos neste impasse, os personagens da narrativa tentam encontrar pontos de fuga, mas acabam por encontrar a morte:

> "(…) A menos de doze pés de onde eu agora sentava, um corpo passara a tarde toda deitado sob um lençol, porque a polícia estava ocupada demais para movê-lo, e a menos de cinco pés do corpo, as pessoas deitavam tomando sol e admirando um homem que acabara de dar o beijo da vida a um jovem garoto. Morte e desejo, morte e desejo." (HOLLERAN, 2001. Tradução nossa. pp. 30-31)

Este trecho se encontra logo no primeiro capítulo do romance: o narrador volta a Fire Island para recolher as roupas de Malone após sua morte e lá passa a lembrar de histórias. Este retorno se dá em outubro, mas é no verão que a ilha parece ganhar vida. As festas descritas são sempre um combo de "morte e desejo", com algum acidente ou desejo de fuga intercalado por um clássico da *disco music* e algum beijo.

O parágrafo apresentado torna-se revelador por colocar o narrador a poucos passos de um cadáver, ignorado pela polícia, e de um beijo entre dois homens. Assim como a boate Twelfth Floor encontrava sua existência entre fábricas e apenas nas horas mais escuras da noite, a narrativa parece encontrar seu lugar entre a morte e o desejo.

Sobre o último, Kevin Floyd (2009) apresenta o par desejo/identificação como formador do movimento de liberação gay. Segundo o autor, a comunidade gay que se uniu no processo da liberação nos Estados Unidos foi constituída, entre outras coisas, pela compra e venda de imagens eróticas de arquétipos masculinos – caubói, marinheiro, operário, entre outros. Neste contexto, associado ao fordismo e à ideia do consumo em massa, Floyd explica que homossexuais dispersos passaram a se conhecer e criar laços pelo interesse em comum naquelas fotos – ou seja, pelo interesse em comum naquele objeto de desejo, que era a masculinidade. Ao lado deste fato, o teórico discute que o que tramitava naquelas fotografias

ISBN 978-85-64124-60-8

era também um alvo de identificação, pois a homossexualidade existe dentro da matriz heterossexual e, portanto, se constitui dentro de suas limitações.

É possível verificar em todo o romance que o desejo opera centralizado na figura de Malone. Ele chama a atenção do narrador por sua beleza, assim como de todos os outros homens. Mesmo antes de chegar a Nova York, quando ainda não era assumido, sua *persona* era como a de um típico homem branco e heterossexual deveria ser – vindo de uma família tradicional de origem europeia e sendo, mais tarde, bem-sucedido no mundo dos negócios. A história de Malone o forma como o ideal masculino americano da época e cria para ele uma base de aspiração ao narrador, que também se identifica como o homem americano do imaginário do *American way of life*.

Há, entretanto, uma cisão entre este ideal e o que Malone se torna. Tal quebra entre o ideal e o que Malone se torna, entretanto, apenas aproxima a identificação do narrador. Assim como o protagonista, embora as informações a seu respeito sejam mínimas, o narrador é um homem gay vivendo sua sexualidade abertamente dentro daquele local – Nova York. Houve também o momento de cisão entre a expectativa de realização do ideal masculino e a saída do armário. A identificação acontece, portanto, no idealismo do que é ser um homem americano e em sua falha.

Ao mesmo tempo, o idealismo de Malone – seus sonhos e seu desejo desesperado por um amor – são descritos como algo que, no fundo, todos "sonhamos" (Holleran, p. 24). A identificação, portanto, aparece em uma perspectiva que vê Malone como um símbolo de um grupo. Em uma das primeiras cartas, o autor sem nome escreve que o romance é sobre "todos nós" (p. 14); o tratamento heroico que Malone recebe pelo narrador apenas evidencia isso. É possível, para explicar, retomar a leitura de Les Brooks (2009) que relaciona o ponto de vista de *Dancer* como uma tentativa de narrar a morte do "American (gay) dream" (p. 87), em comparação a *O grande Gatsby*. A relação Nick-Gatsby pode ser vista entre o narrador e Malone – não há críticas em relação à conduta, pois o idealismo e a bondade do protagonista prevalecem sob quaisquer contravenções ou juízos de valor.

É, porém, a falha em ser um homem americano que marca a personalidade de Sutherland. O personagem é descrito como alguém cujas fontes de felicidade eram "sagacidade e beleza" (Holleran, p. 173); ele serve de alívio cômico em alguns momentos e possui falas desiludidas a respeito da vida em outros. Sua descrição física se opõe a Malone por ser afeminado, ora se travestindo de mulher e agindo como alguma personagem ou estrela de cinema. Floyd (idem) descreve dois modos de ativismo dos anos da liberação. Um deles via o ser afeminado como algo negativo, que prejudicava as lutas, pois também representava um foco único no prazer e no desejo, ao invés de outras conquistas políticas; o outro enxergava um empoderamento na feminilidade, por subverter as categorias da matriz de gênero heterossexual. (p. 168-169).

Sutherland parecia se enxergar no segundo grupo, embora a sua desilusão em relação a quaisquer conquistas sociais se sobressaísse. O narrador, entretanto, parece enxergá-lo sob o primeiro ponto de vista, pois o personagem é sempre descrito em relação a coisas fúteis, servindo, muitas vezes, como apenas um contraponto a Malone e seus ideais. Enquanto um acredita no sonho americano, na possibilidade do amor e em outras coisas abstratas, o outro se vê apegado apenas ao lado material da vida.

Esta diferença entre os protagonistas é uma maneira que o romance evidencia duas possibilidades para a existência gay no momento pós-Stonewall. Uma delas tenta se encaixar em uma vida que não foi idealizada para a comunidade homossexual, que é o caso de Malone, e, portanto é falha. A outra é a possibilidade de Sutherland, que desacredita nos ideais abstratos, mas falha ao cair na lógica do consumo. A respeito disso, Sinfield (1998) comenta a visão que se tem do homem gay como uma imagem superficial, representando apenas um estilo de vida,

ISBN 978-85-64124-60-8

marcado pelo consumo. O desejo, podemos dizer, nesse caso não é pela masculinidade, mas pelos bens materiais e culturais.

Em ambos os casos, há falhas e uma nova alternativa que subverta o modo de vida heterossexual burguesa não existe. Se Stonewall foi uma saída do armário, o lugar para onde a comunidade gay se transportou continua reproduzindo as mesmas lógicas e, conforme já dito, opera criando novos segredos a serem revelados, uma vez que a homossexualidade não se encaixa naquilo que é tido como norma.

E PARA ONDE FOMOS?

Há outra passagem, ao final do romance, em que o narrador observa Malone na sauna Everard e descreve o local como o lugar que iam depois da boate para encontrar alguém que pudesse se sobressair à música.

> "Eu encontrei Malone no corredor escuro do terceiro andar, ao lado da janelinha de onde as pessoas pularam na manhã do incêndio, quebraram seus ossos e morreram (...) Malone estava na janela, olhando para a neve caindo na teia de cristais de gelo que se formara no vidro (...); enquanto roçavam nele corpos de homens musculosos que queriam chamar sua atenção, pensando que uma vez que Malone os visse, eles o teriam." (HOLLERAN, 2001. Tradução nossa. P. 236-237)

A questão central neste trecho é, não apenas a repetição de morte/desejo, mas o ponto de vista do narrador. Ele observa Malone em um local fechado, escuro e com várias pessoas passando – quase uma reprodução da boate, mas sem a música. As outras pessoas ali são apenas corpos que desejam e querem ser desejados. Malone, entretanto, ignora tudo aquilo e foca seu olhar na saída, negando o desejo e apoiando-se no mesmo lugar em que, dali a algumas semanas, várias pessoas usariam para fugir do fogo e, provavelmente, encontrar a morte.

E o narrador observa tudo isso. Retomando o lugar entre morte e desejo, o que este olhar de alguém que tem controle sobre sua história, de modo a contá-la pelo final, revela sobre o romance e seu lugar?

Para encontrar uma resposta, é preciso voltar-se às cartas que encerram o romance e o destino na "vida real" de Sutherland e Malone.

De acordo com as últimas correspondências, ninguém sabe o que de fato aconteceu com Malone. Diferentemente do que é narrado em "Wild swans", o personagem não saiu nadando em direção ao oeste para viver uma "vida decente" numa cidadezinha (p. 232). O autor sem nome e Paul discutem diversas teorias que circulam entre os conhecidos de Malone a respeito de seu destino – há quem diga que ele morreu no incêndio da sauna Everard, há quem diz tê-lo visto em outra cidade ou país e há a teoria de que ele tenha se juntado a um monastério. O que é importante nessas teorias é que Malone se torna um mito, uma história contada e recontada, cuja existência prevalece a qualquer que seja a realidade. Sutherland, por sua vez, está vivo, mas o autor escolheu a morte para seu personagem em "Wild swans" – um desfecho também ambíguo, uma vez que teria sido ou suicídio ou overdose acidental, conforme a narração descreve o ocorrido quase criando um paralelo com a história da morte de Marilyn Monroe, um ícone popular entre a comunidade, muitas vezes associado ao feminino e ao fútil, como Sutherland.

ISBN 978-85-64124-60-8

As escolhas narrativas do autor sem nome para o desfecho de seus personagens mostram que apenas um caminho deve permanecer e este é o de Malone. Em outras palavras, nos nove anos que seguiram Stonewall, houve duas grandes vias de possibilidade para a liberação, conforme discutido por Les Brookes (2009), uma delas apostava na assimilação da identidade gay pela sociedade heterossexual, enquanto a segunda baseava-se na asserção da diferença. O teórico afirma que este conflito é uma das características principais do período entre 1969 e a epidemia de Aids que viria nos anos 1980 e que Dancer, junto com outras obras da época, capturam essa tensão e contradição do movimento, aderindo e criticando ao mesmo tempo todos os lados. Porém, após toda a discussão levantada a respeito dos protagonistas e de suas representações, podemos ir além e dizer que, no romance de Holleran, a adesão a um movimento de assimilação é ainda maior.

A criação do mito de Malone faz com que sua história permaneça e, conforme vimos, trata-se de uma narrativa baseada nos ideais constituintes da sociedade americana heterossexual. Mais que isso, a imagem do personagem é baseada também nos arquétipos masculinos que se transformam em imagens de desejo e aspirações aos homens que querem ser reconhecidos como tais. A resistência de Malone a qualquer destino que lhe seja dado é a permanência de valores que, por suas origens, negam a existência homossexual. O mito de Malone é, senão, mais um armário em que se encontra a comunidade gay.

Por sua vez, o apagamento de Sutherland nas correspondências finais mostra que um outro modo de pensar nas relações, que desconsidera os ideais do American way of life, não pode existir no mundo tal qual é no final dos anos 1970, mesmo que Sutherland ainda esteja preso aos ideais de consumo e não represente um novo modo de vida ipsis litteris. Ademais, o modo como o autor de “Wild swans” encena a morte do personagem caracteriza o desfecho dele com caráter punitivo por sua futilidade, seja em respeito à vida (suicídio) ou ao consumo excessivo (overdose acidental).

A alternativa que o mito de Malone carrega é a que persiste e parece ganhar a disputa. Entretanto, ao evidenciar as tensões entre os dois caminhos, o romance mostra que existem alternativas ou possibilidades. Mesmo que o apagamento de Sutherland possa sinalizar uma vitória mais assimiladora, ele continua vivendo.

Dancer from the dance também sinaliza a permanência de um caminho. Publicado num momento de liberação, em que obras abertamente gays apenas começavam a ganhar espaço, o romance funciona também na lógica do desejo e da identificação. Aqui, entretanto, não em relação ao masculino, mas em relação a uma cultura.

O paralelo já mencionado em relação a O grande Gatsby demonstra uma aspiração da obra a ser um grande romance americano. O desejo aparece no modelo narrativo e a identificação se dá na forma hegemônica, ou seja, no gênero romance. É uma forma de reproduzir o mesmo sonho que o olhar de Malone busca ao olhar pela janela de dentro da sauna. O resultado dessa tentativa é um romance-rascunho chamado “Wild swans”, cheio de referências ao universo gay de Nova York, seja em relação aos locais ou à música disco da época, em que conhecemos dois personagens e seus finais trágicos.

Neste sentido, Dancer from the dance tenta reproduzir ideais que não foram alcunhados pela comunidade gay. Agora que a literatura também saiu do armário depois de Stonewall, o que se tem é uma obra que visa algo que não lhe pertence. Assim como Malone procura um amor para ter a vida que todo homem americano deve ter, o romance procura se encaixar na literatura que é tida como canônica. A falha, porém, é que Dancer é o retrato de um grupo social não hegemônico, cuja existência é apagada ou assimilada.

O apagamento de Sutherland e a permanência de Malone mostram que, para a comunidade gay em sua época de liberação, fazer parte da sociedade americana significava

ISBN 978-85-64124-60-8

sacrificar-se para, enfim, ser assimilado por uma cultura hegemônica. Malone transformou-se em mito, assim como a liberdade.

REFERÊNCIAS

BROOKS, Les. **Gay male fiction since Stonewall: ideology, conflict, and aesthetics**. Nova York: Routledge, 2009.

EAKLOR, Vicki L. **Queer America: a GLBT History of the 20th Century**. Westport; Londres: Greenwood Press, 2008.

HOLLERAN, Andrew. **Dancer from the dance [1978].** Nova York: Perennial, 2001.

FLOYD, Kevin. **The reification of desire: toward a queer Marxism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

McRUER, Robert. **"Boys' own stories and new spellings of my name: coming out and other myths of queer positionality".** In: _____. The queer renaissance: contemporary American literature and the reinvention of lesbian and gay identities. Nova York: New York University Press, 1997. pp. 32-68

PLUMMER, Ken. **Telling sexual stories**. Nova York: Routledge, 1995.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **“Epistemology of the closet”.** In: Epistemology of the closet. California: University of California Press, 1990. pp. 67-90.

SINFIELD, Alan. **“Consuming sexualities”.** Gay and after. London: Serpent’s Tail, 1998.

_____. **Queer politics – queer reading**. Nova York: Routledge, 2005.

ISBN 978-85-64124-60-8

O CORPO É MEU! O ESTEREÓTIPO QUE ESTÁ NO IMAGINÁRIO: COMO O CORPO DO NEGRO HOMOSSEXUAL FOI REPRESENTADO NA MÚSICA "BIXA PRETA"

Vânia Lúcia BORGES (Graduanda-UNEB)
E-mail: vanynha.lucy@hotmail.com
Me. Márcio Ramos JUNQUEIRA (Docente -UNEB)
E-mail: ramosjunqueira@bol.com.br

RESUMO

Este artigo pretende buscar compreender as manobras feitas pelas mídias sobre o que é ser masculino e feminino e o que é ser homem negro e homossexual negro. Sendo a mídia um importante órgão disseminador de reprodução de estereótipos que distorce a imagem real do homem negro o representado de forma equivocada e construindo a sua imagem ao longo da história por uma sociedade branca, este artigo tenciona a discutir como o negro é representado nas obras ficcionais e em contraponto, como o negro homossexual foi representado na música "Bixa preta" (2017) da cantora transgênero Linn da Quebrada, onde o eu-lírico da canção se desvincula das imagens errônea que a mídia de massa faz se voltando para a minoria que visivelmente é ostilizada pelos meios de comunicação e de uma entrevista que a própria Linn concedeu a revista Rolling Stone em março de 2017 em que ela explica com qual intuito ter feito uma música com uma letra bastante significativa. Para a análise da letra da música será estabelecido um diálogo de reflexão entre a canção e sobre como é representado o negro no imaginário das pessoas de acordo com alguns teóricos como: Frantz Fanon (2008), Stuart Hall (2006) e Anailde Almeida (2010). Para assim, buscar compreender atitudes expressivas de afirmação da sua orientação sexual e colocando em debate questões relevantes sobre gênero, preferência sexual, classe e raça.

***PALAVRAS-CHAVE**: MÍDIA. IMAGEM DO NEGRO. NEGRO HOMOSSEXUAL. MÚSICA BIXA PRETA.*

INTRODUÇÃO

A imagem do corpo do ser humano pode ter diversas representações no imaginário de quem vê, este imaginário é construído, a medida que o outro faz interpretações do corpo do outro.

Um fator importante para aumentar as representações que os homens fazem uns dos outros, são os meios de comunicação, como os programas de TV, filmes, propagandas, vídeos clipes, literatura, músicas, dentre outras obras que instigam o imaginário do ser humano, reproduzindo uma visão do senso comum. Segundo a autora Anailde Almeida "a indústria cultural cumpre seu papel de gerador de mitos e símbolos que se tornam possíveis de realizar por via do imaginário." (ALMEIDA, 2010, p. 37), o imaginário que se cria através das representações que se fazem com as pessoas pelo simples fato de estar fora dos 'padrões' imposto pela sociedade em que vivemos, distorce a sua imagem real quando é representado de forma leviana pela mídia, podendo ocorrer conflitos de interpretações a respeito do outro. Pensando nisso, o presente artigo se volta a analisar a música "Bixa preta" (2017) da cantora transgênero Linn da Quebrada, onde o eu-lírico da canção se desvincula de imagens que são consideradas pela mídia errônea, e se coloca frente a questionamentos sobre gênero, preferencia sexual, classe social e raça, e de uma entrevista que a própria Linn concedeu a revista

ISBN 978-85-64124-60-8

Rolling Stone no dia 4 de março de 2017 em que ela explica com qual intuito de ter feito uma música com uma letra bastante significativa.

A mídia é um importante órgão disseminador de reprodução de estereótipos, ela faz um jogo de construção de identidades, criando uma manipulação entre seus telespectadores, com significados simbólicos definindo o que é o certo e o que supostamente não é. Ela determina dentre diversas questões, o que vem a ser virilidade e o que vem a ser feminilidade consolidados socialmente para o homem e para a mulher, e como o negro é representado na ficção e principalmente o negro homossexual.

A música "Bixa preta" da cantora Linn faz parte da mídia, mas ao contrário da de massa, ela é voltada para a minoria que visivelmente é hostilizada pelos meios de comunicação, por isso a escolha em se analisar esta música. Para a análise, será utilizado como fonte de pesquisa alguns autores que trabalham com o tema de identidade, cultura, racismo, para estabelecer uma compreensão e reflexão a cerca da temática.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

No campo da produção de imagens criada pelo imaginário do homem, podem-se criar construções de estereótipos de pessoas, dando as especificidades e atitudes construídas ao longo da história do homem. Sempre ficara o questionamento a respeito da construção social, sobre o que vem a ser o masculino e o vem a ser o feminino, que já é estabelecido para o ser humano desde o seu nascimento até a sua vida adulta, e isso muitas vezes pode provocar uma crise de identidade no indivíduo, podendo ocorrer assim, alguns conflitos internos. Este é um tema bastante discutido por alguns teóricos que abordam em suas obras sobre o que é a identidade de um individuo, segundo Stuart Hall

> a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada". (HALL, 2006, p.38).

A identidade é algo que pode ser construído ao longo do tempo, uma das características históricas que é agregada a imagem do homem em especial o negro, está ligada a questão de identidade do 'ser negro'. Considera-se antes um pequeno debate sobre o conceito de "raça" para a constituição da identidade racial negra. Frantz Fanon, em seu livro "Pele Negra, Máscaras Brancas (2008), afirma que um dos problemas do negro é a sua caracterização no imaginário das pessoas, que lhe atribui algumas características, Fanon explica que o negro tem a sua imagem relacionada ao um "mito sexual (...) veiculado por consciências alienadas. (FANON, 2008, p.82), o autor explica que a imagem que se tem do negro historicamente é de um homem forte, que tem um grande potencial sexual, um grande amante, que as mulheres ficam enlouquecidas com a sua presença, e que é possuidor de apenas essas características, remetendo assim, a um passado escravocrata, onde a imagem do negro estava relacionada a mão de obra, objeto de compra e venda e objeto sexual para seus senhores.

E pensando assim, temos uma retardatária de pensamento em relação ao homem negro, como o próprio autor explica que esse tipo de "atitude de recriminação em relação ao passado, desvalorização de si, impossibilidade de ser compreendido como gostaria." (FANON, 2008, p.77), tendo pensamentos assim a respeito do negro, é de completa desvalorização do

ISBN 978-85-64124-60-8

seu ser. O negro sofre preconceito por ser considerado por uma parcela da sociedade branca como "raça inferior", e aumenta ainda mais o preconceito por ele devido ao fato de, além de ser negro, ser homossexual. Em uma sociedade que estigmatizou a imagem do negro ao homem viril, imagens e representações produzidas de acordo com uma perspectiva colonial branca.

O que viria a ser uma identidade homossexual? Qual é o significado e atributos físicos e culturais dos papéis que definem o que pode e o que não pode sobre questões relacionadas com o corpo de um indivíduo? Estas são questões debatidas por alguns estudiosos que se questionam e questiona a sociedade a respeito dessas questões.

Até que ponto o 'outro' pode interferir na vida do 'outro', dizendo o que é aceito, o que é o 'padrão' de um ser homem ou um ser mulher. Stuart Hall sustenta que as práticas de representação de identidade implicam em posições de enunciação. Quem fala e a pessoa de quem se fala nunca são idênticos, nunca estão exatamente no mesmo lugar, a autora Almeida complementa este pensamento:

> o conceito desigual que a sociedade tem constituído do ser homem e ser mulher é reproduzido e confirmado por todos os membros desse mesmo grupo. O modo como cada um vai identificar-se, sexualmente, ao masculino e ao feminino é consequência da própria pressão social exercida. (ALMEIDA, 2010, p.29).

E assim, compreende-se que a sociedade já dividiu os papeis de cada um, o que é masculino, o que é feminino, qual é o lugar do negro e qual é o lugar do homossexual. A música "Bixa preta" vem para desmistificar essa questão de que não existe lugares pré-determinados para ninguém, pelo contrário, cada um pode ser ou estar onde quiser, e cada um pode empoderar-se de suas convicções, não aceitando o que lhe é imposto. O estereótipo é algo que desde muito tempo é estabelecido pela sociedade como afirma Almeida "os estereótipos válidos (...) ainda preservam, no seu contexto social, estruturas antigas de organização com base em desigualdades de sexo-gênero." (ALMEIDA, 2010, p. 29). Com isso, compreende-se sobre a importância da música da cantora Linn da Quebrada, a canção soa como uma quebra deste paradigma de que as características e condições de um indivíduo já estão determinadas pela sociedade, impondo o que ele deve e não deve ser.

Para não se deixar influenciar por alguma ideia contraria a sua, é preciso se conhecer e conhecer as manobras que a sociedade muitas vezes fazem para tentar nos convencer que o estilo de vida que escolhemos é errado, que nossas escolhas foram feitas sem compreendermos o que é estabelecido como o 'certo', segundo Almeida,

> a esse respeito, Parsons (1969) considera que a expectativa da sociedade é de que "papeis sociais e culturais" uma vez assumidos pelo sistema de personalidade sejam reforçados por instâncias do "Sistema Social". O que se observa nas mais variadas sociedades é que se desenvolve um sistema de reforço em torno dos valores sociais que a determinados grupos interessa preservar. Assim, esses papeis são definidos e reforçados de modo a responder aos valores sociais dominantes. (ALMEIDA, 2010, p. 38).

É necessário compreender que sempre existirá pessoas contrarias as opiniões do outro, e que a sociedade, muitas vezes irá ser contrária ao posicionamento que tomamos, por isso, é importante que necessidade do indivíduo seja levada em questão, apesar de vivermos em

ISBN 978-85-64124-60-8

sociedade, não devemos deixar que as nossas individualidades sejam sufocadas por ideias que sejam as ideias de vida imposta por terceiros.

A música “Bixa preta” tem uma letra forte, quase que uma explosão de sentimentos de liberdade de afronta para com aqueles que não respeitam a opção que cada um escolhe, para a sociedade que sempre tenta interferir no que o outro julga como sendo o melhor para si, agora o jogo vira no momento que a mídia é usada para dar a voz a minoria, que antes era reprimida e que agora é ouvida!

METODOLOGIA

A seção metodológica adotada neste ensaio consiste na pesquisa bibliográfica pois foram utilizados algumas fontes de pesquisas para que se desenvolva a análise, tais como, livros, artigos e sites da internet. Antônio Carlos Gil define “a pesquisa bibliográfica é desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos.” (GIL, 1987, p. 71). A abordagem que será feita é a qualitativa, que segundo Uwe Flick (2009) explica a “pesquisa qualitativa dirige-se à análise de casos concretos em suas peculiaridades locais e temporais, partindo das expressões e atividades das pessoas em seus contextos locais. (FLICK, 2009, p.37), e assim, a pesquisa se volta para o corpus que constituirá da letra da música “Bixa preta” (2017) cantada pela cantora Linn da Quebrada com o intuito de analisar a letra da canção que foi retirada da internet no site “LETRAS” e a entrevista da mesma, que foi retirado do site da revista eletrônica “Rolling Stone” (2017), onde a cantora explica como foi a construção da música “Bixa preta”. Pretende-se fazer uma análise comparativa destas duas obras, onde uma irá complementar a explicação da outra.

ANÁLISE DE DADOS

A análise se constitui da letra da música na integra da cantora Linn da Quebrada que foi retirada do site “LETRAS” e a entrevista que ela concedeu a revista eletrônica “Rolling Stone” (2017).

Letra da música:

Bixa Preta
Mc Linn da Quebrada
Bicha estranha, louca, preta, da favela
Quando ela tá passando todos riem da cara dela
Mas, se liga macho
Presta muita atenção
Senta e observa a tua destruição

Que eu sou uma bicha, louca, preta, favelada
Quicando eu vou passar e ninguém mais vai dar risada
Se tu for esperto, pode logo perceber
Que eu já não tô pra brincadeira
Eu vou botar é pra foder

ISBN 978-85-64124-60-8

Ques bicha estranha, ensandecida
Arrombada, pervertida
Elas tomba, fecha, causa
Elas é muita lacração
Mas daqui eu não tô te ouvindo, boy
Eu vou descer até o chão
O chão
O chão
Chão, chão, chão, chão

Bicha preTRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ
Bicha preTRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ
Bicha preTRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ
Bicha preTRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ

A minha pele preta, é meu manto de coragem
Impulsiona o movimento
Envaidece a viadagem
Vai desce, desce, desce, desce
Desce a viadagem

Sempre borralheira com um quê de chinerela
Eu saio de salto alto
Maquiada na favela
Mas, se liga macho
Presta muita atenção
Senta e observa a tua destruição

É muito tarde, macho alfa
Eu não sou pro teu bico
Não.

Na primeira parte da música, nota-se que o eu-lírico inicia a canção já mencionando os termos pejorativos que o homem negro homossexual é conhecido, segundo a música "bicha estranha, louca, preta, da favela/quando ela tá passando todos riem da cara dela". Esses termos quando ditos na sociedade, são com a intenção de 'ferir' o ser, desqualifica-lo enquanto ser humano. Em entrevista para a revista Rolling Stone (2017), Linn comenta que quando fez a música foi com a intenção de que "essa bixa preta também sou eu, mas, além disso, são muitas outras além de mim", ela se reconhece na letra e reconhece que existem várias outras pessoas que passam por esses preconceitos. Logo após está parte, a música começa a se alternar, a letra muda de ofensa, para uma resposta a toda uma sociedade preconceituosa, "mas, se liga macho/Presta muita atenção/Senta e observa a tua destruição", percebe-se a mudança do comportamento do eu-lírico nesta parte, de humilhado, passa a ser o agente ativo, não ofendendo a quem o ofende, mas, se defendendo do insulto da primeira parte da música.

A segunda estrofe nota-se um reconhecimento do eu-lírico da sua identidade, "que eu sou uma bicha, louca, preta/favelada/Quicando eu vou passar e ninguém mais/vai dar risada/se tu for esperto, pode logo perceber/que eu já não tô pra brincadeira/eu vou botar é pra foder", percebe-se que existe uma ascensão do homem negro homossexual, ele não aceita mais esses termos pejorativos para se referir a ele, cansado de sofrer discriminação, tem-se a atitude da luta para dar uma resposta a todo termo pejorativo que o negro homossexual já recebeu. Linn em sua entrevista explica que "o que eu quero com a música é dizer que nós resistimos, que nós

ISBN 978-85-64124-60-8

insistimos, que podemos nos amar e nos desejar", no momento que na música diz: "ninguém mais vai dar risada", observa-se não só o reconhecimento, mas também o amadurecimento em relação a sua identidade já reconhecida. Fanon (2008) explica que esse momento, de reconhecimento é muito importante para o homem, pois "a primeira reação do negro seja a de dizer não àqueles que tentam defini-lo. (FANON, 2008, p. 48), ele estará consolidando a sua identidade frente a diversidade que o colocam.

Na estrofe "ques bicha estranha, ensandecida/arrombada, pervertida/elas tomba, fecha, causa/elas é muita lacração/mas daqui eu não tô te ouvindo, boy/eu vou descer até o chão/o chão/o chão/chão, chão, chão, chão", o eu-lírico ironicamente desafia a toda sociedade que se diz conservadora, mas que é disseminadora de preconceito. A mídia que temos, na maioria das vezes, condena esses tipos de termos que está presente nesta estrofe, por ser direto e obter palavras de baixo calão. Mas a mesma que condena é aquela que ínsita o preconceito ao que é diferente, ao que é fora do 'padrão', e assim, sendo disseminadora de conteúdos na maioria das vezes, racistas e homofóbico. A cantora Linn, nesta parte, desabafa sobre o que um homem negro e homossexual enfrenta em seu cotidiano para ser respeitado, sendo que o homem negro, por ter uma carga histórica muito grande de ser viril, não possa ter feminilidade.

Na estrofe "bicha preTRÁ, TRÁ, TRÁ,TRÁ" (repete 4x) Linn utiliza-se de recursos linguísticos para brincar com a sonoridade das palavras, percebe-se uma referência a música da banda "vingadora" que canta a música "metralhadora" que faz uma referencia as mulheres que estão no "comando da situação", "mulheres dona se si", Linn direciona esta parte da música para que todos os homossexuais negros se orgulhem de quem são.

A estrofe "a minha pele preta, é meu manto de coragem/impulsiona o movimento/envaidece a viadagem/vai desce, desce, desce, desce/desce a viadagem", Linn mais uma vez exalta o orgulho da negritude, do reconhecimento da sua identidade, da importância da sua representação para o 'outro'. Fanon explica essa atitude como sendo

> o preto reabilitado, "alerta no posto de comando", governando o mundo com sua intuição, o preto restaurado, reunido, reivindicado, assumido, e é um preto, não, não é um preto, mas o preto, alertando as antenas fecundas do mundo, bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua potência poética, "poroso a todos os suspiros do mundo". Caso-me com o mundo! Eu sou o mundo! (FANON, 2008, p.117).

O seu orgulho de ser quem é, sem ter medo do julgamento do 'outro', fazendo o que quiser com o seu corpo, sem ter a necessidade de pedir permissão ou dar explicações sobre o que está fazendo, mas tendo a consciência e respeito sobre o seu corpo.

A estrofe "sempre borralheira com um quê de chinerela/eu saio de salto alto/maquiada na favela/mas, se liga macho/presta muita atenção/senta e observa a tua destruição", Linn, faz uma brincadeira com as palavras, ela utiliza-se da palavra "borralheira" e em contra partida com a palavra "chinerela" para remeter a história do Walt Disney "Cinderela", esta que era direcionada as crianças do sexo feminino, onde comprova que a mídia determina lugares desde a infância refletindo até a idade adulta. Almeida explica que

> o fenômeno da indústria cultural que gera identidade, estereotipando todo o social, é o modelo universal da ficção comunicacional (...) o objetivo mesmo da indústria cultural não é formar uma consciência crítica, mas uma visão receptiva e conformista através de uma suposta identidade. (ALMEIDA, 2010, p. 42).

ISBN 978-85-64124-60-8

Linn (2017) consegue chamar a atenção para este paradigma que a mídia impõe para quem vê, de maneira irreverente, critica este estereótipo que é imposto pela mídia ao se telespectador, que tenta demarcar lugares, de forma humorada, ela questiona e consegue fazer com quem escuta a sua música, perceba esta manipulação da mídia.

E a parte final da música "é muito tarde, macho alfa/eu não sou pro teu bico/não", Linn consegue de maneira sucinta resumir todo o preconceito, velado ou não, da sociedade, explicitando que pra ser "macho" de verdade não haveria a necessidade de ser agressivo, porque sinônimo de masculinidade não é o homem ser preconceituoso, viril, mas sim aquele que respeita as diferenças de cada indivíduo. Em sua entrevista Linn explica que "sobre o lugar no qual eu fui posicionada compulsoriamente em toda a minha vida, que é um espaço preterido pelos outros corpos", no desfecho da canção consegue expor em poucas linhas, sobre o posicionamento que toma a respeito do seu corpo, assumindo sua identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música "Bixa preta" (2017) da cantora Linn da Quebra é uma forma de questionar os padrões e privilégios que a mídia determina para uma parcela da sociedade, a letra é uma forma irreverente de questionar contra qualquer tipo de violência, contra o racismo, contra qualquer tipo de intolerância e preconceito. Linn complementa em sua entrevista dizendo que "essa canção fala a respeito dos nossos afetos, dos nossos sonhos e dos nossos desejos", e que é importante para quem vai ouvi-la se identificar com a "Bixa preta" da canção a verá como forma de resistência e autonomia, as pessoas que se identificarem com ela não vão mais escutar caladas xingamentos, ameaças e gracinhas, pois este é o recado da música, que trabalha com os termos que eram pejorativos e de opressão, e que se transformam em símbolos de resistência, fazendo assim, essa transitoriedade dos termos. Almeida (2010) explica que

> essa representação social, isto é, a visão do papel de cada um, a cada dia, varia de sociedade para sociedade, bem como de cultura a cultura e se constitui essencialmente uma construção social. Portanto guarda em si o caráter intrínseco e permanente de transitoriedade. (ALMEIDA, 2010, p. 31).

Se o termo "Bixa preta" já foi tido como ofensa, na música de Linn da Quebrada, ela responde a altura como forma de resistência.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Anailde. **A construção social do ser homem e ser mulher**. Salvador: EDUNEB, 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução: Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1987.

ISBN 978-85-64124-60-8

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LETRAS. Música **Bixa Preta.** Disponível em: < https://www.letras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/bixa-preta/>. Acesso em: 10 nov. 2017.

O GRITO. **Novo single de Mc Linn da Quebrada, "bixa preta" é hino da resistência LGBT**. Por Equipe O Grito!, 3 de março, 2017. Disponível em: < http://revistaogrito.com/page/blog/2017/03/03/novo-single-de-mc-linn-da-quebrada-bixa-preta-e-hino-da-resistencia-lgbt/>. Acesso em: 20 nov. 2017.

Rolling Stone. **MC Linn da Quebrada grita pelo fim do preconceito no single "Bixa Preta".** Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/mc-linn-da-quebrada-grita-pelo-fim-do-preconceito-no-novo-single-bixa-preta/>. Acesso em: 15 nov. 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 26 – LEGADOS DA DIÁSPORA NA LITERATURA NEGRA BRASILEIRA: TRANSCULTURAÇÃO, MEMÓRIA, IDENTIDADES, TRANSGRESSÕES E ENFRENTAMENTOS

ISBN 978-85-64124-60-8

REFLEXÕES SOBRE LITERATURA PERIFÉRICA E ARTE ENGAJADA, POR UM VIÉS DA OBRA REZA DE MÃE, DE ALLAN DA ROSA

Carolina Veloso COSTA (UFSC)
E-mail: carolinavelosocosta@gmail.com

RESUMO

Eis uma provocação aos estudos literários realizados por mim até o presente momento, tendo em vista que me dediquei durante muito tempo a estudar a literatura popular sertaneja, e, agora, proponho-me a pensar na literatura popular urbana. Uma literatura marginal e periférica que surge na ânsia do cotidiano das grandes cidades brasileiras, considerando o lugar da periferia e do negro na sociedade e na literatura nacional. O interesse por essa pesquisa surgiu da ideia de que uma parcela da sociedade ainda ignora o fato de o país possuir a violência como sua base constitutiva, e que isso tenha sido um fator importante na formação da subjetividade da literatura brasileira. É importante frisar que há outras letras no Brasil, que existem múltiplas formas de escrever e fazer literatura. Ainda mais numa época em que a letra branca e eurocêntrica prevalece e reverbera. Nessa lógica, o paulista Allan da Rosa (São Paulo, 1976 -) pareceu-me adequado para protagonizar este trabalho: escritor jovem e ativista. Seus escritos surgem da oralidade, e essa é uma marca muito presente e visível na coletânea de contos *Reza de mãe* (2016), que tem como tema preferencial o cotidiano da periferia. No momento que a periferia tem voz, essa voz repercute na escrita, ela passa a ser mais que arte poética, passa também a ser política. Porque a luta não é somente de ideias, mas também de construção de uma luta prática.

PALAVRAS-CHAVE: *LITERATURA PERIFÉRICA. ARTE ENGAJADA. LITERATURA NEGRA BRASILEIRA.*

A proposta desse artigo é um desafio para mim enquanto pesquisadora, leitora e sujeito social. Afirmo isso, logo nas primeiras linhas, porque sinto a necessidade de expor questões que me inquietam e para as quais busco respostas. É nessa atmosfera de descoberta e aventura acadêmica que inicio esse trabalho.

As inquietações expostas nessas páginas são frutos do curso "Achille Mbembe e as políticas da inimizade", ministrado pela Profa. Dra. Susan de Oliveira[573]. O curso focou principalmente a obra *Politiques de l'inimitié*, publicada em 2016, em que Achille Mbembe retoma seus textos e alguns conceitos anteriores, trazendo à margem de uma forma rugosa "a irrupção de toda uma cultura política da inimizade baseada na tensão de elementos acumulados desde a colonização e escondidos sob a paisagem da democracia liberal" (OLIVEIRA, 2017). Além de dialogar com obras do argelino Frantz Fanon e do francês Édouard Glissant, duas grandes referências no que tange os estudos sobre pós-colonialismo e de questões relacionadas à história e políticas africanas.

Os meses que passamos discutindo a obra de Mbembe, direta e indiretamente também a de Fanon e Glissant, levaram-me a um universo pouco explorado em meus estudos sobre a literatura popular. Mbembe, no livro *Crítica da razão negra* (2014), nos convida a pensar sobre as diferenças e a vida a partir de uma reflexão sobre o mundo contemporâneo fundamentado na experiência negra. Cabe lembrar que a visão do negro no mundo de hoje foi estabelecida

573Curso oferecido pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, no primeiro semestre de 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

pelo sistema escravista do colonialismo. Dessa forma, podemos definir negro como uma categoria social, facilmente confundida com conceitos de escravo e de raça. Explicarei isso melhor no decorrer deste trabalho.

Podemos, a partir dessa perspectiva, pensar em uma literatura popular urbana, ou seja, uma literatura marginal e periférica que surge na ânsia do cotidiano das grandes cidades brasileiras. Para tanto, faz-se também interessante considerar o lugar da periferia e do negro na sociedade e na literatura brasileira. Não somente sob o ponto de vista de números de escritores ou personagens negros, mas, principalmente, de representatividade. Por esse viés, surgiu o interesse de pautar a situação do negro brasileiro, sua relação com a periferia e com a literatura engajada.

Muitas das questões levantadas nesse artigo podem parecer repetitivas ou ultrapassadas para alguns, afinal, a situação do negro na sociedade brasileira está naturalizada. Falar de racismo e representatividade da luta do movimento pode parecer cansativo para aqueles que creem não existir problemas sociais, de classe ou de raça no Brasil. Uma parcela da sociedade ignora o fato de o país possuir a violência como sua base constitutiva, a começar pela chegada dos portugueses e o extermínio de grande parte da população indígena, bem como os longos 400 anos de escravatura, os governos autoritários, monárquicos e republicanos, seguido dos anos de regime ditatorial, e a desigualdade social, em se que perpetua até hoje a escravidão e os preconceitos de raça, classe e gênero. A formação autoritária do Brasil foi constituinte da subjetividade de sua literatura, em que escritores representaram em suas obras a condição humana acentuando seu caráter problemático e agônico (GINZBURG, 1999).

É importante precisar que há outras letras no Brasil, que existem múltiplas formas de escrever e fazer literatura. Ainda mais numa época em que a letra branca e eurocêntrica ainda prevalece e reverbera. Os escritores e escritoras pretas no país só recebem seu oficial reconhecimento pelas universidades e editoras depois que já estão há décadas no sistema literário nacional.

Dentro do movimento, há o debate que não basta ser um (a) escritor (a) negro (a), é necessário ser também militante da causa. Segundo Fanon, para não ser alienado, o sujeito precisa mudar mais que a sua visão de mundo, é necessário mudar o mundo. Porque a luta não é somente de ideias, mas sim de construção de uma luta prática (FANON, 2008). Nessa lógica, o paulista Allan da Rosa (São Paulo, 1976 -) pareceu-me adequado para protagonizar este trabalho: escritor jovem e ativista.

Da Rosa consegue estabelecer um excelente diálogo entre arte e militância. Sua rotina diária divide-se entre ser capoeirista, historiador, educador, escritor e editor. Ao assumir esse papel de mediação e representação, o escritor assume também uma grande responsabilidade com a periferia, com a educação popular, com o movimento negro e com a arte literária.

Além de reelaborar a vida na periferia brasileira em sua poesia e em seus contos, o escritor, ao lado de outros literatos, como Sérgio Vaz, Pezão e Ferréz, participa e organiza o Sarau Cooperifa na Zona Sul de São Paulo. O sarau há 17 anos representa um momento especial em que a arte rouba a cena e empodera a comunidade local, muitas vezes excluída da efervescência cultural do centro da cidade. Uma forma de descentralizar a literatura ao reunir poetas, cantores, escritores, grafiteiros, MC's e artistas em geral. O primeiro fruto desse encontro concretizou-se na coletânea de poesia *O rastilho da pólvora – antologia poética do sarau da Cooperifa*, lançado em 22 de dezembro de 2004. O livro reúne 61 poemas de 43 autores, dentre os quais apenas três são mulheres (LEITE, 2013).

Com esse mesmo objetivo, em 2005, Da Rosa e seus parceiros fundaram as Edições Toró. A ideia de produzir livros independentes surgiu como uma política literária que pretendia dar voz aos escritores da periferia e o seu devido lugar no cenário literário brasileiro ao oportunizar a publicação de seus escritos com baixo custo e sem depender do mercado editorial brasileiro.

ISBN 978-85-64124-60-8

Por outro lado, um sistema literário, editorial, revolucionário e independente só é possível quando existem leitores para tal, e com a iniciativa dos saraus, como o Cooperifa e o Sarau do Binho[574], percebeu-se que a favela estava sedenta por arte e que haviam leitores para essa literatura de combate no Brasil. Embora, segundo Allan da Rosa, "nem sempre o leitor que te lê é aquele com quem você se imaginou dialogar"[575]. A literatura escrita alcança territórios por vezes inimagináveis.

Uma característica fundamental da literatura periférica é a oralidade. Essa vertente literária não pode ser compreendida apenas pela obra publicada (LEITE, 2013). Assim como a literatura popular, é necessário compreendê-la como um todo, desde sua primeira manifestação nas performances orais até sua "materialização" na cultura escrita. Conforme as palavras de Antonio Leite, "até mesmo as coletâneas de saraus onde estão lá muitos poemas que surgiram antes na boca dos poetas diante do microfone e da plateia sedenta não podem ser analisadas apenas na frieza do papel" (LEITE, 2013, s/p).

Allan da Rosa tem quatro livros publicados pela Edições Toró: *Vão* (2005), *Da Cabula* (2008), *Morada* (2007) e *A calimba e a flauta: versos úmidos e tesos* (2012). Por outras editoras, o autor também publicou *Zagaia* (2007), *Reza de mãe* (2016) e *Zumbi assombra quem?* (2017). Seus escritos surgem da oralidade, e essa é uma marca muito presente e visível em suas publicações, as quais têm como tema preferencial o cotidiano da periferia. Para o autor, acima de tudo está a qualidade da arte poética, seja ela escrita ou oral. Inclusive, a escritura se faz importante, pois ela ocupa um espaço que é do branco, que é eurocêntrico. Então, no momento que a periferia tem voz, essa voz repercute na escrita, ela passa a ser mais que arte poética, passa também a ser política.

Frantz Fanon faz uma bela reflexão sobre o que ele chama de pele negra e máscaras brancas, tal qual o título de seu livro *Peau noire, masques blancs*, publicado em 1952. Em uma sociedade eurocêntrica, tudo aquilo que não é branco também não é humano, não se encaixa e deve ser subjugado. No caso, se o negro não se portar como branco, não vai conseguir quebrar com as barreiras impostas pela sociedade. Essa situação é facilmente observada na política editorial brasileira, principalmente nas grandes editoras. O negro, pobre e favelado para alcançar um status literário, escrever e publicar livros, deve usar a máscara branca como estratégia de sobrevivência, porém isso acarreta em consequências tanto subjetivas como objetivas.

A literatura periférica é ainda uma vertente literária subjugada, pertencente ao não-cânone e não valorizada por si só. Para que as obras literárias de escritores negros sejam valorizadas é necessário mais que um texto de qualidade. É preciso que o contexto social a constitua como uma literatura de qualidade estética, por sua vez, com base em critérios impostos por teóricos e críticos majoritariamente brancos. Portanto, é necessário que o branco determine um valor para que esta mereça um espaço no sistema literário. Se essa obra surgisse em outro contexto e em outra situação, talvez o texto se fizesse arte por si só.

A partir da proposta de uma editora independente que publique essa literatura emergente da periferia e faça-a a ser conhecida, o negro não precisa mais embranquecer. Pode enfim utilizar sua linguagem para representar seus comportamentos, sua cultura, sua religião, sua vida, etecetera. Conforme destaca Allan da Rosa[576], existe um *apartheid* editorial brasileiro,

574Famoso sarau localizado na zona sul de São Paulo que reúne artistas, poetas e pessoas da comunidade. O idealizador, Binho, também é o realizador do projeto "bicicloteca", o qual utiliza bicicletas para transportar livros a serem emprestados à comunidade do Campo Limpo/SP.

575Entrevista concedida ao site Canal E, em 2017, na III Jornada de autores negros, disponível na página https://www.youtube.com/watch?v=KBowMOrWD1g .

576Participação do escritor no curso de Formação Online de Oficineiros da LabExperimental.org. Disponível na página: https://www.youtube.com/watch?v=FdKTDp_JOHU.

ISBN 978-85-64124-60-8

por isso faz-se importante que existam ações que contribuam com a publicação dos escritores negros e negras. Por vezes, a palavra somente revela-se como realmente é e com seu real significado na oralidade, outras vezes, ao contrário, será na escritura. A força da oralidade, da palavra cantada e falada, pertence às raízes africanas, mas a palavra escrita e lida também. Segundo o escritor, é preciso apossar-se novamente dessa literatura escrita e, com isso, diminuir o abismo entre a escrita e a voz. A força da palavra está em suas duas formas de expressão, oral e escrita.

A oralidade ressoa nas obras de Da Rosa, bem como a vida do morador periférico. O texto dramático *Da Cabula*, publicado em 2008, ganhou o II Prêmio Nacional de Dramaturgia Negra Ruth de Souza, no mesmo ano. Na apresentação do livro, Nei Lopes afirma que "Allan Santos da Rosa é dono de uma técnica literária tão fluente quanto trabalhada, tão original quanto canônica, tão encantadora quanto acachapante" (LOPES, 2008, p. 14).

A peça gira em torno da história de Filomena da Cabula, uma ex-empregada doméstica, negra e idosa, que após se demitir do trabalho, em virtude de o patrão negar auxílio ao seu desejo de se alfabetizar, passa a trabalhar como camelô no Centro de São Paulo. "Em um único ato, dividido em 13 cenas, o autor articula uma série de indícios e significados sobre a condição de vulnerabilidade desta personagem" (PATROCINIO, 2011, p. 64) que traça um objetivo e para isso vive diariamente uma "batalha inglória", conforme destaca Paulo do Patrocínio, conciliando o desejo de alfabetizar-se e a necessidade de sobreviver.

Em *Morada*, o escritor traz à tona a temática da luta pelo direito à moradia. Em coautoria com o fotógrafo Guma, o livro "é um exemplo bem sucedido [do] 'olhar de dentro'" (PATROCÍNIO, 2011, p.57). Em toda a obra é esse olhar que guiará o leitor a uma visita à periferia, adentrando a intimidade dos moradores, suas casas, seu cotidiano, suas vidas, que constantemente são representados "pelo 'olhar de fora' como resultado direto de uma condição econômica vulnerável" (PATROCÍNIO, 2011, p.57). As fotografias de Guma, e seu olhar atencioso aos detalhes, possibilita perceber as vidas, as mãos que construíram aquele espaço, cada minúcia é importante para compreender o ambiente. Da Rosa e Guma conseguem nesse momento reunir a voz, o olhar e a palavra escrita em uma obra tão singular e plural.

Em *Zagaia*, texto infanto-juvenil, o escritor "explora toda a dimensão da periferia, produzindo um olhar pontual sobre os diversos problemas sociais que atingem seus residentes com uma poética singular" (PATROCÍNIO, 2011). Da Rosa busca nessa prosa poética inspiração nas sextilhas dos poetas populares nordestinos[577] para contar a história de uma família de migrantes pela voz de um jovem rapaz. O personagem homônimo ao título é um jovem negro residente de uma favela que enfrenta desde cedo as mazelas de uma sociedade desigual e preconceituosa. Filho de presidiário, o menino vê a necessidade de deixar as brincadeiras da rua para trabalhar, entre tantas desventuras em Diadema, Zagaia decide tentar a sorte na capital paulista. Segundo Patrocínio, "São Paulo surge como um espaço de desolação e abandono. Em suas andanças pela cidade, percebe toda a sorte de contradição e desigualdade" (PATROCINIO, 2011, p. 62).

Os textos de Allan da Rosa percorrem os bairros que excedem as fronteiras através da apreensão da vida de seus moradores em suas angústias, desafios e ambições reais, não-folclóricos. Por isso tamanha identificação com o leitor periférico e que desperta a curiosidade do leitor não-periférico, pois ele consegue adentrar o universo da favela que por vezes só (des) conhece através da mídia e de outros meios de comunicação.

É importante dar ênfase ao devir-negro no mundo, que, segundo Mbembe (2014), surgiu a partir da consolidação do neoliberalismo e significa que o termo negro deixa de remeter

577 REFERÊNCIA À LITERATURA DE FOLHETO TAMBÉM CONHECIDA PELO PÚBLICO E PELA ACADEMIA COMO LITERATURA DE CORDEL.

ISBN 978-85-64124-60-8

somente à escravidão e raça, mas também enquanto substantivo. Nesse sentido, compreende-se negro como "toda a humanidade subalterna", incluindo a grande massa de operários mal remunerados e sem direitos, assim como os milhões de refugiados, os migrantes e imigrantes que saem de suas terras em busca de emprego, submetidos a condições precárias de trabalho e de vida, ou seja, todos aqueles que estão à margem da sociedade. Negro, além de uma mercadoria do capitalismo, torna-se um padrão de vida.

A estrutura brasileira é racista, bem como a de todos os países que sofreram com a colonização e com o processo de descolonização. A violência de ambos processos está escancarada na sociedade. No livro *Reza de mãe*, Allan da Rosa consegue transpor para suas narrativas a deixa herdada do período da escravatura e da falácia que foi a sua abolição. Entre estereótipos e traumas, há também traços de vingança e esperança na literatura de denúncia de Da Rosa.

Ainda na linha do que estamos chamando de literatura popular urbana, *Reza de mãe*, livro de estreia no gênero conto, Da Rosa continua utilizando-se da arte engajada para descrever o cotidiano da periferia paulista. Os contos dialogam entre si, são personagens que se repetem em diferentes histórias, bem como as temáticas que se encontram na (im) possibilidade de dor e alegria em diferentes gerações. Allan da Rosa humaniza cada vez mais seus personagens que vivem situações extremas e chocantes, mas nada fora do comum do cotidiano de quem tem na pele a marginalidade e a herança da escravidão.

O primeiro “tapa na cara” do leitor e da nossa sociedade aparece no prefácio do livro: o poema “Desculpa perguntar”. Allan da Rosa dirige a palavra a seu leitor ao estruturar o poema com perguntas retóricas, preparando para o que o espera no decorrer dos quatorze contos que integram a obra. Cada verso questiona uma situação cotidiana daqueles que vivem e sentem o racismo e o preconceito social. Como podemos observar na estrofe a seguir:

> Já sentiu humilhação, rei?
> A que trouxe na cangaia as caixas de fruta
> que não podia mexer nem em uma baga.
> Do chegado na feira e escorraçado
> nos berros, cuspido pra fora
> depois do almoço vazio
> quando perguntou se ia receber sua paga? (DA ROSA, 2016, s/p)

Fome. Desumanização. Desvalorização. Desrespeito. Como o próprio verso diz: humilhação. Em poucas linhas, em versos breves, Da Rosa faz-nos pensar sobre nossa condição e a condição do outro. Conforme dito anteriormente, o negro pobre, marginal, favelado, trabalhador, é tratado como mercadoria pela sociedade capitalista. O sistema trabalhista não se diferencia muito do sistema escravista, da mesma forma que a sociedade escravista também não se diferencia muito da nossa sociedade neoliberal do século XXI. O preconceito racial e social segue sendo um câncer difícil de curar diante de uma abolição questionável e sem qualquer tipo de reparação, indenização ou política social que desse alguma outra esperança além da que hoje conhecemos. O autor não ousa ser discreto ou sutil em seus textos; a vida também não é sutil com a periferia. As palavras que soam poéticas atiram verdades ao leitor.

Os contos, ao dialogarem entre si, formam um espaço geográfico e imaginário comum, estratégia frequentemente utilizada por muitos escritores para criar elos entre as obras. Como disse anteriormente, são cenários, personagens, temáticas que se encontram nos caminhos estabelecidos pelo autor formando uma instigante teia de relações familiares que se estabelece a partir do conto “Pode Ligar o Chuveiro?”.

ISBN 978-85-64124-60-8

Eis a imagem da favela em treze páginas, o conto mais longo do livro *Reza de mãe* que se configura em um espaço cômico e dramático: o dia-a-dia de uma comunidade que trabalha, estuda, cuida da casa, por fim, encontram-se todos na hora do banho. Os personagens da comunidade são apresentados um por um, desde a hora que acordam até o momento do banho.

O primeiro, Valdeci. Acorda em um horário razoável, pega o metrô e vai vender churros e guloseimas "na saída dos colégios pagos em euros" (p. 07). Estaria tudo bem, se não fossem os outros. O menosprezo presente no olhar dos passageiros do metrô, julgam sua aparência e o seu cheiro de "nhaca de açúcar" que impregna o vagão; nas escolas, a "clientela de poliglotas de 12 anos de idade" (p. 08) trata Valdeci como um serviçal. Ao banho é atribuído duas funções: "Esfrega, quase se lixa, mas dá sábado, dá domingo e esse açúcar não larga nas dobrinhas do braço. Humilhação grudada, raiva peguenta, até atrás do joelho fica melando, entra por baixo do avental e da calça. Como entra ali esse açúcar?" (p. 08)

A próxima a tomar banho é Nefertiti. A idade da descoberta. O chuveiro deixa de ser apenas um instrumento de limpeza e torna-se também um instrumento de prazer. A personagem brinca com sua sexualidade durante o banho: prazer e imaginação voam lado a lado.

Na sequência, grita seu Tebas "Tem alguém com chuveiro ligado aí em cima?". Pedreiro veterano, agora já é bisavô, idoso à base de remédios, as fraldas fazem parte de seu corpo. Na vida, o trabalho árduo muito exigiu e pouco tempo deixou para pensar naquilo que não era prioridade, como o banho diário. Sustentar a família e garantir-lhes o mínimo para sobrevivência era o que movia Seu Tebas. Ceci ainda era menina quando ruminava nojo por seu pai na porta da escola, "Um dia confessou, pura, tadinha. Pediu para não acariciar a cabeça também, sua unha de encher a laje era a comedia das amiguinhas. Peão. Porqueira. Vergonha do esmalte de cimento" (p. 11). Banho todos os dias, decisão tomada. Esfregar até sangrar, mas sua filha nunca mais sentiria vergonha do pai.

"Esfrego agua sanitária no pescoço. Clarear" (p. 12). Viada, como chama vó Ceci, não tem amigas na escola, o menino não quer ser seu par na quadrilha, zoada na escola, motivo: sua cor. Na escola, chamam-na de imundiça. Solução? O banho. Embranquecer. Se lavar até ficar igual a "princesa do gibi", branquinha, deixar de ser o "dragão do mato". Ainda que para isso seja necessário ficar em carne viva.

Viada faz da sua humilhação o ódio. O ódio do outro torna-se o seu ódio pela sua cor, sua origem, por si e, por fim, pelo outro. Tristeza de quem ainda criança sofre na pele e a na alma os traumas de uma herança racista e preconceituosa. Nesse trecho também observamos a omissão de quem deveria ensinar, a professora assiste sem reação, sua função é dar aula. Situação tão comum nas escolas brasileiras.

Outros personagens também aparecem na saga do banho quente: Dona Esperança ou Vingança, nome desejado durante toda a gestação, mas não deixaram registrar. "Não pode ter nome assim no documento". A linha tênue entre esperança e vingança a acompanhou durante toda a vida, cada gota do chuveiro representa uma lembrança dos 77 anos de vida, que "podem ser 79". Vai saber. Ivair toma banho de caneco para não precisar esperar todos da comunidade usarem o chuveiro. Bira, Ubirajara, um homem agressivo na rua e em casa. Violenta sua mulher e filhos, mas respeita os mais velhos, como Vó Esperança, representantes de sabedoria. O desfecho do conto está no último banho, ou melhor, na primeira a tomar banho, Vó Ceci. Seu dia começa cedo, cuidar das crianças, cuidar dos mais velhos: "mas ainda aproveita mais uns minutinhos rente à cerca pra pitar mais unzinho. Hora do seu banho de sol na penitência cotidiana. Detida com nove netos para cuidar. Rouca" (p. 19). São as práticas sociais e culturais periféricas.

No conto "O iludido", observamos um pouco do tratamento opressor que o negro recebe da polícia militar. A violência da tortura que leva à morte. Caçu vê seu amigo-irmão

ISBN 978-85-64124-60-8

agonizar após mais uma sessão de tortura, Vagalume teima em seguir vivo. Ele sabe que será o próximo. Coronel já está pronto, alguma informação útil deverá conseguir.

A denúncia de Da Rosa nesse conto não é ocasional, o sistema carcerário brasileiro tem cor. É negro. Essa não é uma consideração absurda, se levarmos em consideração as condições (sub)humanas que o negro foi e é submetido, é fácil perceber que ele se encontra em grande vulnerabilidade social. "Meu irmãozinho Caçu, presta atenção: nosso boletim de ocorrência a gente traz na pele e no CEP". Sábias palavras daquele que nasceu com a sentença de morte declarada. Podemos afirmar que de escravizado, ele passou a ser um "criminoso" em potencial. "Apartamento de bandido é no cemitério, quintal de bandido é a vala" (p. 21).

A tortura utilizada pela polícia, no conto, se assemelha muito aos castigos realizados durante a escravatura. Darcy Ribeiro descreve essas práticas como necessárias, sem elas o sistema não sobreviveria.

> Semanalmente vinha um castigo preventivo, pedagógico, para não pensar em fuga, e, quando chamava atenção, recaía sobre ele um castigo exemplar, na forma de mutilações de dedos, do furo de seios, de queimaduras com tição, de ter todos os dentes quebrados criteriosamente, ou dos açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinquenta chicotadas diárias, para sobreviver. Se fugia e era apanhado, podia ser marcado com ferro em brasa, tendo um tendão cortado, viver peado com uma bola de ferro, ser queimado vivo, em dias de agonia, na boca da fornalha ou, de uma só vez, jogado nela para arder como um graveto oleoso (1995, p. 120).

Assim como os capitães do mato, o coronel também era negro. Negro violentando negro. Por estar em uma posição superior, acha que não pertence a esse mesmo grupo, "apesar do continente que separa meu moletom do seu colete à prova de balas, nossa cor nos une e compreendo sua grandeza ancestral" (p. 23). O estado físico de Vagalume denuncia o quanto houve de violência no interrogatório ao qual ele foi submetido.

> E Vagalume ali currado, bostado, depilado, unha arrancada, dois narizes e cinco olhos na cara de tanta porrada. Espasmos antecediam a morte que teimava em demorar minutos eternos. Na despedida recebeu jantar de gala na boquinha, aviãozinho na colher servindo arroz embolotado com vidro moído (p. 22).

Para não passar pelo mesmo sofrimento do irmão, Caçu decide barganhar sua "liberdade" e, para alcançar tal objetivo, utiliza da folclorização da cultura africana: "Coronel, eu tenho uma proposta pra ti, você que sobe ladeira e desce viela caçando, que sabe que sempre tem uma mira apontando pra tua orelha, tu vai girar fechado e voltar seguro de onde for" (p. 24).

O protagonista oferece ao coronel "corpo fechado", ou seja, imunidade a qualquer atentado contra sua vida. Caçu alega já possuir o segredo. Então, para provar que isso seria possível, ele apela para o ego de quem está numa situação de poder: "Tu tem sensibilidade, tem origem, não tem coronel? Sabe que não é papinho. Vem da tua família também essa força, mesma fonte da minha. Tá na tua presença, na tua aura, não vê quem não quer ou não sabe" (p.26).

Muito astuto, o protagonista garante que tem como provar tal habilidade. Exige primeiro uma metralhadora, mas essa poderia não ser eficaz no seu objetivo. Então, decide que

ISBN 978-85-64124-60-8

a melhor arma para testar seu "corpo fechado" é um machado bem afiado. Um rasgo na garganta e o serviço está feito. "Decapitado, o caçula ruiu sobre a posta de Vagalume" (p.29). Desde então, motivo de piada entre os demais do departamento de polícia, o coronel passou a ser conhecido como "O iludido".

A população que veio de África teve seus hábitos, religiosidade, e imagem criminalizadas durante e após a escravatura. Até hoje existe uma estigmatização da cultura africana, conhecida também por profana, em contraste com a cultura europeia instaurada pelo catolicismo, sagrada.

A classe dominante tentou aculturar o povo negro e, inclusive, não poupou esforços para eliminar e criminalizar sua cultura, tornando-a, por vezes, simples folclore. Conforme destaca Clovis Moura:

> [...] Tudo isso passou a ser simplesmente folclore. E com isto subalternizou-se o mundo cultural dos africanos e dos seus descendentes. A dominação cultural acompanhou a dominação social e econômica. O sistema de controle social passou a dominar todas as manifestações culturais negras, que tiveram, em contrapartida, de criar mecanismos de defesa contra a cultura dominadora (1994, p. 35).

Por exemplo, as casas de candomblé para funcionar deveriam ser registradas na delegacia de jogos e costumes, e a capoeira foi proibida até a década de 30. Uma forma evidente de mostrar como o racismo está estampado na nossa sociedade. Racismo esse que gerou sequelas existentes ainda hoje, como bem descreve Allan da Rosa.

A lembrança da escravidão ainda está viva, pelo menos entre aqueles que foram os mais prejudicados por ela. A sociedade opressora tentou esquecê-la imediatamente. Vide o nosso hino da proclamação da república, publicado em 1890, somente dois anos após a abolição, que afirma já não haver sequer resquícios dessa prática de trabalho que perpetuou por 400 anos.

> Nós nem cremos que escravos outrora
> Tenha havido em tão nobre País
> Hoje o rubro lampejo da aurora
> Acha irmãos, não tiranos hostis.

O conto, também ambientado em São Paulo, "Costas lanhadas – Revides e segredos antes do 13 de maio", faz questão de rememorar essa prática com um toque de vingança. No título o autor traz duas senhas: a primeira, a data que remete ao dia em que a princesa Isabel sancionou a lei Áurea, abolindo a escravatura em 1888; a segunda, costas lanhadas, enquanto no conto anterior, o coronel e seus capangas torturavam Caçu e Vagalume nos covis da delegacia, nesse conto, a tortura será no tronco com mais de trinta vergastadas.

A ira tomava conta do senhôzinho, sentindo-se traído e ameaçado por seus escravos que, segundo a madame, tramavam a morte de seus amos e a queima da fazenda. No entanto, a cada chicotada o senhor não ouvia gritos e sim um canto sussurrado. Tornando então a açoitar com toda força quando um grito surgiu na direção do casarão: "Viu, debaixo do vestido intacto de cambraia e casimira branca que desabotoava trêmulo, as costas lanhadas e arregaçadas da senhora dona, que tombou gemendo no chão empoçado de vermelho" (p. 33).

O atavismo nessa história de vingança social fica muito claro no conto "Três cocorinhas" sobre o tratamento dado às esposas, mães e amásias na visita dominical ao presídio. Novamente a humilhação aparece como tema central das narrativas de Da Rosa.

ISBN 978-85-64124-60-8

Pérola se prepara na véspera para o dia da visita, domingo. Levará para seu companheiro cigarros, salada, peixe, bolo de fubá e, talvez, o pedido especial. Até um pouco antes de sair em direção à Casa de Detenção provisória I, em Osasco, a dúvida: "Será que eu levo?" "Como que o safado tem coragem de me pedir isso?" (p.75) Três ônibus são precisos até chegar na fila da visita e trocar solidariedades com as outras iguais. Quase um quilometro de barro, subida, lama e terra rachada. Reavivando as memórias do Nordeste para a maioria daquelas mulheres.

Chegado o momento, como saber se aquelas mulheres não estão levando nada ilícito para dentro da detenção? "A revista no cômodo gelado: senhoras, moças, crianças. Nuas. Serão três cocorinhas". O mesmo nome dado a uma esquiva da capoeira. Ficar de cócoras para ter certeza que aquelas mulheres não carregam nada dentro de suas intimidades. Não basta um, são necessários três movimentos para ter certeza que nada escorrega de suas vaginas ou sai de seu ânus. O pânico é substituído por um suspiro de alívio por ter conseguido passar no teste. Ao sair da saleta, "dentro da Pérola o celular canta na concha" (p.79).

Nada fora do comum. Notícias de visitantes portando drogas, celular, outros objetos em suas vaginas ou ânus para dentro das penitências correm todos os dias. Expostas ao perigo. Serem presas. Perder suas crianças. Perder suas vidas. Da Rosa ainda foi sutil na narrativa, pois a revista íntima às vezes é realizada manualmente. Uma prática abusiva e que viola a integridade, a intimidade dos familiares visitantes e afronta diretamente o princípio da dignidade da pessoa.

Por fim, mas não menos importante, deixei para comentar o conto homônimo ao livro: "Reza de mãe". A personagem Pérola retorna nesse conto de Da Rosa para dividir um pouco da sua vida com o leitor. Sai cedo e volta tarde, encontra sua filha já dormindo, as vezes sobra tempo para contar histórias, mas nunca falta para agradecer e pedir proteção à santa para que a pureza da menina não encontre a escória, até cair no sono e recomeçar.

> Minha rainha, agradeço esse teto e a força para trabalhar. Guarnece os lábios de minha menina. [...] desinfeta os parasitas, mata as bicheiras e abre fartura pra Lavanda. [...] Protege dos esgotos a pureza de Lavanda. Tira essas coxas pequenas de qualquer garupa peçonhenta. [...] Suas costas não enverguem por humilhação e ela não deite em covil. [...] Agradeço minha rainha. Olha ela por mim quando eu me arrasto' (p. 57).

O objetivo é sustentar sua menina, dar boa educação, lutar por saúde e manter sua pequena longe de quem já lhe fez mal. Fruto do irmão abusador. A pequena Lavanda não entende o porquê não pode aceitar chocolates do tio Riva. Mas todos os dias à tarde ele bate na sua porta e oferece um bombom. Apesar dos avisos e ameaças da mãe, um dia Lavanda abriu a porta.

Resta para Pérola torcer pelo retorno da sua filha. No entanto, se Lavanda não voltar, fica a reza para que "onde tiver vai ser feliz, crescer... heroína a minha menina, heroína que arrancou a sobrancelha de estuprador" (p. 65). O que resta a todas as mães que são sabem nunca o destino de seus filhos, vulneráveis por serem negros, pobres, mulheres, favelados, periféricos, marginais, criminosos em potencial, objeto sexual, de desejo, etecetera.

Allan da Rosa nos leva a um passeio pelas vielas da favela. Fotografia literária da periferia brasileira. Personagens que são retratos de gente comum, que acorda, pega a condução, trabalha, come se der, se tem, retorna, talvez veja os filhos, talvez ainda tenha filhos, dorme para recomeçar a batalha novamente. Descendentes de tantos outros que deram suor e sangue por essas terras verdes e amarelas. Mesmo assim, a elite e seus descendentes acreditam que a

ISBN 978-85-64124-60-8

condição econômica da população negra é consequência característica da própria etnia e não da escravidão e da opressão que sofreram e sofrem.

A periferia é um local de resistência e luta, tal qual os quilombos um dia. Afinal, eles foram muito mais do que esconderijos de escravos, foram a maior forma de protesto, luta e resistência contra o sistema escravista e um espaço onde os (as) negros (as) puderam desenvolver seus costumes e reafirmar sua identidade.

A favela surge da violência e da segregação socioespacial, em que aqueles que não pertencem aos moldes sociais esperados pelo capitalismo ocupam os espaços à margem. E é no interior das favelas que encontramos o principal foco da preservação cultural do povo negro, local que restou a este povo e onde soube e sabe sobreviver, proliferando sua cultura, reafirmando sua identidade e lutando por sua cidadania. Sendo de relevante importância expor à sociedade sua trajetória de luta e resistência e sua contribuição para a formação da sociedade brasileira.

Escrever nesse contexto também é uma forma de buscar justiça. A literatura popular urbana, marginal e periférica é ativismo social. Nesse caso, Allan da Rosa e um escritor periférico nos mais variados sentidos, e isso reflete em sua produção poética e nos elementos de sua obra (personagens, ambientação, linguagem, etecetera), com os quais, nós, os leitores nos identificamos. Pois, leitor e autor são partes de uma mesma realidade sócio-econômica. Ambos possuem a mesma experiência social dos espaços periféricos.

A literatura apresentada por Da Rosa expressa o cotidiano de territórios periféricos a partir de uma escrita fortemente marcada por uma abordagem linguística e literária que contempla o testemunho da vivência na periferia e reconstruídas ficcionalmente. Atente-se aos personagens de “Pode ligar o chuveiro?”, “O iludido”, “Três cocorinhas” e “Reza de mãe”, bem como de “Costas lanhadas”, entre tantos outros que não comentei nesse breve trabalho, todos confrontam o estado de normalidade que assassina todos os dias.

Há uma questão levantada por Frantz Fanon (2008) sobre a alienação cultural. Trata-se da impossibilidade de se contribuir enquanto sujeito de sua história e que a luta não é somente pela cultura, por perpetuar uma cultura afrodescendente ou afirmar a cultura afro-brasileira. Mas também lutar pela libertação do ser humano e de, inclusive, ressignificar sua cultura.

As contradições dos personagens reverberam esse pensamento, como, por exemplo, na menina que quer embranquecer para se sentir incluída ou no prisioneiro que utiliza a fetichização sobre a cultura africana para manipular o opressor. Na humilhação de Seu Tebas, Valdeci e Pérola, além da Vingança que todos os dias se traveste de Esperança para ver muita coisa acontecer e pouca mudar. Por essas e tantas outras razões que considero a obra de Allan da Rosa como literatura engajada. Através da arte e do realismo sociopolítico, ele encontra o meio de fazer com que o leitor se entregue a um mundo de reflexões e pensamentos sobre os principais problemas da sociedade. Um compromisso do escritor com a sociedade, com a periferia e com sua comunidade.

REFERÊNCIAS

DA ROSA, Allan. **Reza de mãe**. São Paulo: Editora nós, 2016.

DO PATROCINIO, Paulo Roberto Tonani. **Allan Santos da Rosa, um outro olhar sobre a periferia**. Ipotesi, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 57-69, jul./dez. 2011.

FRANTZ, Fanon**. Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

ISBN 978-85-64124-60-8

GINZBURG, Jaime. **A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil.** Letras, Santa Maria, n 18/19, p. 121-144, jan./dez., 1999.

LEITE, Antonio Eleilson. **Marcos Fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo**. Revista de Estudos Culturais. n1. São Paulo, 2012.

LOPES, Nei. **Apresentação**. In: ROSA, Allan Santos da. Da Cabula. São Paulo: Global Editora, 2008.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MOURA, Clovis. **A história do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1994.

OLIVEIRA, Susan de. **Políticas de Políticas da Inimizade** (Resenha). Rebela. v7, n1. jan./abr., 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ISBN 978-85-64124-60-8

MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE EM *DIÁRIO DE BITITA*, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Daniela Nascimento*[578]*(UNESP/FCLAR)
E-mail: adanielanascimento@gmail.com

RESUMO

Este trabalho propõe um estudo analítico de *Diário de Bitita* (1986) a partir de uma consideração do exercício de rememoração como criação de um espaço simbólico de construção de identidade. Publicado postumamente, esta narrativa de Carolina Maria de Jesus oferece uma leitura da história brasileira sob uma perspectiva rara, senão única na nossa literatura: a infância e juventude de uma mulher negra e pobre, descendente de escravos, oriunda de uma pequena cidade do interior de Minas Gerais. As memórias de *Diário de Bitita* possuem uma dimensão tanto individual quanto coletiva: a formação da autora-personagem-narradora desde o nascimento em Sacramento e sua amarga trajetória até sua chegada à idealizada cidade de São Paulo. Cronologicamente anterior aos seus primeiros dois livros autobiográficos, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) e *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961), *Diário de Bitita*, situa-se nas fronteiras entre autobiografia e memórias e integra o que reconhecemos como um projeto literário idealizado, indicativo de uma busca por coerência e globalidade no qual Carolina de Jesus coloca-se como a autora da sua própria história, construindo, textualmente, sua identidade como escritora, mulher negra, brasileira, mas também como herdeira e participante de uma tradição ancestral africana.

***PALAVRAS-CHAVE**: IDENTIDADE; MEMÓRIA; SUBALTERNIDADE.*

A TRAJETÓRIA DE CAROLINA DE JESUS

Em 1960, Carolina Maria de Jesus, então moradora da favela do Canindé na cidade de São Paulo, tornou-se conhecida no Brasil com a publicação de seu primeiro livro, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Apoiada pelo jornalista Audálio Dantas, que a "descobriu" quando fazia uma matéria sobre a favela dois anos antes, Carolina de Jesus tornou-se conhecida no país e no exterior. Ambientado em São Paulo, o livro mais conhecido de Carolina Maria de Jesus foi o responsável por tirá-la do anonimato e torná-la conhecida internacionalmente. O "diário da favelada" foi traduzido para 14 línguas e tornou-se um bestseller de imediato tanto no Brasil quanto no exterior.

A década de 60 ficou marcada pela movimentação causada pelas demandas e lutas de diversos movimentos sociais – principalmente a luta por direitos civis nos EUA, o feminismo na Europa e EUA e o processo de independência das colônias europeias. As antigas colônias, as mulheres do movimento feminista, os negros dos movimentos civis nos Estados Unidos, enfim, diversas categorias de subalternos, fizeram-se ouvir na sua demanda por visibilidade e, mais do que isso, por seu lugar como sujeitos e não apenas objetos da História. É nesse contexto que proliferam os testemunhos relativos aos horrores da II Guerra Mundial e no qual instaura-se uma nova ordem narrativa.

578 BOLSISTA/MESTRADO CNPQ.

ISBN 978-85-64124-60-8

No Brasil, o desenvolvimento econômico advindo da crescente industrialização promovia o crescimento das cidades devido ao massivo êxodo rural. No entanto, como se sabe, a prosperidade era para poucos. Assim, apesar do "progresso", o país era ainda provinciano e profundamente marcado pela abolição tardia sem medidas reparadoras que tornava ainda mais problemáticas as desigualdades sócio-econômicas. A migração do campo para as cidades, do Nordeste esgotado pela cultura colonial para o Sudeste industrial resultou também na formação de uma nova subalternidade: os favelados.

Quarto de despejo:diário de uma favelada (1960) surge, então, nesse momento em que, nos países desenvolvidos, emergiam narrativas subalternas, talvez um dos motivos para seu sucesso instantâneo. A primeira tiragem de 10 mil cópias de *Quarto de despejo* esgotou-se no Brasil em apenas uma semana, superando em vendas, entre outros, o escritor Jorge Amado. A escritora foi entrevistada na televisão e no rádio, viajou pelo país e pela América Latina, participou de eventos, enfim, tornou-se uma celebridade.

O segundo livro de Carolina de Jesus, *Casa de alvenaria* (1961), apesar do sucesso de vendas do primeiro, foi um fracasso – mesmo tendo sido publicado pela Livraria Francisco Alves, a mesma editora de seu primeiro livro. Nesse diário, ela narra as vantagens, mas, principalmente, as dificuldades decorrentes da saída do anonimato para alçar o *status* de celebridade em tão pouco tempo e como as pessoas passaram a julgá-la, principalmente em consequência da cobertura (sensacionalista) que a mídia fez de todo o acontecimento.

O interesse pelo primeiro diário, pelo menos no Brasil, não foi devido a um reconhecimento de seu valor literário e sua importância histórico-social, mas a uma "curiosidade antropológica" acerca da "favelada"– uma redução de Carolina à sua condição de subalterna e do seu livro a uma mera documentação factual datada, tal qual um jornal.[579] O próprio Audálio Dantas, em depoimento sobre , afirmou que o "contar das coisas da favela possuía uma inegável expressão literária" mas que "não chegava a ser uma obra literária propriamente dita" (MEIHY e LEVINE, 1994, p. 102).

O posicionamento do jornalista Audálio Dantas, ilustrativo do quão exigente foram imprensa e crítica na recepção de *Quarto de despejo*, evidencia uma concepção de literatura na qual narrativas de subalternos são sistematicamente desconsideradas como possibilidades literárias. A efemeridade do impacto causado pela autora revela o quanto o interesse pelo primeiro diário, pelo menos no Brasil, não foi devido a um reconhecimento de seu valor literário e sua importância e histórico-social, mas a uma "curiosidade antropológica" acerca da "favelada" – uma redução de Carolina à sua condição de subalterna e do seu livro a uma mera documentação factual datada, tal qual um jornal e sua efêmera relevância.[580] Uma vez que não era mais favelada, o que ela tinha a dizer não tinha mais autenticidade, o critério que possivelmente despertou tanto interesse no diário.

À exaustão, os jornais e revistas noticiaram as roupas, acessórios e sapatos que Carolina havia usado em um e outro evento, especulavam acerca dos ganhos com as vendas e traduções, mostravam a nova casa "de alvenaria":

579 É DIGNO DE NOTA QUE, TANTO CAROLINA DE JESUS DEIXA A FAVELA PORQUE CONSEGUE ADQUIRIR SUA "CASA DE ALVENARIA", QUANTO A PREFEITURA DA CIDADE ACABOU COM A FAVELA DO CANINDÉ, UMA POSSÍVEL CONSEQUÊNCIA DA PUBLICIDADE DO LIVRO.

580 É DIGNO DE NOTA QUE, TANTO CAROLINA DE JESUS DEIXA A FAVELA PORQUE CONSEGUE ADQUIRIR SUA "CASA DE ALVENARIA", QUANTO A PREFEITURA DA CIDADE ACABOU COM A FAVELA DO CANINDÉ, UMA POSSÍVEL CONSEQUÊNCIA DA PUBLICIDADE DO LIVRO. ASSIM, NEM ELA É MAIS "FAVELADA" NEM A FAVELA ESTÁ LÁ PARA GARANTIR A AUTENTICIDADE DO DIÁRIO.

ISBN 978-85-64124-60-8

> A opinião geral sobre a fama de Carolina variava muito. Alguns jornalistas conferiram-lhe imediatamente notoriedade dizendo que ela passava seus dias na cidade, algumas vezes tomando chá no Fasano, lugar frequentado pela elite elegante da avenida Paulista. Outros, garantiam que ela se maquiava exageradamente, usando delineadores, vestindo-se com sedas finas, sapatos caros e acessórios extravagantes. Alguns contavam casos exagerados ou pitorescos que contribuíam para a caricatura de uma ex-favelada pretensiosa e que apesar de "rica" não se adaptava aos padrões exigidos pela ética social. A multiplicação destes pressupostos foi munição constante na guerra brasileira de aceitação da escritora. (MEIHY e LEVINE, 1994, p. 28)

Enquanto a mídia brasileira focava na vida de Carolina de Jesus e cobrava dela virtudes literárias e coerências e recusava-se a reconhecer qualquer validade na escrita da autora, a crítica internacional, mais distanciada do cotidiano da escritora, "(...) tratava sua experiência em termos mais humanos, cumprimentando a autora por dimensionar a miséria social e por ter a coragem de apresentá-la publicamente." (MEIHY e LEVINE, 1994, p. 30). No auge da Guerra Fria, a eloquência da autora ecoou tanto na Europa e nos Estados Unidos como um argumento a favor da urgência dos auxílios internacionais para a América Latina, quanto na União Soviética como um argumento contra a depravação da vida sob o capitalismo (LEVINE, 1997, s.p).

O tratamento condescente e até irônico conferido por parte da mídia que continuou especulando sobre a vida de Carolina de Jesus, os desentendimentos com o jornalista Audálio Dantas e outros – pois Carolina de Jesus queria compor, cantar no rádio, publicar outros gêneros, as dificuldades financeiras, uma vez que a autora não recebeu tudo a que tinha direito, principalmente de publicações e traduções no exterior, o assédio das pessoas pedindo dinheiro porque achavam que ela estava rica (MEIHY e LEVINE, 1994), enfim, uma série de dificuldades que Carolina de Jesus passou a ter depois da notoriedade não foram motivos para que ela parasse de escrever. Ela se considerava poeta.

Por sua própria conta, Carolina publicou Pedaços da fome (1963), pela editora paulista Áquila Ltda e Provérbios (s/e. s/d), os quais foram também fracassos editoriais. Posteriormente, houve algum interesse estadunidense em se fazer um filme sobre a escritora, ao qual se opôs a Embaixada do Brasil nos Estados Unidos, inviabilizando o projeto. Um documentário motivado pelo impacto do primeiro diário foi produzido em 1975, na então Alemanha Oriental, mas foi censurado no Brasil (MEIHY e LEVINE, 1994). Em 1976, um editor de São Paulo comprou os direitos do seu primeiro livro da então falida Editora Francisco Alves que resultou no convite para Carolina de Jesus autografar seus livros em São Paulo e no Rio de Janeiro – uma última oportunidade para Carolina reconquistar uma reputação literária. A mídia, no entanto, apenas repetiu "os clichês antigos fixados na opinião pública" acerca da escritora. A escritora jamais conseguiu, portanto, repetir o sucesso de seu primeiro livro ou consolidar sua presença na literatura brasileira por meio da publicação de seus outros livros. Em 1977, Carolina de Jesus morreu pobre, no seu humilde sítio em Parelheiros, interior de São Paulo.

DIÁRIO DE BITITA: MEMÓRIA E IDENTIDADE

A trajetória biográfica se faz necessária para a compreensão do contexto de produção de *Diário de Bitita*. Publicado em 1982, portanto postumamente, a autobiografia foi publicada primeiramente na França sob o título *Journal de Bitita*[581]. O título em francês pode ter sido uma

[581] Os manuscritos foram editados pelas jornalistas Anne Marie Metaillié e Clélia Pisa (MEIHY e LEVINE, 1994).

ISBN 978-85-64124-60-8

estratégia editorial para atrair os leitores do diário *Le depotoir* (título de *Quarto de despejo* em francês), uma vez que se trata de uma autobiografia e não de um diário. Segundo Arfuch, uma autobiografia "canônica" teria como pré-requisitos a tanto coincidência empírica entre autor e narrador quanto uma busca de sentido ou justificação da própria vida. Entretanto, o crítico alerta em seguida para a heterogeneidade constitutiva dos gêneros e o fato de que há constantes misturas e hibridizações. (ARFUCH, 2010, p. 62-63; 66)

No Brasil, *Diário de Bitita* é lançado pela Nova Fronteira apenas em 1986, traduzido do francês (VICENTE, 2014). À primeira vista, fica evidente a primeira diferença entre a autobiografia e os diários prévios: a revisão segue a linha adotada por Carolina em *Pedaços da fome* (1963), quando ela estava à frente do processo de publicação – mantém-se a linguagem característica de Carolina de Jesus, mas corrigem-se os erros ortográficos. Apesar de fragmentária e de não ter uma marcação temporal tão evidente, marcas do exercício memorial, a narrativa inicia com as memórias mais infantis de Bitita e termina com a chegada da esperançosa jovem Carolina à cidade de São Paulo.

A perspectiva predominante, quando da narração em primeira pessoa, é a da menina Bitita – apelido de infância de Carolina de Jesus:

> Eu era magrinha e o vestido era folgado, eu parecia um palito dentro do vestido. Eu ia observando tudo. Que alegria quando chegamos na casa de minha madrinha! Almoçamos sentadas na mesa. Arroz, feijão, torresmo, carne de porco e quiabo. A sobremesa: arroz-doce com canela. Oh, que coisa gostosa. Exclamei:
> - Se eu pudesse comer outra vez! (JESUS, 2014, p. 20-21)

A singeleza e ingenuidade do trecho acima é rara na narrativa, pois mesmo a partir da mais tenra infância, Carolina narra as imensas dificuldades para sobreviver como mulher, negra e pobre. As implicações devido ao gênero, à raça e à classe na sociedade do interior de Minas Gerais no início do século XX são duras descobertas com as quais Bitita lidava diariamente e que estão presentes desde as primeiras páginas.

O livro começa com um capítulo entitulado "Infância", o qual inicia com a descrição da "casinha" de sapé onde vivia com a mãe, no terreno comprado pelo avô Benedito José da Silva, "sobrenome do sinhô. Era um preto alto e calmo. Resignado com a sua condição de soldo da escravidão." (JESUS, 2014, p.13). Carolina de Jesus afirma, então, ter inveja da mãe por ter conhecido seu pai e sua mãe, enquanto ela não sabia quem era o pai e temia ser "atrevimento" perguntar por ele. Logo no parágrafo seguinte ela conta o que ouviu a mãe falar do pai em outra ocasião, o que evidencia o ir e vir da memória no texto. Na sequência, Carolina narra um episódio que demonstra a crueza com a qual era tratada:

> Quando a minha mãe falava, eu me aproximava para ouvi-la. Um dia, a minha mãe repreendeu-me e disse-me:
> - Eu não gosto de você!
> Respondi-lhe:
> - Se estou no mundo é por intermédio da senhora. Se não tivesse dado confiança ao meu pai, eu não estaria aqui.
> Minha mãe sorriu e disse:
> - Que menina inteligente. E está com quatro anos.
> Minha tia Claudimira comentou:
> - Ela é mal-educada.
> Minha mãe defendia-me, dizendo que eu tinha dito a verdade.

ISBN 978-85-64124-60-8

> - Ela precisa apanhar! Você não sabe criar filhos.
> Elas iniciaram uma discussão. Pensei: "A minha mãe é quem foi ofendida e não ficou ressentida". Percebi que a minha mãe era a mais inteligente.
> - Bate Cota! Bate nessa negrinha! Ela está com quatro anos, mas o cipó se torce quando é novo.
> - O que já tem de ser, já nasce – respondia a minha mãe.
> Fiquei preocupada, pensando: "O que será quatro anos? Será doença? Será doce?". (JESUS, 2014, p. 15)

Na cena construída por Carolina, podemos observar alguns pontos-chave para a compreensão da narrativa que vão reaparecer em outros momentos. Temas e estruturas aparecem imbricados: a mãe e o ponto de vista; o racismo; a linguagem e a criação artística.

A mãe, Cota, não aparece por meio de descrições, mas principalmente pelo discurso direto em episódios como o citado ou por meio do discurso indireto, como no que veremos a seguir:

> Minha mãe ficou com dois filhos para manter. Minha mãe disse que bebeu inúmeros remédios para abortar-me, e não conseguiu. Por fim desistiu e resolveu criar-me. Não fiquei triste, nem revoltada, talvez seria melhor não existir. Porque eu já estava compreendendo que o mundo não é uma pétala de rosa. (JESUS, 2014, p. 73)

Apesar da declaração insensível ("eu não gosto de você") confissão tão cruel, a narradora não expressa mágoa ou tristeza com relação a sua progenitora. É difícil afirmar se se trata da visão de Bitita – a menina obstinada que tem uma resposta ou pergunta para tudo na ponta da língua, mas que desde cedo sofreu com discriminações diversas – ou de Carolina adulta, a autora, que é também mãe solo e que compreende a dificuldade da mãe.

Inicialmente positiva, na descrição do avô quando a narradora-personagem se identifica como filha e neta (JESUS, 2014, p. 13), na cena citada acima a tia usa a alcunha pejorativa "negrinha" – depreciação racial que se repete em inúmeros episódios com diversos interlocutores seja por uma peraltice qualquer, seja pela mera existência:

> As vizinhas me olhavam e diziam:
> - Que negrinha feia! Além de feia, antipática. Se ela fosse minha filha, eu matava. (JESUS, 2014, p. 18)

Quanto à linguagem, a colocação pronominal é uma das marcas discursivas da escritora que teve acesso a pouco menos de dois anos de escolarização formal, mas demonstra certo preciosismo: "repreendeu-me", "disse-me". É também por meio de um vocabulário rebuscado que Carolina sinaliza sua poética[582], como neste outro trecho do terceiro capítulo:

582 Provável influência das fontes as quais teve acesso, do século XIX: ela conta que o primeiro livro que leu foi A escrava Isaura (JESUS, 2014, p. 129), comenta Nietzsche (JESUS, 2014, p. 51), e cita Rui Barbosa diversas vezes. Segundo Raffaela Fernandez, uma "poética de resíduos" (FERNANDEZ, 2008).

ISBN 978-85-64124-60-8

> Deitei e adormeci logo. Quando os pássaros iniciaram a sinfonia matinal, eu deixei o leito, abluí-me e fui correndo para a casa de minha madrinha. Quando ela abriu a porta, eu pulei para dentro e disse-lhe:
> - A bênção, madrinha! (JESUS, 2014, p. 21)

Ditados populares ("o cipó se torce quando é novo"; "O que já tem de ser, já nasce.") e expressões comuns na sociedade interiorana do início do século XX ("A bênção, madrinha") são também características da linguagem marcada tanto pela coloquialidade da linguagem popular oral quanto pelo preciosismo que a autora usa para fugir do senso comum e conferir literariedade ao seu texto.

Criação artística, o discurso sobre si que a autora-narradora constrói por meio da personagem Bitita situa-se na linha tênue entre o real e o ficcional. Impertinente, a menina retruca a fala desagradável da mãe e obtém dela o reconhecimento de sua inteligência. O que poderia ser considerado uma a imprecisão da memória, a idade (improvável) de tamanha esperteza é reiterada pelos pensamentos de Bitita acerca do ocorrido: "O que será quatro anos?". A ambiguidade, tensão entre o pacto referencial e a "fantasia": "(...) o paradoxo da autobiografia literária, seu jogo duplo essencial, é pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte." (LEJEUNE, 2014, p. 71)

São diversos episódios sobre a inteligência incomum e o talento precoce que singularizam Bitita e marcam sua trajetória para tornar-se escritora e cumprir destino de "poetisa", como no episódio com o médico espírita:

> Minha mãe queixou-se que eu chorava dia e noite. Ele disse-lhe que o meu crânio não tinha espaço suficiente para alojar os miolos, que ficavam comprimidos, e eu sentia dor de cabeça. Explicou-lhe que até aos vinte e um anos eu ia viver como se estivesse sonhando, que a minha vida ia ser atabalhoada. Ela vai adorar tudo que é belo! A tua filha é poetisa; pobre Sacramento, do teu seio sai uma poetisa. E sorriu. (JESUS, 2014, p. 74)

Na narrativa, a autora também resgata histórias do avô, ex-escravo, contador de histórias e principal elo de Carolina com a sua ancestralidade. Segundo ela, "(...) o preto mais bonito que já vi em minha vida. Que lindo nariz! A testa e a boca eram magníficas." (JESUS, 2014, p. 124). É também o avô que recupera o passado de escravidão: "Quando eles nos expulsaram das fazendas, nós não tínhamos um teto decente, se encostávamos num canto, aquele local tinha dono e os meirinhos nos enxotavam." (JESUS, 2014, p.60). Nesse trecho, o avô narra a situação dramática dos negros recém-libertos logo após a instauração da Lei Áurea, situação semelhante a muitas das cenas que Carolina de Jesus vivencia aproximadamente três décadas depois.

A sabedoria do avô, o "Sócrates africano", é reiterada, num efêmero período de felicidade, quando a jovem Bitita narra o período em que ficou empregada na Santa Casa de Ribeirão Preto, onde havia chegado para tratar umas feridas nas pernas:

> Eu me sentia como um general que havia vencido uma batalha renhida, e agora estava recebendo as condecorações. (...) O que impediu-me de cair no abismo, foram as palavras do vovô:
> -Vocês não devem roubar! O homem que rouba não mais tem possibilidade de reabilitar-se. Não devemos enganar os que nos depositam confiança. Quando você entrar numa casa, deixe boas impressões, para você poder voltar

ISBN 978-85-64124-60-8

> novamente a ser recebida com sorrisos. Os que apoderam-se dos bens alheios estão comprando suas passagens para visitar o inferno. (JESUS, 2014, p. 200)

Além do avô contador de histórias e transmissor de sabedoria ancestral, a autora-narradora-personagem demarca sua filiação ao pai, que não conheceu. Nesse sentido, o pai músico, "poeta boêmio", é também invocado por Carolina:

> Dizem que era um preto bonito. Tocava violão e compunha versps de improviso. Era conhecido como poeta boêmio.
> (...)
> Diziam que a criança que ia nascer era filha do poeta boêmio. Quando eu nasci, comprovaram-se os boatos, e as más línguas sentiram-se meio proféticas. (JESUS, 2014, p. 72)

No que diz respeito às questões coletivas, *Diário de Bitita* levanta também questionamentos cruciais a respeito da organização da sociedade brasileira. Carolina de Jesus esboça relações também com a literatura negra no Brasil que, segundo Bernd, "(...) têm sua gênese no resgate de uma memória coletiva solapada pelo monologismo da historiografia oficial". (BERND, 1988, p. 19) O mito da democracia racial não sobrevive nem à primeira página da narrativa. No capítulo "Os negros", por exemplo, Carolina recupera por meio do discurso direto ou do discurso indireto livre, falas do avô sobre a época da libertação dos escravos e histórias da mãe. Porém a questão reaparece em quase todos os episódios, seja por uma discriminação sofrida por Carolina, seja por alguém próximo ou da família. Um exemplo, ao rememorar o fato de que os negros não podiam fazer parte do exército, ela registra o que ouviu sobre o assunto: "É orgulho. Só os brancos são considerados brasileiros." (JESUS, 2014, p 123). Em uma versão prévia do texto do livro, o título atribuído pela autora "Um Brasil para os brasileiros"(MEIHY e LEVINE, 1994).

Em oposição ao mito da democracia racial, os horrores do racismo causando divisões até mesmo na família. As imensas bareirras para qualquer mobilidade social do negro em evidente contraste com a inclusão social e os novos direitos trabalhistas celebrados pelas pessoas ao redor no governo de Artur Bernardes e Getúlio Vargas, respectivamente. A memória coletiva resgata um passado que explica muito a ordem das coisas, mas está longe de justificar a inverossímel condição do negro no país. Assim é que há nas memórias um eu que se singulariza ao mesmo tempo que há um eu que se autoafirma integrante de um nós e que reclama a sua parte daquele Brasil em pleno desenvolvimento:

> Pensava: "Por que será que eles deixam a sua pátria e vêm para o Brasil?". E dizem que o nosso país é um pedacinho do céu. Não havia motivos para odiá-los. Porque gostavam do país, e não perturbavam. Pensei: "Será que o Brasil vai ser sempre bom como dizem eles? Por que será que o estrangeiro chega pobre aqui e fica rico? E nós, os naturais, aqui nascemos, aqui nós vivemos e morreremos pobres?" (JESUS, 2014, p. 63)

Nesse fragmento sobre imigrantes sírios que prosperavam no Brasil, fica evidenciada a consciência de Bitita acerca da sua exclusão social como brasileira. O eu ora é um eu singular, ora um "nós brasileiros" (como na passagem sobre os sírios em oposição a um eles estrangeiros), ora um "nós negros" (em oposição a um eles brancos). A problemática toda passa pela questão do lugar e voz do subalterno: do negro, do pobre e da mulher na sociedade brasileira. O ponto

ISBN 978-85-64124-60-8

de vista endógeno de subalternidade, no qual diversas instâncias de opressão (classe, gênero e raça) aparecem imbricadas tanto no plano da narração quanto no plano da narrativa, ressalta a relevância de uma dimensão tanto ética quanto estética da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em evidente contraste com as representações da mulher, do pobre, do negro, da infância das instâncias hegemônicas de produção de discurso, *Diário de Bitita* registra uma voz subalterna que desafiou as inúmeras tentativas de silenciamento que lhe foram impostas. Para além de ampliar as perspectivas acerca de diversas questões histórico-sociais e literárias, a narrativa promove uma convergência entre o individual e o coletivo na afirmação de uma identidade para aquela escritora "favelada" que se nega a ser classificada como mera "descoberta" jornalística.

Diário de Bitita concluem-se quando a narradora-personagem chega, cheia de expectativas, à cidade de São Paulo, "o eixo dorsal do Brasil", "a espinha dorsal do nosso país" (JESUS, 2014, p.205). A expectativa de Bitita era que, na São Paulo idealizada, ela poderia finalmente poderia usufruir desse Brasil em que até italianos e sírios prosperavam. Ainda que tivesse passado por todo tipo de humilhação e trabalho explorado em diversas cidades do interior de Minas Gerais e da região de Ribeirão Preto, a cidade de São Paulo aparece como a perspectiva de ascensão social da narradora-personagem e é assim que o livro termina:

> Quando cheguei à capital, gostei da cidade porque São Paulo é o eixo do Brasil. É a espinha dorsal do nosso país. Quantos políticos! Que cidade progressista. São Paulo deve ser o figurino para que esse país se transforme num bom Brasil para os brasileiros.
> Rezava agradecendo a Deus e pedindo-lhe proteção. Quem sabe ia conseguir meios para comprar uma casinha e viver o resto dos meus dias na tranquilidade... (JESUS, 2014, p. 205-206)

No plano referencial, o leitor de *Quarto de despejo* sabe que as expectativas de inclusão e ascensão social em São Paulo não se deram como a jovem Bitita imaginava. Na cidade, Carolina de Jesus continuou à margem. Assim, no plano individual-referencial, *Diário de Bitita* pode ser lido como uma tentativa de construir uma narrativa de si global, um projeto literário que integrasse *Quarto de despejo*, *Diário de Alvenaria*, *Provérbios* e *Pedaços da fome*. Mas pode também ser considerado um final em aberto no plano coletivo, um porvir.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BERND, Zila. **Introdução a literatura negra.** Editora Brasiliense: São Paulo, 1988.

FERNANDEZ, Raffaella Andréa. **Percursos de uma poética de resíduos na obra de Carolina Maria de Jesus**. Itinerários, Araraquara, n. 27, p.125-146, jul./dez. 2008. Disponível em: http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1131. Acesso: 29/06/2017

ISBN 978-85-64124-60-8

FERNANDEZ, Raffaella Andréa. **Carolina Maria de Jesus e Arthur Bispo do Rosário: uma poética de sucatas na construção da identidade artística**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 50, p. 221-236, jan./abr. 2017. Disponível em:

http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/24143. Acesso: 25/07/2017

JESUS, Carolina Maria de. **Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada**. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1961.

JESUS, Carolina Maria de. **Pedaços da fome**. São Paulo: Editora Áquila, 1963.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. **Onde estaes felicidade**? São Paulo: Me Pario Revolução, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10 ed. São Paulo: Ática, 2015.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert M. C**inderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 33, p. 109-117, dec. 1990. ISSN 1678-9857. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111217/109498>. Acesso em: 12 junho 2018.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. **Memória, autobiografia e diário íntimo/ Carolina Maria de Jesus: escrita íntima e narrativa da vida**. In: Bastos, Hermenegildo José (org.). Teoria e prática da teoria literária dialética. Brasília: Editora Edu-UNB, 2011. Pp. 86-107

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart, Marcos Ferreira Feitosa, André Ferreira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VICENTE, José. **Texto da contracapa sem título**. IN: JESUS, Maria Carolina de. Diário de Bitita. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

GRAVITAÇÕES DO COTIDIANO E A ESFERA DO TRABALHO EM LIMA BARRETO

Mercia PESSÔA (UFRJ)
E-mail: merciaroseli3@gmail.com

RESUMO

A gravitação da vida cotidiana das ideias e das perspectivas práticas é matéria imediata e natural da literatura, desde o momento em que as formas fixadas pelo uso percam a vigência de seus propósitos para as artes. Seguindo essa prerrogativa de Roberto Schwarz[viii], procuraremos verificar, através da obra de Lima Barreto[583] – precisamente Recordações do escrivão Isaías Caminha e Triste fim de Policarpo Quaresma – questões centrais contidas no cotidiano de seus personagens. A escolha do referido escritor também se deve ao fato de Lima Barreto ser apontado pela crítica[ix] como aquele que inaugura a fase do romance moderno no Brasil, portanto como aquele que rompe com o caráter ornamental e intimista fixado pela cultura dominante. A ruptura, estabelecida por Lima Barreto, se configura através de uma escrita que passa a dar ênfase à dissonância, ao revelar contradições entre um mundo reificado e indivíduos que lutam contra a alienação. Tanto que, nessa tentativa, buscam atingir valores autênticos e revelam-se problemáticos. Nesse sentido, começaremos nossa análise verificando o cotidiano dos personagens a partir da esfera do trabalho, de forma a contextualizar o ser social. Essas questões, a princípio, denotam contradições em si, porém não deixam de assinalar, para nós leitores, complexas mediações que o escritor faz, na sua tentativa de superar a fragmentação do ser e de referendar seus personagens no que eles possam representar de humano e de sujeito histórico. Isso, face a uma época de marcantes injustiças e desigualdades sociais.

***PALAVRAS CHAVE**: IDENTIDADE, TRABALHO, COTIDIANIDADE.*

INTRODUÇÃO

Lukács[x] aponta para o fato de o trabalho ser uma categoria fundante do ser social e uma forma de humanização do homem sobre a qual baseiam-se todos os seus valores. É também, quando se mantém seu caráter criativo, uma as formas que o homem encontra de suspender a cotidianidade e a fragmentação de seu ser, que é resultante da tensão gerada entre gênero humano e individualidade. Esta tensão coloca para o indivíduo um leque de escolhas, de modo que ele pode vislumbrar possibilidades genéricas ou particulares para o seu desenvolvimento. Este, todavia, só será possível através de complexas mediações postas durante o processo de individuação, quando se consegue uma suspenção da heterogeneidade do mundo, homogeneizando-a em torno de uma objetivação social duradoura e humano genérica.

A cotidianidade apresenta-se de forma reificada. Nela o ser é fragmentado em vários papéis. Tudo o que o envolve tem um caráter imediato, superficial ou heterogêneo, o que leva a uma sensação de vazio em determinadas horas do dia, quando a pessoa já não é solicitada por suas tarefas cotidianas. Trata-se de um momento em que o ser pode tirar as máscaras e dispor de si mesmo, num estado de natureza plena.

ISBN 978-85-64124-60-8

Esse estado, embora possa parecer um momento de estranheza ou de irracionalidade, condiz com um instante inflacionário das faculdades humanas e psicológicas, que pode conduzir ao processo de individuação.

A individuação significa a possibilidade de uma realização melhor e mais completa do ser humano, quando ele pode abarcar suas potencialidades e modificar-se. A individuação deve ser entendida como uma combinação única, ou como uma diferenciação gradual de funções e faculdades que em si são universais. Isso porque o indivíduo humano apresenta-se como singular, mas composto de fatores genéricos, o que o impede de opor-se à coletividade e agir egoisticamente, sem que tal atitude resulte num sacrifício próprio ou para os que estão a sua volta.

Nesse sentido, começaremos nossa análise verificando o cotidiano dos personagens a partir da esfera do trabalho, de forma a contextualizar o ser social. Mas antes é preciso nos reportarmos ao contexto histórico de Lima Barreto, para que possamos fazer as mediações necessárias.

CONTEXTO HISTÓRICO DE LIMA BARRETO

Referendamos o contexto histórico de Lima Barreto, situando-o no período apontado por Emília Viotti da Costa[xi] (1987, p. 134), como sendo uma época que abrange a fase de ressurgimento de críticas ao liberalismo, através da vacuidade das fórmulas liberais da distância entre teoria e prática, posta em questão no Brasil de 1868 a 1920.

A principal crítica às ideias liberais consiste na herança escravista e o que está representa, em termos de contradição, para um país que, desde 1824, lançara mão de uma parcela dos Direitos Universais do Homem, mas manteve o sistema escravocrata até 1888. Tempo em que o homem negro era considerado propriedade, embora estivesse inserido no esquema de reprodução social, como trabalhador braçal.

A condição de homem livre colocava poucas alternativas para o seu desenvolvimento de negros e mulatos, entre os quais: estar às margens, como reserva de mercado, estar às margens, vivendo da economia de subsistência ou, ainda, manter-se na antiga condição de agregado, sendo sobrepujado por um sistema de clientela e patronagem, mas tendo a oportunidade de acesso à vida social e aos bens materiais, através da prática do favor.

O fim do trabalho escravo, além de refletir a crise da sociedade senhorial e a queda da monarquia, é fato que põe em evidência as mudanças de ordem política, econômica e social, mudanças que dão vazão a uma economia de mercado, atrelada ao desenvolvimento do capital e da República.

A emergência do capitalismo, paulatinamente, vem colocar em xeque – de um lado –os valores postos pela velha aristocracia sob a ótica do privilégio, da dependência e da prática do favor – de outro – os princípios liberais e positivistas postos pela nova classe dominante, sob a égide do mérito, da competência e da valorização do indivíduo.

O novo sistema, para assegurar a sua expansão, estabelece o trabalho assalariado, demandando ainda um contingente de força de trabalho especializado. A emigração de estrangeiros veio a ser uma consequência dessa demanda, constituindo, posteriormente, um fator determinante para o surgimento da classe operária, assim como para a diversificação das relações sociais e das camadas urbanas.

O texto de Lima Barreto, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, conforme pressuposto de Bosi[xii], constitui uma metáfora da condição do intelectual mestiço ou negro que

ISBN 978-85-64124-60-8

se percebe ao mesmo tempo livre e confinado, numa terra onde se tem a sensação de estar num país estrangeiro, onde "é o social que recobre a carne com as escaras deixadas pela luta cotidiana".

Já em relação a outros textos de Lima, como Triste fim de Policarpo Quaresma, Bosi pontua o fato de não ver, nos romances do escritor em questão, "mesticismo" nacional, atentando ainda para o fato de ser raro encontrarmos personagens abertas ao humano universal.

Essas questões, a princípio, denotam contradições em si, porém não deixam de assinalar, para nós leitores, complexas mediações que o escritor faz, na sua tentativa de superar a fragmentação do ser e de referendar seus personagens no que eles possam representar de humano e de sujeito histórico. Isso, face a uma época de marcantes injustiças e desigualdades sociais.

A INSERÇÃO NA ESFERA DO TRABALHO

Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *Triste fim de Policarpo Quaresma* encontramos contextos diferenciados no que se refere à inserção dos principais personagens na esfera do trabalho. No primeiro texto é narrada a história do jovem Isaías, que sai do interior para a cidade em busca de trabalho. No segundo, temos a história do Major Quaresma, personagem estabilizado, mas mergulhado no universo de uma repartição pública.

O plano de narrativa das duas histórias está centrado no cotidiano de cada personagem, sendo que no primeiro o tempo constitui a dimensão real do vivido por Isaías. Já no segundo, o plano se estabelece dando ênfase à rotina sistemática de Quaresma, rotina que constitui por si um referencial de tempo para os demais personagens, que compõem a vizinhança do Major.

Ambos os personagens, ao invés de buscarem atingir valores autênticos, se apegam a determinados fins, que os tornam diferentes e anacrônicos. Tanto que se movem de forma anódina perante a sociedade. Enquanto o pobre Isaías assemelha-se a um tolo diante dos demais personagens, na sua ingenuidade de exercer sua cidadania e tornar-se igual aos que estão num patamar mais privilegiado da sociedade, Quaresma assemelha-se a um excêntrico, arraigado a valores patrióticos. O resultado disso é a indiferença e o isolamento a que ficam fadados, sendo o denominador comum a crise de identidade.

Por crise de identidade entendemos a perda de vivência própria, quando a singularidade do ser é suplantada por arquétipos sociais tidos como ideais. O Eu tende a tornar-se inteiramente idêntico aos arquétipos e sua individualidade passa a ser reprimida, não permitindo o desenvolvimento das potencialidades fáticas do indivíduo. Este só conseguirá sair da tensão quando abarcar suas potencialidades objetivando a transformação de sua realidade, ao mediar o conflito.

O conflito de Isaías começa quando, menino, constata as limitações do meio em que vive. A partir daí ele estabelece o movimento de sua história no sentido de sua autodeterminação, tendo como referencial o livro *Poder da vontade*, que lhe fora oferecido pela professora que tanto o encorajou a prosseguir no seu ideal de colimar glórias e méritos, através de atributos de inteligência e de competência. A consequência é "a pose e a necessidade de ser diferente", além de uma tensão entre liberdade e segurança.

> *A tristeza, a compreensão e a desigualdade de nível mental do meio familiar, agiram sobre mim de modo curioso: deram-me anseios de inteligência (...)*

ISBN 978-85-64124-60-8

> Acentuaram-se-me tendências; pus-me a colimar glórias extraordinárias, sem lhes avaliar ao certo a significação e a utilidade. Houve na minha alma um tumultuar de desejos, de aspirações indefinidas, para mim era como se o mundo me tivesse esperando para continuar a evoluir.
> (...) veio-me a pose, a necessidade de ser diferente. (BARRETO, 1970)

"Ser diferente" constitui uma contradição que por si gera tensões. Isto porque ele passa a centrar-se em si mesmo de forma narcísica. Por conseguinte, tende a agir como um indivíduo isolado, evitando o convívio daqueles que não considera inteligentes, e deixando para trás a vida segura que tinha antes. Assim. Afasta-se de sua família para ir morar na cidade, para exercer o seu direito de ir e vir, com o propósito de estudar e trabalhar.

Na cidade até conseguir o seu primeiro trabalho numa redação de um jornal, Isaías sofre todo tipo de humilhações e de preconceitos raciais. Estes fazem com que ele tome consciência de sua real condição de homem negro e pobre e constate ainda que a desigualdade de seu meio familiar não é meramente de nível mental e sim social.

> E o caso do Jenikalé? Já apareceu o tal "mulatinho"?
> Não tenho pejo em confessar hoje quando me ouvi tratado assim, as lágrimas me vieram aos olhos. Eu saíra do colégio, vivera num ambiente artificial de consideração, de respeito, de atenções comigo; a minha sensibilidade, portanto, estava cultivada e tinha uma delicadeza extrema que se ajuntava ao meu orgulho de inteligente e estudioso, para me dar não sei que exaltada representação de mim mesmo, espécie de homem diferente do que era na realidade, ente superior e digno a quem um epíteto daqueles feria como uma bofetada. (BARRETO, 1970, p.80-81)

O isolamento de Isaías denota uma inversão. A relação entre os outros assume o cariz de uma relação entre coisas.

> (...) Só atinei com esse íntimo pensamento mais tarde. Para ele, como para toda a gente mais ou menos letrada do Brasil, os homens e as mulheres de meu nascimento são todos iguais, mais iguais ainda que os cães de sua chácara. (BARRETO, 1970, p196)

Decorre daí uma apatia, assim como uma completa dispersão dele do múltiplo. Tanto que nosso personagem se deixa levar pelo que é imediato e prático. A redação do jornal representa, por excelência, o espaço cotidiano de dispersão de Isaías, assim como de seus colegas de trabalho. Na narrativa esse espaço também se reverte em dispersão de leitura, pois as ações que possam existir de caráter transformador se diluem na heterogeneidade de fatos banais, superficiais e fantasmagóricos.

Assumindo estereótipos de subalterno, de contínuo, de negro e pobre, Isaías já não é capaz de perceber-se ou agir como inteiramente homem, nem tampouco de superar as limitações dadas social e historicamente. Sua condição é a de um homem em estado de sítio, num país estrangeiro.

Embora trabalhe, ele não vivencia as relações socais, no que elas possam representar de conflitos, de paixões e afetos. Ele não tem mulheres, seus amigos são esporádicos ou superficiais, de maneira que passa a ser mero espectador da vida que leva na cidade onde

ISBN 978-85-64124-60-8

trabalha, no jornal onde exerce até então uma função nada criativa, no cortiço onde mora sem ninguém. O isolamento é uma constante em sua vida.

Na escola:

> Fugia aos brinquedos, evitava os grandes grupos, punha-me só com um ou dois, à parte, no recreio do colégio (...) (BARRETO,1970, p.36)

Na cidade:

> Sentia-me só, naquele grande e imenso formigueiro humano, só, sem parentes, sem amigos, sem conhecidos que uma desgraça pudesse fazer amigos. (BARRETO, 1970, p.63)

No cortiço:

> A minha vida passava-se um pouco à parte naquele grande casarão. Cumprimentava a todos, mas falava pouco. (BARRETO, 1970, P. 161)

No trabalho:

> Inútil é dizer que fiquei bem de longe, sozinho, como sempre fiquei nessas cousas e como parece ser meu destino ficar sempre. (BARRETO,1970, p.166)

O procedimento de Isaías denota uma atitude de recusa generalizada aos valores da sociedade. Isso no que tange a sua família e a vida que levava no interior, assim como a vida que passa a ter na cidade. Ele sempre se coloca como diferente, situando-se numa posição de superioridade intelectual sobre os demais, sejam esses ricos ou pobres, brancos ou negros, mulheres ou homens.

Isaías, à medida que não se abre para as relações sociais, não rompe com seu estado de sítio. Ele trata a todos com desdém sobranceiro, sejam seus colegas de trabalho, seja o dono do jornal, seja sua lavadeira, sejam seus vizinhos, amigos ou não, mantendo um certo distanciamento e formalidade, inclusive com relação a sua mãe.

> (...) entretanto eu seu filho, julgava-me a meus próprios olhos muito diverso dela, saído de outra estirpe, de outro sangue e de outra carne. Ainda não tinha coordenado todos os elementos que mais tarde vieram encher-me de profundo desgosto e a minha inteligência e minha sensibilidade não tinham organizado bem e disposto convenientemente o grande stock de observação e de emoções que eu vinha fazendo e sentindo dia a dia. (BARRETO, 1970, p.176)

No seu dia a dia Isaías perde a sensibilidade, que é substituída por um ressentimento que o impede de ampliar a visão de seu ser social e sair do conflito. Mesmo depois de conseguir

ISBN 978-85-64124-60-8

ascender de posição no jornal, passando de contínuo para repórter e contando ainda com o apoio de Loberant, dono do jornal, ele continua a se ver como uma exceção, como diferente.

Tendo todas as oportunidades para objetivar seu desenvolvimento, Isaías abandona o emprego no jornal e retorna para o interior. Onde casa-se e passa a viver com resignação, mas com orgulho, ao lado de sua mulher e filho, trabalhando como escrivão numa repartição pública.

> Queria-me um homem do mundo, sabendo jogar, vestir-me, beber, falar às mulheres; mas as sombras e as nuvens começaram a invadir-me a alma, apesar daquela vida brilhante. Eu sentia bem o falso da minha posição, a minha exceção naquele mundo; sentia também que não parecia com nenhum outro, que não era capaz de me tomar importância e nome. (BARRETO, 1970, p.202)
> A má vontade geral, a excomunhão dos outros, tinham-me amedrontado, atemorizados, feito adormecer em mim o Orgulho, com seu cortejo de grandeza e de força. Rebaixara-me, tendo medo de fantasmas e não obedecerá ao seu império. (BARRETO, 1970,206)

Em nossa análise, só invés de chegarmos a uma síntese do processo de individuação, que apontasse para uma superação do conflito e uma renovação, nos deparamos com um processo de personalização.

O processo de personalização[xiii] ocorre a partir da erosão dos papéis sociais. Quando começa o culto da personalidade, instaura-se a cultura psicológica, que denota a obsessão moderna do Eu no seu desejo de revelar o seu verdadeiro ser, sincero ou autêntico. Daí resulta uma incapacidade de lidar com a vida social, de desempenhar papéis sociais e uma retração do político. O indivíduo singular, absorvido pelo seu íntimo, passa a buscar uma identidade própria e não mais a da universalidade, de modo que a identidade social se corrói.

De fato, Isaías crescera à sombra de uma sociedade intimista. O espaço institucional da escola o fixará nas aspirações e desejos de realização pessoal, através de atributos de inteligência, competência, liberdade, vontade. Estes, pouco a pouco, mensuraram o culto da personalidade, dando-lhe a dimensão de sua liberdade. Tanto que ele exerce o direito de ir e vir para não só conquistar um lugar na sociedade carioca e a amizade do dono do jornal, como para desistir de tudo isso, por sua incapacidade de vivenciar o outro, de se dispersar no múltiplo. Isto porque prefere cultuar melhor a sua personalidade.

E assim, com "*Triste fim de Policarpo Quaresma*" retorna-se ao problema do isolamento e da crise de identidade com toda a sua dramaticidade, decorrente do predomínio das ideias de organizações sociais coletivas, em contraposição ao indivíduo hedonista e narcisista.

Quaresma, enquanto sujeito que age, pensa e tem vontade, quer a transformação de sua realidade, quer um Brasil melhor. Ocorre que, ele vive num "*isolamento monacal*". A razão disso pode ser "*encontrada numa disposição particular de seu espírito, no forte sentimento que guiava a sua vida. Policarpo era patriota. Desde moço, aí pelos vinte anos, o amor da pátria tomou-o por inteiro".* (BARRETO, 1980, p.13)

Seus sentimentos patrióticos não condizem com uma objetivação social. Ao contrário, são refratários à cultura intimista da época, que opera no plano da subjetividade não dando vazão a uma consciência de classe. Isso durante quase toda a sua vida, durante trinta anos. Seu sonho republicano não reverte em atitudes de "ambições políticas, administrativas ou econômicas, não denota "interesse de dinheiro, glória ou posição".

ISBN 978-85-64124-60-8

> Para bem se compreender o motivo disso, é preciso não esquecer que o major, depois de trinta anos de meditação patriótica, de estudos e reflexões, chegava agora ao período da frutificação. A convicção que sempre tivera de ser o Brasil o primeiro País do mundo e o seu grande amor à pátria, eram agora ativos e impeliram-no a grandes cometimentos. Ele sentia dentro de si impulsos imperiosos de agir, de obrar e de concretizar suas ideias. ...(BARRETO, 1980, p.19)

O conflito do major Quaresma começa quando ele percebe que uma andorinha sozinha não faz verão, não faz revolução, e que, por conseguinte, não pode dar asas aos seus sonhos.

> Tudo isso irritava profundamente Quaresma. Vivendo há trinta anos quase só, sem se chocar com o mundo, adquirira uma sensibilidade muito viva e capaz de sofrer profundamente com a menor causa. Nunca sofrera críticas, nunca se atirou à publicidade, vivia imerso no seu sonho, incubado e mantido vivo pelo calor de seus livros. Fora deles, ele não conhecia ninguém, e, com as pessoas com quem falava, trocava pequenas banalidades, ditos de todo o dia, cousas com que a sua alma e o seu coração nada tinham que ver. (BARRETO, 1980, p.37)

O período de frutificação das ideias de Quaresma demandou várias tentativas de suspensão do cotidiano. Entre estas estão as aulas de música com Ricardo Coração dos Outros e a sua ida para o campo, quando pôde abarcar suas potencialidades, modificando-se e assumindo-se portador de uma consciência humano-genérica. Entretanto a via do retorno ao cotidiano á atávica e ele esbarra nos estereótipos que sempre assumira. As pessoas passam a estranhar sua mudança de hábitos e atitudes, julgando-o de subversivo à louco. Mas Quaresma tem noção do imenso abismo em que está e assim conversa com Ricardo:

> - O major, parece que tem uma ideia de há muito tempo
> - E tenho filho, não de hoje, mas de há muito tempo
> - É bom pensar, sonhar consola
> - Consola, talvez, mas faz-nos também diferente dos outros, cava abismos entre os homens. (BARRETO, 1980, p.37)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando a concepção contra o intimismo o autor, ao mostrar as suas consequências sobre os personagens, volta-se decisivamente para uma objetivação social humano-genérica, à medida em que com o personagem Quaresma ele se afasta das limitações decorrentes de preconceitos da época. Revela-se nisso toda uma dimensão humana, a transformação de uma consciência livre de distinções de etnia e condições sociais adversas. Desaparece o fantasma da solidão e o personagem sai da sombra para uma plena realização do ser.

A transformação é profunda, assim como são grandiosos os horizontes, que se desdobram, para quem estava preso às aporias do cotidiano, em que a manifestação do indivíduo singular, social e histórico era praticamente nula. Como em muitos romances universalmente lidos e aplaudidos, Lima Barreto consegue a ressurreição do ser do marasmo aniquilador dos preconceitos da ignorância, que tanto influenciam e deterioram a vida.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

viii SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades. 1992

ix BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Rio de Janeiro: Ediouro. 1980

----------. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Brasiliense. 1970

x 1 COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**. Belo Horizonte: Oficina dos Livros. 1990.

xi LUKÁCS, Georg. **Ontologia do ser social**. São Paulo: Duas Cidades. 1992. (p.19)

xii COSTA, Emília Viotti da. **Liberalismo e lutas de classe no Brasil**. In: Revista Novos Rumos. São Paulo, Ano 2, Nº 1.

xiii BOSI, Alfredo. **O exílio na pele**. In: Revista Novos Rumos. São Paulo. Ano 3, nº 8/9; (p.41-43)

xiv LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio.** Lisboa. Relógio D"agua.1989.

ISBN 978-85-64124-60-8

MITOLOGIA DOS ORIXÁS AFRO-BRASILEIROS: RECEPÇÃO E REPRESENTATIVIDADE

Luciana GOMES (ISE-SP)
E-mail: luciana.gomesn@gmail.com

RESUMO

Com o objetivo de abrir caminhos para possíveis conversas sobre a importância do processo formativo das crianças pelo viés das narrativas mitológicas para além do conhecimento da mitologia grega, a pesquisa se dedica a analisar a recepção de crianças e adolescentes para com a mitologia dos orixás, a partir da apreciação de mitos afro-brasileiros lidos para dois grupos de pré-adolescentes e da apreciação de poemas sobre os orixás com um grupo de crianças de quatro e cinco anos. A intenção não é descartar ou desqualificar os mitos já considerados clássicos e sua importância no processo de aprendizagem, mas colocar em questão o predomínio dessa literatura clássica nas séries escolares iniciais, em detrimento de outras formas literárias.

INTRODUÇÃO

[...] "O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do tempo, ab initio. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois os personagens dos mitos não são seres humanos: são deuses, ou Heróis civilizadores". (ELIADE, 1992 p.84).

Impulsionada a pensar sobre os conceitos e estimas que nos são colocados ao longo de nossa formação enquanto indivíduos e de como isso reverbera na vida adulta, compartilho algumas questões a respeito de como alguns tipos de fala são silenciados em certos espaços institucionais: o que a escola valida como padrão? Quais histórias narram os livros de literatura infantil apresentados às crianças na infância? Quem está representado nessas narrativas? Por quê? Retomarei brevemente meu percurso leitor e escolar para contextualizar e refletir sobre os questionamentos que me proponho a discutir.

Cresci na cidade de Remijo, interior da Paraíba, regada pelos conselhos de minha avó materna, Rita Sunsum. Crescemos aprendendo como se relacionar com o mundo sem ofender o outro. Compadecíamo-nos do aleijadinho que equilibrava um galão d'água na cabeça, assim como no fim de semana aplaudíamos sua dança; colocávamos as roupas mais bonitas para "assistir" à missa no rádio a pilha, da mesma forma que voltávamos a usá-las para cantar e dançar em saudação à Pomba Gira e Zé Pelintra, no terreiro de dona Joana Marcolino.

As recordações me remetem a um "passado-presente", ou seja, minha vida como educadora e pesquisadora é muito pautada por essas memórias vividas no sítio Capim de Cheiro e pela presença de uma avó negra, cuja marcação temporal hoje é poesia, ritmada e estruturada na observação da natureza. Um tempo a céu aberto, o calendário contado por luas, a hora pelo sol, o findar do dia pelo silêncio das cigarras e o nascer de um novo pelo cantarolar do galo.

Esse não é um lugar de pureza e ingenuidade. Mas, era o lugar onde as pessoas comungavam muitos saberes e necessidades: águas do mesmo poço, frutas das mesmas árvores

ISBN 978-85-64124-60-8

e rezas para os mesmos santos. Durante o dia, o lugar da fé era a igreja, ao cair da noite, a mesma fé se refazia nos terreiros de candomblé.

Ao chegar em São Paulo, fui morar num bairro nobre, Morumbi, nos fundos de um terreno com casinhas locadas. Do terreiro de mãe, vó Rita, para um espaço que me oprimia, fui me sentindo cada dia menor. Na escola a **negação** da fala e das marcas de identidade se manifestava de várias maneiras: o vocabulário era errado porque segundo a professora não existia no dicionário, os cabelos sempre presos porque não queria desencacheá-los. Hoje entendo que não havia espaço na escola para minha identidade cultural, marcada pela contribuição de minha vó e do lugar em que cresci, fundamentais para a minha formação como mulher negra e educadora.

O lugar para "reinar" foi no grupo de jovens da igreja católica, frequentada pela elite do Morumbi e pelos fieis do bairro Real Parque. Lá, essas questões anteriormente apresentadas não eram recorrentes. Pelo contrário, nossa voz estava em cena, atuávamos no grupo de teatro. Ali, eu e outros jovens, a maioria migrantes e filhos de migrantes, passamos a construir um espaço de vivência e uma possibilidade de pertencimento no contexto urbano.

Assim, aprendi a sobreviver na "cidade grande", com todas as vistas que ilustram a cidade e que favorecem um tipo de beleza em detrimento de outros; como todos os anjos que enfeitavam a igreja e para os quais eu fazia sinal de adoração.

Hoje, minhas inquietudes ainda "rodeiam" essas representações duvidosas a respeito das dualidades entre o belo e o feio, o bem e o mal, o sagrado e o profano. Quais são as referências estéticas que estão viciando nossos olhares hoje em dia? Para quais discursos inclinamos nossos ouvidos, quando designamos o belo e o feio, o bem e o mal, o que pertence a deus e o que pertence ao diabo? Que imagem o espelho precisa refletir para ser considerada bela socialmente?

O MAL ELABORADO

As definições de senso comum sobre bem e mal, "deus" e "demônio" estão atreladas, normalmente, a um sistema classificatório religioso que discursa publicamente sobre esse dualismo, colocando em exaltação uma "salvação" individual para quem escolhe o "caminho do bem". Geralmente, ao optar-se por esse caminho excludente desclassificam-se as religiões de matriz afro-brasileira, assim como explica Gois no texto *"O diálogo inter-religioso entre cristianismo e as tradições afro-brasileiras":*

> Como o Deus do branco cristão colonizador apresenta-se como a única verdade, pois é o próprio Deus que se revela a Si, todo "estranhamento" será significado como a "diferença negativa" dessa Revelação, como antítese. Ora, se esse Deus é a verdade, o bem, sua antítese será a mentira, o mal. No Deus branco do colonizador, toda história atinge sua realização (SANTO AGOSTINHO, 2000). Desse modo, a religião do branco colonizador é a forma mais perfeita de todas as religiões. (...) Daí, compreendemos algumas afirmações a respeito das manifestações dos afro-brasileiros como "animistas", "fetichistas"; ainda hoje, em pleno século XXI, são criticadas nessa mesma perspectiva pelas igrejas evangélicas". (Goís, 2008 p.94 e 95).

ISBN 978-85-64124-60-8

Conforme Góis, comumente associa-se o belo a esse deus cristão colonizador, visto que a imagem de Deus é representada, muitas vezes, por um homem branco e de olhos claros. Do mesmo modo, praticamente não se veem anjos negros nas igrejas. É como se fôssemos obrigados a nos tornarmos "conscientes" dessa concepção imposta do que é ser belo. Ainda assim, nossas memórias, como lugar de inscrição da nossa história, pelejam por reconhecimento. Para Lelia Gonzáles, essa "consciência" vem ocupar o lugar da alienação, do discurso politicamente correto, tentando encobrir nossa história e nossa identidade. Já a memória, segundo ela, é o lugar da verdade. Portanto, a memória inclui já a consciência, quando construída desse modo opressor. (GONZALEZ, 1984 p.226).

É pela memória que retomo os ensinamentos herdados de minha avó, mencionada no início do texto. Estes ensinamentos se tornam aprendizados e ajudam a firmar meus valores e princípios na vida adulta. Ao longo do tempo esses aprendizados foram acrescidos de outros, vindos das instituições formais e das relações sociais que me constituem enquanto ser étnico sociocultural. Parte das reflexões propostas nessa pesquisa, surgem do resgate dessa memória e de sua força identitária.

Os questionamentos, a ausência de representatividade e as rejeições que antecederam a minha vida adulta partiram, na maioria das vezes, de experiências na escola. A imagem que respondia a pergunta: *"Espelho, espelho meu, existe alguém mais bonita no mundo do que eu?"* não era a minha imagem. As ilustrações dos livros e revistas, os príncipes e princesas das histórias, também não me representavam. Assim como as imagens que até hoje ilustram as vitrines, os *outdoors*, as telas brasileiras e a maioria das páginas das publicações infantojuvenis, ainda não se assemelham a mim.

Por isso, quando recorremos à literatura infantil como fonte de sabedoria e lugar da palavra coletiva que guarda histórias de muitos povos, temos sim que ser seletivos, de forma que essa seleção desclassifique essa representação de estereótipos. É necessário um olhar cauteloso nas escolhas para que esses estigmas em torno do negro venham se quebrando até que outros "estereótipos" de beleza possam ser contemplados, especialmente na escola, como espaço de formação que deve se incumbir de apresentar uma literatura que ajude na construção dessa identidade.

> Sabe-se que no Brasil as histórias infantis, cujos narradores mais versáteis eram, ironicamente, negros, se constituíram em pontos mais evidentes de preconceito racial. Assim, a maneira pela qual o branco vê o negro foi moldada desde sua infância, através de histórias, onde a negritude era associada ao mal e os que faziam o mal eram negros. (HEODORO, 1985 p.30)

Nossa intenção não é descartar ou desclassificar os clássicos e sua importância no processo de aprendizagem, mas colocar em questão essa literatura clássica e indispensável nas series inicias, refletindo sobre formas de buscar certa equidade em especial na representação dos personagens relacionados a mitologia dos orixás afro-brasileiros. Se a mitologia grega representada por deuses e deusas brancas pode entrar na escola pela porta da frente, por onde entram os deuses e deusas negras da mitologia dos orixás afro-brasileiros?

Reconhecemos que a implementação da Lei 10.639, regularizando os estudos da cultura e das histórias afro-brasileiras e indígenas nas escolas, é um avanço no processo de reconhecimento das culturas negra e indígena brasileiras. Porém, apenas a lei não garante, na prática, a aplicação dessa temática no currículo escolar.

Por esse viés, essa pesquisa tem como objetivo também abrir caminhos para que se converse sobre por que é importante incluir as histórias de matriz africana nos currículos

ISBN 978-85-64124-60-8

escolares. E ainda, questionar escolhas de padrões estéticos presentes na literatura: como essa visão unívoca de literatura ocidental interfere na construção social das identidades; na formação moral das crianças e na consolidação da intolerância religiosa.

O ESPAÇO DEDICADO À MITOLOGIA AFRO-BRASILEIRA NA ESCOLA

A história e a cultura ocidentais sempre estiveram presentes no currículo escolar brasileiro. Isso parece óbvio e natural, pois o Brasil começa sua trajetória sendo forjado justamente para gerar riqueza às nações europeias como Portugal e Holanda a partir do século XVI. Portanto, nosso país tem, inegavelmente, heranças culturais provenientes das sociedades europeias, entre essas heranças estão o cristianismo e todo legado cultural das civilizações greco-romana.

A mitologia greco-romana, por exemplo, tem um espaço muito amplo no acervo literário escolar. É considerado comum que as crianças tenham acesso e se identifiquem com os deuses e deusas e com os mitos de criação do mundo a partir da mitologia grega. É "natural" conhecer o deus do mar, Posêidon, figura branca com seu tridente, ou Zeus, como rei dos raios. Mas, por outro lado, ainda encontramos diversas barreiras quando se trata de abordar a mitologia afro-brasileira na escola.

É interessante pensarmos sobre as semelhanças existentes entre os dois universos mitológicos, ambos com personagens/deuses relacionados a fenômenos da natureza e com semelhanças em suas atribuições, por exemplo, Exu e Hermes, são ambos mensageiros.

Porém, abordada de forma muito mais eventual, a mitologia afro-brasileira torna-se alvo de interesse, normalmente, quando há a provocação de professores e professoras afrodescendentes, que a tomam para si como uma questão de ordem pública. Ainda assim, alguns acabam por sofrer perseguições da escola e de pais de alunos que os acusam de proselitismo religioso, mesmo sabendo que esses estudos estão amparados pelas leis 10.639/2003 e 11645/2008.

Por outro lado, é interessante notar que não há notícias de professores sofrerem esse mesmo tipo de acusação quando abordam a história do cristianismo, só para ficarmos nesse exemplo. Já que o Estado é supostamente laico, por que a história e a mitologia originárias das religiões de matriz africana não recebem o mesmo tipo de atenção que as demais no currículo escolar?

Apesar de haver uma lei que o coloque como conteúdo obrigatório, o ensino da cultura afro-brasileira ainda enfrenta um paradigma epistemológico. Isso significa que a história, a cultura, as religiões, as cosmologias e até mesmo as diferentes formas de compreender o mundo são ainda frequentemente rejeitadas pelo currículo escolar, pois ainda são colocados nessa condição de algo ausente de cultura e de civilização.

É na religião que se funda o maior impasse da lei. É um pensamento **religioso discriminatório,** que nega o direito dos alunos conhecerem a própria história. Por outro lado, elegem a literatura eurocêntrica como imprescindível, universalizada. Uma literatura que muitas vezes nega vozes, coloca o negro no lugar subalterno e vai ajudando as crianças a construírem outro imaginário sobre o bem e mal, a beleza e feiura, os lugares de sucesso e insucesso.

Para Wagner Gonçalves da Silva, professor de antropologia da USP, esse pensamento **"discriminatório"** está relacionado aos grupos de evangélicos que não querem que seus filhos aprendam sobre assuntos relacionados a religiosidades trazidas pelos africanos. Porém, mesmo que a escola não tenha um caráter proselitista (sem objetivos de converter ou doutrinar para

ISBN 978-85-64124-60-8

causas religiosas), visto que o "estado é laico", os valores religiosos estão presentes na cultura e não podem ser negados. Além disso, ele afirma que:

> Não se pode ensinar cultura grega clássica sem falar de suas divindades, mas isso não que dizer que se está tentando converter quem aprender a cultuar Mercúrio ou Hermes, deuses mensageiros da cultura greco-romana, tal como Exu na cultura africana e afro-brasileira. (SILVA, 2015, p.204).

Porém, não podemos atribuir essa negação no meio escolar apenas às famílias, visto que também foram formadas, muitas vezes, dentro de um sistema religioso que desqualifica qualquer religião que não seja cristã. Esse trabalho formativo introdutório é de responsabilidade pública/escolar.

Nessa perspectiva, partindo de minha experiência pessoal como mulher e educadora negra, opto por referências literárias que validem a representatividade afro-brasileira, que alarguem o espaço literário para que nele outras narrativas estejam disponíveis e para que os contos clássicos deixem de ser as únicas histórias carregadas de uma beleza admissível de ser narrada. Os contos da mitologia afro-brasileira, também precisam ocupar lugar de destaque na cultura da infância, reconhecendo belezas de outras rainhas e de outros reis que não estão contemplados nos ditos "mitos clássicos".

A PESQUISA

A pesquisa foi desenvolvida a partir de rodas de mediação de leitura com três grupos: um com doze crianças de quatro e cinco anos e dois grupos de pré-adolescentes entre 10 e 13 anos.

Com o primeiro grupo foi realizada a mediação de leitura de dois poemas, "Oxum" e "Xangô", do livro *poemas para ler com palmas*, de Edmilson de Almeida Pereira, Mazza Edições, 2007 e com os dois grupos de pré-adolescentes foi feita a mediação de leitura do mito "Oxum e seu mistério", do livro *Omo-obá: histórias de princesas*, de Kiusam de Oliveira, Mazza Edições e o poema "Oxum" do livro *Mundo Palavreado*, de Ricardo Aleixo, Peirópolis, 2013.

A escolha de trabalhar a literatura como principal ferramenta para conduzir o trabalho é por acreditar na potência das narrativas no processo de formação de leitores, pois ajuda a construir e agregar valores identitários, culturais e sociais:

> [...] "a escola é, hoje, *espaço privilegiado,* em que deverão ser lançadas as bases para formação do indivíduo. E, nesse espaço privilegiamos os *estudos literários*, pois, de maneira mais abrangente do que quaisquer outros, ampliam a leitura do mundo em seus vários níveis e, principalmente, dinamizam o estudo e conhecimento da língua, da expressão verbal significativa e consciente – condição *sine qua non* para a plena realidade do ser. (COELHO, 2000, p.17)

As mediações de leitura foram palcos de falas. Durante as leituras fizemos pausas para falar das impressões e apreço por trechos e imagens de algumas obras. A partir das conversas

ISBN 978-85-64124-60-8

surgiram falas que revelam, de forma sucinta, como as crianças se relacionam com a religião dos orixás, personagens dos mitos e poemas lidos.

As falas tiveram poucas divergências. Relaciono abaixo algumas falas para demonstrar como as crianças se posicionam quando o assunto é religião de matriz africana, em especial candomblé.

TRANSCRIÇÃO DE TRECHOS DA RODA:

Um aluno avaliando um trecho da obra *Minhas contas,* de Luiz Antonio (num determinado trecho da narrativa, a avó, personagem, proíbe o neto de andar com o amigo por usar um colar de contas): **"***Não gostei porque se fosse ela, ela não ia gostar que outra pessoa falasse isso. Ela teve um pensamento preconceituoso"*.

Durante a conversa apreciativa posterior à leitura, o aluno retoma o assunto em outra posição: *"É aceitável ser dessa religião, mas não usar um colarzão, assim diferentão".* Ao ser questionado por uma aluna que pergunta qual é o problema do colar, ele responde: *"É sério ter um amigo, assim desse jeito, e se ele te arrastar?".* (L., 10 anos).

Segue-se a conversa coletiva:

> **M.:** "Tipo, assim, eu não sou acostumada a ver essas pessoas que usam esses colares de pedras, assim, sabe? Mas eu acho, eu desconfio que minha mãe faz parte disso".
> **Professora:** Disso o quê?
> **M.:** Desse tipo de religião. Ela usa uns colares assim. E também meu padrasto tem igual, igualzinho a esse (mostrando a imagem do livro). Acho que ela até faz essa coisas...
> **Professora:** Que coisas?
> **M.:** Isso.
> **Professora:** Isso, o quê?
> **M.:** Tipo, pegar uma pimenta, fazer um negócio.
> **Professora:** Ritual?
> **M.:** Deus me livre! Não. (fazendo o sinal da cruz)

As falas ainda oscilam entre o reconhecimento e o julgamento discriminatório social com a religião. Podemos evidenciar essa dualidade em duas situações que serão analisadas a seguir.

SITUAÇÃO 1

Quando o aluno L. se posiciona contra a atitude da avó, ele usa de dois argumentos de defesa importantes - o preconceito e a possibilidade de se colocar no lugar do outro. Quando ele interpreta o posicionamento da personagem como preconceituoso, traz junto outro pensamento não explícito diretamente na fala, que é de legitimidade para com a religião de matriz africana. Ao repreender alguém por estar sendo preconceituoso, fica subentendido que está a defender quem está sofrendo o preconceito. Porém, o aluno se contradiz ao afirmar que é aceitável essa religião desde que a pessoa não queira "te arrastar" ou desde que não use um colar "diferentão". Ao mesmo tempo em que ele usa o argumento de se colocar no lugar do

ISBN 978-85-64124-60-8

outro e de não ser preconceituoso, ele se resguarda do perigo de ter um amigo do candomblé e ser "arrastado" para a religião, csomo se isso lhe oferecesse perigo: *"eu respeito, mas, longe de mim".*

Um outro aspecto que aparece na fala do aluno diz respeito ao estereótipo que classifica o que é comum e o que é "diferente". No mesmo período do ano escolar, muitas crianças estavam usando crucifixos coloridos pendurados no pescoço, tão comum como qualquer outro adereço, no entanto, carregado de significados dentro do cristianismo. Quanto ao colar "diferentão" (referindo-se ao colar de contas do personagem), além de fugir do que é considerado fora do comum, a expressão é carregada de valor simbólico que remete a uma religião historicamente demonizada e inferiorizada.

Ao reconhecer esse colar como diferente, o aluno reconhece essa representação religiosa e logo associa a esse imaginário social que estigmatiza de forma pejorativa a palavra macumba. Ele não se vê ao lado de um amigo que possa conduzi-lo até um terreiro. Existe uma negação do outro em relação si mesmo: o outro é diferente, não vejo semelhança entre nós, fico distante. Sobre esse contexto de negação da religião afro-brasileira, de negação do outro, de não se sentir pertencente ao que o outro representa, Aurinio José Góis faz os seguintes apontamentos:

> [...] Na perspectiva desse olhar, consideram-se as manifestações religiosas do africano escravizado muito distantes e em um grau muito inferior às manifestações religiosas do branco cristão colonizador. Daí, o estranhamento e assimilação do Outro como totalmente Outro – como diferença negativa precisa ser eliminada. Por isso, o reconhecimento desse Outro só poderá ocorrer no processo imposto a ele de desconhecer a si mesmo. Assim, os elementos específicos das manifestações religiosas dos afro-brasileiros são estranhos porque não condizem a imagem conhecida de Deus do branco cristão colonizador, porque a forma de culto não lhes é familiar". (GÓIS, 2008, p. 94).

SITUAÇÃO 2

Quanto ao segundo caso, a criança M. já inicia a fala se defendendo, como se fosse algo muito ruim pertencer ao candomblé. Aqui novamente uma posição que está relacionada à construção história de uma inferiorização das religiões de matriz afro-brasileira. Podemos observar na fala da criança certo temor em mencionar o termo candomblé e quando nomeia o ritual de sua mãe, ela faz o sinal da cruz. O que isso representa nesse contexto? É como se precisasse de livramento, por isso diz *"Deus me livre"*. Para qual deus ela pede livramento?

Partindo da análise desses dois casos no contexto dessa reflexão, é possível reafirmar a importância de tratar a mitologia afro-brasileira no contexto escolar como literatura que vem acrescentar "outras verdades", ou outras perspectivas àquelas dominantes e socialmente validadas. O propósito não é inclinar o discurso para o sectarismo, mas, amparadas pela lei, trazer para o currículo escolar a compreensão da história e da cultura de matriz africana e afro-brasileira. Nelson Fernando Inocêncio da Silva comunga das mesmas ideias. O autor entende que é possível, sim, tratarmos desse assunto sem colocarmos em risco o "caráter laico da escola pública", principalmente por compreender que não é possível tratar da cultura negra sem tocar na dimensão espiritual e religiosa. (SILVA, 2005, p.124).

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática** – 1 ed. – São Paulo: Moderna, 2000.

GÓIS, Aurino José. **"O diálogo inter-religioso entre o cristianismo e as culturas afro-brasileiras"**. IN: AMÂNCIO, Iris Maria da Costa. África-Brasil-África - Matrizes, heranças e diálogos, contemporâneos. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, Nadyala, 2008.

GONZALEZ, Lélia. **"Racismo e sexismo na cultura brasileira"**. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em:<file:///C:/Users/Configurador/Downloads/RACISMO%20E%20SEXISMO%20NA%20CULTURA%20BRASILEIRA.pdf>. Acesso em: 25 de out./2017

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. **A África na Sala de Aula: visita à História contemporânea**. – 2 ed. – São Paulo: Selo Negro, 2008.

SILVA, Nelson Fernando Inocêncio da. **"Africanidade e religiosidade: uma possibilidade de abordagem sobre as sagradas matrizes africanas na escola".** IN: Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu - O guardião da casa do futuro**. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

THEODORO, Helena. **O Negro no espelho: Implicações para a moral social brasileira do ideal de pessoa humana na cultura negra**. Tese Doutorado em Filosofia. Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 1985.

WEDDERBURN, Carlos Moore. **"Novas bases para o ensino da história da África no Brasil"**. IN: Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03 /

Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

ISBN 978-85-64124-60-8

A DENÚNCIA DO PAPEL SOCIAL DO NEGRO NA SOCIEDADE BRASILEIRA EM PERSPECTIVA

Tânia C. S. BORGES (USP)
E-mail: tania.borges@usp.br

RESUMO

Trata-se de analisar, a partir da forma literária, como os contos Pai contra mãe, de Machado de Assis, publicado no livro *Relíquias da Casa Velha* (1906), e O iludido, publicado no livro *Reza de mãe* (2016), de Allan da Rosa, com suas especificidades históricas, enfrentam o problema social ontológico da sociedade brasileira, a saber, o papel social do negro. Da captura de Arminda, mulata fugida, por Cândido Neves, no conto machadiano, à sobrevida de Caçú, entre a morte por tortura de seu irmão mais velho até a sua execução, no conto de Rosa, propõe-se refletir, por meio da investigação do ponto de vista desses narradores, sobre a continuidade da condição social do negro na literatura brasileira: do poder coercitivo do sistema escravocrata brasileiro ao do sistema policial contemporâneo, a carne negra continua a ser a mais barata do mercado, precificada a favor da desigualdade social operante, como afirma a personagem Valagume: "nosso boletim de ocorrência a gente traz na pele e no CEP" (DA ROSA, 2006, p.21). Nesse sentido, a análise pretende detalhar a partir dessas duas construções ficcionais os modos de continuidade de uma questão não resolvida da sociedade brasileira: a marginalização do sujeito negro e periférico.

PALAVRAS-CHAVE: *MACHADO DE ASSIS; ALLAN DA ROSA; FORMA LITERÁRIA; PROCESSO SOCIAL; LITERATURA NEGRA BRASILEIRA.*

A carne mais barata do mercado é a negra
A carne mais marcada pelo Estado é a negra
GOG

É recorrente na atual produção artística nacional a comparação entre a condição de escravo e a condição de marginal dos negros na contemporaneidade, de modo a denunciar uma questão ainda não resolvida na sociedade brasileira, a saber, a marginalização do sujeito negro e periférico. No entanto, se os corpos negros seguem sendo os mais violentados, a aproximação entre o capitão do mato e o policial militar nos remete à institucionalização social da violência, em situações histórico-sociais determinadas, regime escravocrata e democracia neoliberal. Nesse sentindo, as linhas que se seguem têm como propósito analisar, a partir do ponto de vista narrativo, o conto O iludido, publicado no livro *Reza de mãe* (2016), de Allan da Rosa, além de propor a comparação do texto contemporâneo com um cânone da literatura brasileira que também retrata a condição dos oprimidos, o conto Pai contra mãe, publicado no livro *Relíquias da Casa Velha* (1906) de Machado de Assis, de forma a detalhar os modos de continuidade da expropriação secular dos de baixo.

O conto O iludido acompanha o percurso de algumas horas da sobrevida de Caçú e da derradeira agonia de Valagume, após três noites de refinada tortura física em alguma cela da Polícia Militar. Valagume, sob o sadismo institucionalizado na prática da corporação, foi mutilado, queimado com cigarros, "currado, bostado, depilado, unha arrancada, dois narizes e

ISBN 978-85-64124-60-8

cinco olhos na cara de tanta porrada"[584]. Caçú, personagem central da narrativa, acompanha o suplício do irmão e aguarda sua vez, já que firmaram "um trato medonho com a lei: Caçú só iria pro rebento depois que Valagume tombasse de vez"[585]. Já no primeiro parágrafo, a linguagem crua e sagaz do narrador busca representar o tormento no qual as personagens estão aprisionadas:

> Duro ver o irmão mais velho em espasmo de sangue, no chão, tremendo os músculos da cara. Mero pacote inchado, ali quem dividiu o beliche contigo. Um fio de respiração, retorcido, travado, indicando que ainda tá do lado de cá da fronteira com a morte. Isso é ainda pior do que saber que o próximo é tu[586]

Essa cena descritiva na abertura do conto, a tortura partilhada pelos dois irmãos, será seguida por uma ampliação do cenário social. Dessa forma, a tortura como "lei" vai ganhando contorno durante esse efeito de suspensão da ação, até a morte iminente de Caçú. Por meio de uma narração em terceira pessoa muito próxima da personagem representada, a voz narrativa reproduz a opinião pública – "*- Lincha, resolve na peixeira, nem gasta munição com esses trastes*"[587] – sem, no entanto, assentir, e em seguida retrata o trabalho de Caçú no tráfico ao rememorar a morte do colega de Tonho, motoboy que "adorava orégano"[588] e que "tomou aço na nuca quando ia entregar uma meia calabresa"[589], tornando-se assim um dos executados em represália ao assassinato de um policial militar – PM – no Jardim Maxixe, periferia da cidade. É possível estabelecer um paralelo entre o episódio ficcional, em que Tonho e "outros 15 [...] comeram fogo naquela madrugada"[590], e o fato verídico da chacina de Osasco, ocorrida em 13 de agosto de 2015, na qual 18 pessoas foram mortas e outras feridas em um intervalo de duas horas, por retaliação à morte, dias antes, de um PM e um guarda-civil.

O ponto de vista narrativo de O iludido, desse modo, não apenas se aproxima da condição social de vida precária da personagem – "A Caçú só cabe jogar o xadrez da sobrevivência"[591] –, como retrata, sem estereotipia ou tom doutrinário, um trabalhador do tráfico, ou seja, um marginal periférico, pertencente à denominada ralé "delinquente"[592], composta por traficantes e prostitutas, ladrões e mendigos, sendo os dois últimos os únicos que rompem os acordos morais da sociedade da mercadoria. Embora esse ponto de vista tenha ganhado espaço nas representações literárias mais recentes, tendo no romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, seu melhor expoente, o conto de Allan da Rosa apresenta especificidade dentro das produções contemporâneas ao tratar, em consonância com Patrocínio, "dos aspectos relacionados a um cotidiano marcado pela desigualdade social e dominado por

584 DA ROSA, ALLAN. REZA DE MÃE. SÃO PAULO: EDITORA NÓS, 2016, P. 22.
585 IDEM, P. 21.
586 IBIDEM, P. 21.
587 IBIDEM, P. 21.
588 DA ROSA, ALLAN. REZA DE MÃE. SÃO PAULO: EDITORA NÓS, 2016, P. 22.
589 IDEM, P. 22.
590 IBIDEM, P. 22.
591 IBIDEM, P. 25.
592 A PROVOCATIVA DESIGNAÇÃO "RALÉ" ATRIBUÍDA A ESSA CLASSE SOCIAL, TAMBÉM CONHECIDA POR OUTRAS LINHAS DE INVESTIGAÇÃO DO DEBATE ACADÊMICO COMO "PRECARIADO", É FUNDAMENTADA PELA CRÍTICA DO SOCIÓLOGO JESSÉ SOUZA: "O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO BRASILEIRO CONSTITUIU NÃO APENAS AS NOVAS CLASSES SOCIAIS MODERNAS QUE SE APROPRIAM DIFERENCIALMENTE DOS CAPITAIS CULTURAL E ECONÔMICO. ELE CONSTITUIU TAMBÉM UMA CLASSE INTEIRA DE INDIVÍDUOS, NÃO SÓ SEM CAPITAL CULTURAL NEM ECONÔMICO EM QUALQUER MEDIDA SIGNIFICATIVA. MAS DESPROVIDA, ESSE É O ASPECTO FUNDAMENTAL, DAS PRÉ-CONDIÇÕES SOCIAIS, MORAIS E CULTURAIS QUE PERMITEM ESSA APROPRIAÇÃO". CF. SOUZA, JESSÉ. A RALÉ BRASILEIRA: QUEM É E COMO VIVE. COL. ANDRÉ GRILLO ET AL. BELO HORIZONTE: EDITORA DA UFMG, 2009.

ISBN 978-85-64124-60-8

situações de vulnerabilidade sem construir uma denúncia social que almeja conscientizar o leitor através de um apelo direto a uma intervenção na realidade retratada"[593].

No tratamento da linguagem literária, o narrador do conto apresenta um olhar sensível para a representação de Caçú, personagem a quem acompanha. Deslocando-se do lugar da opinião pública que em tom de ódio prega o linchamento dos marginais[594], e questionando tanto o caminho da meritocracia – "uns têm crença na guerrilhagem individual"[595] – quanto do comunismo – "outros pregam a força do povo unido"[596] – para superação da precariedade do contexto de vida de Caçú, o narrador traça a subjetividade da personagem por meio da relação afetiva com o irmão Valagume. A reminiscência de dias antes do encontro da família para ver o sobrinho, alegria na vida do irmão, "inventar o dia e mostrar a magia do óbvio nas suas vidas"[597], marca a timidez como traço da personalidade de Caçú, que diante dos outros adultos inibia a vontade de brincar com o guri, assim como sua esperteza, já que "assim ganhou consideração na quebrada, a sabedoria de quem fala pouco"[598]. É por meio da relação fraternal, ainda na primeira noite de tortura, que Valagume em um discurso direto duro e terno enuncia o mote do enredo "- *Meu irmãozinho Caçú, presta atenção: nosso boletim de ocorrência a gente traz na pele e no CEP*" [599]. Encurralado, Caçú finda por amor o sofrimento do irmão e dá início à complicação do enredo:

> Então, numa faísca de respiro, Caçú voou e sentou o pé na boca de Valagume. Essa botinada arrancou dois dentes que entalaram na goela de seu mano. Caçú feitinho um centroavante de pebolim no bar Quentura, a sede Zulu Futebol Clube em Saboão da Terra. Finou o irmão mais velho, findou a agonia[600].

O ponto obtido pelo chute certeiro na boca do irmão "foi a dinamite pra atenção dos fardados"[601]. E Caçú, o próximo da fila a ser torturado por uma tropa, dividida em sua preferência sádica, entre os que preferem quebrar dentes e os que praticam perversão sexual à base de coronhada, escuta o cochicho do coronel "sobre as taras dos que gozam branco, pastoso e quentinho na mão quando esvaziam lata de querosene incendiando favela"[602]. O coronel ainda acrescenta: "-*Estão só te esperando pro recreio, neguinho*"[603]. No duelo desigual, já que Caçú se

593 Cf. PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Allan Santos da Rosa, um outro olhar sobre a periferia. Revista Ipotesi, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 57-69, jul./dez. 2011.

594 De acordo com Martins, o linchamento não é uma manifestação da desordem, mas um questionamento dela: "A partir do conhecimento que se tem de diferentes modalidades de linchamento em diferentes lugares do país, a hipótese mais provável é a de que a população lincha para punir, mas sobretudo para indicar seu desacordo com alternativas de mudança social que violam concepções, valores e normas de conduta tradicionais, relativas a uma certa concepção do humano. Uma hipótese decorrente é a de que o linchamento é uma forma incipiente de participação democrática na construção (ou reconstrução) da sociedade, de proclamação e afirmação de valores sociais, incipiente e contraditória porque afirma a soberania do povo, mas nega a racionalidade impessoal da justiça e do direito". Cf. MARTINS, José de Souza. As condições do estudo sociológico dos linchamentos no Brasil. Revista Estudos avançados. São Paulo, v.9, n.25, p.295-310, 2015.

595 DA ROSA, Allan. Reza de mãe. São Paulo: Editora Nós, 2016, p. 22.

596 Idem, p. 22.

597 Ibidem, p. 23.

598 Ibidem, p. 23.

599 Ibidem, p. 21.

600 Ibidem, p. 24.

601 Ibidem, p. 24.

602 Ibidem, p. 25.

603 Ibidem, p. 25.

ISBN 978-85-64124-60-8

encontrava preso em território inimigo, sua timidez dá lugar à coragem de propor ao coronel a passagem do "segredo de fechar corpo"[604]:

> - Não teme, coronel. Não tem nada de possessão, macumba, demonice. Vai baixar nada em você, força nenhuma, que cavalo sem sela não guenta reio. Vai ser o inverso, tu é que vai mudar de corpo. Vai entrar em carapaça de tartaruga, vagaroso, longa a vida, o verdadeiro colete à prova de balas é esse que tu vai ter. [605]

A esperteza de Caçú na sedução do coronel se alicerça na identificação social negra entre ele e seu algoz: "*Apesar do continente que separa meu moleton do seu colete à prova de balas, nossa cor nos une e compreendo sua grandeza ancestral*"[606], ensaiava Caçú o que diria sussurrando baixo "na orelha do patrício"[607] antes do golpe de misericórdia no seu irmão. A afirmação de Valagume, "*nosso boletim de ocorrência a gente traz na pele e no CEP",* se ressignifica com a aproximação entre Caçú e o coronel, até então não nomeado na narrativa, o que ressalta seu papel institucional. Essa aproximação é construída pelo narrador entre os discursos diretos da barganha do aceite do segredo do corpo fechado: sendo o coronel e Caçú ambos negros e oriundos da periferia da cidade, a separação dada na trajetória foi o trabalho de Caçú no tráfico, ou seja, na ilegalidade, e a ingressão do coronel e sua notável ascensão na corporação institucional. Dado que a ilegalidade do tráfico faz parte da ordem e que a instituição repressora não apenas tem sua existência referendada por ele, como partilha desde armas até padrões de conduta, como a violência institucionalizada, não há mocinho nem bandido, culpado ou inocente entre as personagens da trama: "*Esse* [colar rezado e benzido] *sim vai ter documento, mas se perder, zicou. Igual vocês faz com nóis quando tamo sem o RG. Ele te garante. Mas se não tiver a dispor tu toma nas costas*"[608].

O coronel tem, no entanto, de acordo com a voz narrativa, uma convicção moral no exercício de sua prática ao "ser da congregação mais negra da zona sul"[609]. A pertença à religião neopentecostal o faz acreditar ser "abençoada a missão de conduzir as almas pro julgamento de Deus"[610]. Relata em tom de testemunho em discurso direto ter se livrado, quando ainda era sargento, das balas de um meliante por meio da intervenção de "um anjo cantando e empunhando a foice do bem"[611], o que explica o fato de um coronel "experiente" e "calejado" se envolver na mística do corpo fechado. A materialidade contemporânea do conto de Da Rosa se configura em uma linguagem que dá forma à fabulação de uma instituição religiosa em considerável crescimento no país[612]. Nota-se que na oferta da barganha, Caçú enfatiza que não

604 DA ROSA, ALLAN. REZA DE MÃE. SÃO PAULO: EDITORA NÓS, 2016, P. 25.
605 IDEM, P. 27.
606 IBIDEM, P. 23.
607 IBIDEM, P. 23.
608 IBIDEM, P. 28.
609 IBIDEM, P. 26.
610 IBIDEM, P. 26.
611 DA ROSA, ALLAN. REZA DE MÃE. SÃO PAULO: EDITORA NÓS, 2016, P. 26.
612 "A GRANDE INOVAÇÃO DA RELIGIOSA MÁGICA NEOPENTECOSTAL EM RELAÇÃO A OUTRAS MODALIDADES DE RELIGIOSIDADE MÁGICA POPULAR, COMO AS 'AFRO-BRASILEIRAS' E O PRÓPRIO CATOLICISMO DOS 'SANTINHOS', É O FATO DE SER ELA MAIS 'UNIVERSAL' (COMO FICA EXPLÍCITO NA IURD [IGREJA UNIVERSAL DO REINO DE DEUS]), DE QUASE NÃO OFERECER RESTRIÇÕES À ADESÃO DE 'FIÉIS'. O USO MARCANTE DA MÍDIA PARA ANUNCIAR E MESMO REALIZAR O USO DE 'SERVIÇOS DE CURA' DEMONSTRA BEM ESSE CARÁTER MAIS ABERTO E ANTISSECTÁRIO DA IGREJA UNIVERSAL. O APELO AOS ATINGIDOS OU AOS QUE SE ENCONTRAM SOB AMEAÇA DOS 'ENCOSTOS' É SEMPRE UMA CONVOCAÇÃO INDIVIDUAL E INDIVIDUALIZANTE, QUE AVIVA TUDO AQUILO QUE POSSA SER PERCEBIDO COMO SINTOMA DO FRACASSO INDIVIDUAL, SEM REFERÊNCIA EXPLÍCITA A QUALQUER TIPO DE PERTENÇA GRUPAL. TODOS OS TRAÇOS DE UMA EXPERIÊNCIA COLETIVA DE INFORTÚNIO, QUE SEMPRE TÊM A PRERROGATIVA

ISBN 978-85-64124-60-8

se trata de macumba nem de possessão de espíritos do mal, o coronel é que vai transformar sua vida, fechando o corpo para o mal.

O narrador marca sua posição diante da magia religiosa ao descrever que após um ritual de despossessão, no qual os pastores repeliram "o demo na pancada"[613], "notícia correu que o fiel tava surtando epilético"[614]. A despeito do engodo, a fabulação de Caçú vai se tornando cada vez mais atraente, e o coronel se envolve com o estratagema da personagem. Caçú também vai aumentando sua ambição: de morrer sem ter de passar pelo esculacho torturante do irmão para sobreviver, e em seguida para a exigência de uma das "casas extorquidas pelos milicos"[615], uma mulher "paga" e uma moto. O sonho de satisfação sexual por meio da exploração do corpo feminino, a liberdade de pilotar um veículo motorizado e a posse de uma propriedade.

O duelo que até quase o final do conto foi barganhado pela palavra, com exceção das chaves de um sobrado, ganha concretude na cobrança do coronel exige de Caçú a prova do segredo do ritual místico do corpo fechado por meio de seu próprio corpo. Caçú para ganhar tempo de viabilizar sua "mutreta", manda o coronel pegar uma metralhadora, não antes da vinda da mulher e da moto, suas exigências na barganha: "*mas primeiro me traz a formosa e também uma moto pra eu colorir meu caminho*"[616]. Os ideais de gozo, reflexos das fantasias ideológicas neoliberais, que não abrem mão da perversão do machismo – "Coronel mandou buscar as duas possantes pedidas. Deu endereço da sobrinha malcriada, que dizia que Deus não existia. Agora ela ia ter a certeza. Chegou rápido, encapuzada numa garupa. Coisa fina pro machinho"[617] –, não alteram o destino fatídico de Caçú, embora amenizem o sofrimento.

O narrador enuncia que embora Caçú revele a fantasia mística do coronel, ter o corpo fechado, ele tem consciência que seus ideiais de liberdade e gozo estão submetidos a sua condição de ser um marginal diante da opressão institucional operante, pois "dali sairia anjo ou carniça"[618]. Pede para o coronel trocar a metralhadora por machado, e morre em um só golpe. A fantasia do coronel é brutalmente interrompida pelo encontro violento com a realidade e, entre o escárnio da tropa, é batizado "dali pra sempre"[619] com o nome de guerra de "*o Iludido*"[620]. A realização de Caçú em seu intento, morrer sem ser torturado como o irmão, lhe dá vitória no duelo, ainda que a perda do coronel não imprima nenhuma mudança significativa, já que o riso público da exposição de sua alienação não destitui o fato de ocupar o mais alto posto da PM, sua garantia real de poder.

A lucidez de Valagume, "*nosso boletim de ocorrência a gente traz na pele e no CEP",* espertamente aproveitada por Caçú, revela que a desordem administrada é o próprio sinônimo sintético da democrocia neoliberal brasileira, em uma estruturada política de extermínio e encarceramento na qual o sujeito negro e periférico protagoniza o preço de ser não apenas a carne mais barata do mercado, tal qual acontecia no regime escravista, mas a carne a ser descartada, devido estruturalmente a robotização das linhas de produção em larga escala e o

---

DE ALIVIAR O PESO DE UMA EXPERIÊNCIA DE FRACASSO PURAMENTE INDIVIDUAL, TRAÇOS DE ALGUM MODO PRESENTES NOS LAÇOS DE PERTENÇA TÍPICOS DA RELIGIOSIDADE 'AFRO-BRASILEIRA', SÃO DISSOLVIDOS NO 'DISCURSO UNIVERSALISTA', QUE OFERECE A TODOS OS INTERESSADOS, SEM DISCRIMINAÇÃO 'ÉTNICA', AS ARMAS PARA LUTAR CONTRA O MAL". CF. SOUZA, JESSÉ. O CRENTE E O DELINQUENTE IN: A RALÉ BRASILEIRA: QUEM É E COMO VIVE. COL. ANDRÉ GRILLO ET AL. BELO HORIZONTE: EDITORA DA UFMG, 2009, P. 253-254.

613 DA ROSA, ALLAN. REZA DE MÃE. SÃO PAULO: EDITORA NÓS, 2016, P. 26.

614 IDEM, P. 26.

615 IBIDEM, P. 28.

616 DA ROSA, ALLAN. REZA DE MÃE. SÃO PAULO: EDITORA NÓS, 2016, P. 29.

617 IDEM, P. 29.

618 IBIDEM, P. 29.

619 IBIDEM, P. 29.

620 IBIDEM, P. 29.

ISBN 978-85-64124-60-8

crescimento da indústria do cárcere nas últimas duas décadas no país, sem horizonte possível de superação na perspectiva do narrador do conto de Da Rosa:

> Uns têm crença na gueirreiragem individual, esforço de titã e de monge, alpinista de elevador pra cargo bom, vai subir e assinar o destino de vencedor. Outros pregam a força do povo unido, única vereda pra reverter a vampiragem e desfrutar junto de escola com lousa, banheiro sem fedô, churrasco sem miséria, beira de piscina, talvez um veleiro... Quem tem mais sapiência? Quem molha mais o pé na poça da ilusão?[621]

Essa subjetividade que generaliza a concorrência como norma de comportamento e a falta de perspectiva da construção de um projeto coletivo da vida material, não é nenhuma novidade como norma subjetiva de nossa existência[622]. Talvez ninguém tenha tematizado de modo tão exemplar a brutalidade do modo de produção do capital na esfera das práticas da existência individual como Machado de Assis, no conto *Pai contra mãe*:

> Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem[623].

Cândido Neves, conhecido familiarmente como Candinho, é a personagem central da narrativa machadiana. Homem livre e pobre na sociedade escravocrata, ele tem como ofício pegar escravos fugidos, além de um defeito grave: "não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo"[624]. Embora com ofício incerto e "dado em demasia a patuscadas"[625], casa-se com Clara e vai viver de favor com a esposa na casa onde ela morava com a Tia Mônica. Com a gravidez de Clara, a situação financeira da família sofre um abalo, pois mal ganhavam dinheiro para reprodução de suas próprias existências, e a chegada de mais uma boca para comer inquietava principalmente a Tia Mônica: "Veja o marceneiro da esquina, o homem do armarinho, o tipógrafo que casou sábado, todos têm um emprego certo...

621 DA ROSA, ALLAN. REZA DE MÃE. SÃO PAULO: EDITORA NÓS, 2016, P. 22.

622 MUITO EMBORA A COMPARAÇÃO DO CONTO DE MACHADO DE ASSIS COM O DE ALLAN DA ROSA PAREÇA À PRIMEIRA VISTA POUCO MEDIADA, A BRUTALIDADE E VIOLÊNCIA SOCIAL DOS QUE OCUPAM REBAIXADOS POSTOS DE TRABALHO É UM ESTIGMA SECULAR DA SOCIEDADE BRASILEIRA: "EXISTE, EM PAÍSES COMO O BRASIL, UMA CRENÇA 'FETICHISTA' NO PROGRESSO ECONÔMICO, QUE FAZ ESPERAR DA EXPANSÃO DO MERCADO A RESOLUÇÃO DE TODOS OS NOSSOS PROBLEMAS SOCIAIS. O FATO DE O BRASIL TER SIDO O PAÍS DE MAIOR CRESCIMENTO ECONÔMICO DO GLOBO ENTRE 1930 E 1980 (PERÍODO NO QUAL DEIXOU DE SER UMA DAS MAIS POBRES SOCIEDADES DO GLOBO PARA CHEGAR A SER A OITAVA ECONOMIA GLOBAL), SEM QUE AS TAXAS DE DESIGUALDADE, MARGINALIZAÇÃO E SUBCIDADANIA JAMAIS FOSSEM ALTERADAS RADICALMENTE, DEVERIA SER UM INDICATIVO MAIS DO QUE EVIDENTE DO ENGANO DESSA PROPOSIÇÃO". CF. SOUZA, JESSÉ. A RALÉ BRASILEIRA: QUEM É E COMO VIVE. COL. ANDRÉ GRILLO ET AL. BELO HORIZONTE: EDITORA DA UFMG, 2009, P. 68-69.

623 CF. MACHADO DE ASSIS. "PAI CONTRA MÃE". IN: GLEDSON, JOHN (SEL). 50 CONTOS DE MACHADO DE ASSIS. SÃO PAULO, COMPANHIA DAS LETRAS, 2012, P. 467.

624 IDEM. 467.

625 IBIDEM, P. 468.

ISBN 978-85-64124-60-8

Não fique zangado; não digo que você seja vadio, mas a ocupação que escolheu é vaga. Você passa semanas sem vintém"[626]. Ademais, para agravo da situação,

> Os escravos fugidos não vinham já, como dantes, meter-se nas mãos de Cândido Neves. Havia mãos novas e hábeis. Como o negócio crescesse, mais de um desempregado pegou em si e numa corda, foi aos jornais, copiou anúncios e deitou-se à caçada. No próprio bairro havia mais de um competidor. Quer dizer que as dívidas de Cândido Neves começaram de subir, sem aqueles pagamentos prontos ou quase prontos dos primeiros tempos. A vida fez-se difícil e dura. Comia-se fiado e mal; comia-se tarde. O senhorio mandava pelos aluguéis[627].

Sem recursos para pagar os aluguéis atrasados, somados à falta de empréstimos e à impossibilidade de renegociação da dívida com o proprietário, mudam-se após quatro dias para um aposento na casa de uma senhora velha e rica, que emprestou, por favor, "os quartos baixos da casa, ao fundo da cocheira, para os lados de um pátio"[628] a pedido da Tia Mônica. Dois dias após essa chegada, Clara dá à luz a um menino, justamente o sexo desejado pelos pais. A Tia, no entanto, firma-se na decisão da necessidade de "dar a criança à Roda"[629]. A roda dos expostos ou dos enjeitados consistia num mecanismo utilizado para abandonar (expor ou enjeitar na linguagem da época) recém-nascidos que ficavam ao cuidado de instituições de caridade. O mecanismo, composto por uma portinhola giratória, embutido numa parede, era construído de tal forma que aquele que expunha a criança não era visto por aquele que a recebia.

A reviravolta da narrativa se dá quando Cândido Neves, desolado com a "dor do espetáculo"[630] de enjeitar seu filho, esgotadas todas as alternativas para mantê-lo, encontra na Rua da Ajuda, do lado oposto da calçada, a caminho da Rua dos Barbonos onde se encontrava a Roda, o vulto de uma mulata fugida: "Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme"[631].

O ponto de vista desse conto machadiano, que, salvo engano, tem particularidades em relação a outras narrativas do autor, não apenas por tematizar a escravidão como instituição, como por empregar um narrador onisciente em terceira pessoa que acompanha de forma distanciada as personagens do episódio representado, bastante distindo do ponto de vista de conto de Da Rosa, conforme essa análise. Retomando o rumo das linhas de Pai contra mãe, num ímpeto, Candinho entra na farmácia onde três dias antes o farmacêutico havia dito ter vendido uma moeda de uma droga qualquer a uma mulata com indicações de gesto e de roupas semelhantes ao anúncio, e pede com fineza para que guarde o filho por um instante. As cenas de caça descritas em sequência dão corpo aos aparelhos repressivos dessa instituição social descritos nos primeiros parágrafos da narrativa, e ainda que o "sentimento de propriedade" moderasse a ação, "porque dinheiro também dói"[632], Arminda, a mulata fugida, traída pela ingenuidade ou pelo instinto calcado, vira-se para trás ao escutar seu nome. Presa habilmente por Candinho, a escrava é arrastada até a casa de seu senhor. No breve percurso, conta que está grávida e seu senhor é muito mau, geme, suplica, luta para se libertar da corda, desesperada

626 Cf. Machado de Assis. "Pai contra mãe". In: Gledson, John (sel). 50 contos de Machado de Assis. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 469.
627 Idem, p. 470.
628 Ibidem, p. 472.
629 Ibidem, p. 472.
630 Ibidem, p. 473.
631 Ibidem, p. 473.
632 Cf. Machado de Assis. "Pai contra mãe". In: Gledson, John (sel). 50 contos de Machado de Assis. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 467.

ISBN 978-85-64124-60-8

ajoelha-se em vão: "- Aqui está a fujona, disse Cândido Neves. - É ela mesma. -Meu senhor! - Anda, entra..."[633].

> Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-réis de gratificação. Cândido Neves guardou as duas notas de cinquenta mil réis, enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse. No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou[634].

Candinho dispunha de habilidade e de uma corda para exercer seu ofício de pegar escravos fugidos, forçado pelas condições sociais de sua existência não tem como estabelecer nenhum laço de solidariedade com Arminda, a priori pelo seu estatuto de escrava, mas também por estar diante da escolha da possibilidade derradeira da manutenção de sua própria criação. À Arminda, escrava, mulher e negra resta a má sorte do poder coercitivo do sistema escravocrata brasileiro, e o cínico desfecho da narrativa: " - Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração"[635].

A violência institucionalizada pela escravidão, representada no enredo de Pai contra mãe na oposição entre Candinho e Arminda, é pública, tanto pelo fato de ser socialmente assentida – "Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e *naturalmente* não acudia"[636] (griffo nosso) – quanto por ser praticada nas ruas da cidade. O fato de Candinho ser branco e Arminda, negra, não se sobrepõe na narrativa à condição estruturante de ele ser homem livre e ela negra escrava. Dada a ordem escravocrata, o poder de Candinho sobre Arminda é legal por estar dentro da norma do sistema e "naturalmente" desigual, ainda que ele em sua condição de pobre também se encontre subordinado à realidade sócio-histórica, contando com o favor e a sorte como armas de sobrevivência.

Em O iludido, o narrador escancara que o regime de administração do sistema é estruturado pela ilegalidade, uma vez que a tortura e a morte de Valagume e Caçú são clandestinas e ilegais, acontecem na esfera privada do sistema repressivo do Estado, embora socialmente aceitas, e ampliadas por meio da reprodução e repercussão favorável dos meios de comunicação de massa comerciais dos confrontos sociais, como assinala o narrador. O estratagema de Caçú em sua aproximação com o coronel é traçado pelo que aparentemente ambos, sendo negros e periféricos, têm em comum, a cor da pele. Essa ancestralidade, no entanto, não é capaz de se sobrepor à condição social que os determina no duelo: o coronel tem uma posição de poder no sistema no qual se inseriu, e sua ascenção meritocrática confere sua concordância alienada com o *status quo* – os corpos dos sujeitos negros e periféricos são o alvo principal de sua atuação. A categoria social da cor como possibilidade de solução para o conflito de Caçú é assim questionada, pois o patamar da posição social de poder do coronel e de marginalidade de Caçú é decisiva no duelo. Caçú, pobre, preto, periférico, morre. O coronel sofre o arranhão da alcunha de iludido, sem maior dano.

633 IDEM, P. 475.
634 IBIDEM, P. 475.
635 IBIDEM, P. 475.
636 CF. MACHADO DE ASSIS. "PAI CONTRA MÃE". IN: GLEDSON, JOHN (SEL). 50 CONTOS DE MACHADO DE ASSIS. SÃO PAULO, COMPANHIA DAS LETRAS, 2012, P. 465.

ISBN 978-85-64124-60-8

PERSPECTIVAS FEMININAS NEGRAS NO ROMANCE *UM DEFEITO DE COR* DE ANA MARIA GONÇALVES

Thaís F. Rodrigues da Luz TEIXEIRA (UNESP/Fclar)
E-mail: thaisluz7@gmail.com

RESUMO

Pretende-se, com este trabalho, a partir da obra *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves (2016) examinar as manifestações identitárias (re) construídas pela memória. Segundo Bernd (1988) a literatura negra narra a emergência do ser, ela nasce da ruptura que se cria entre o homem e o mundo, originando-se do esforço de superar essa fragmentação, pois ao recordar o que foi esquecido, ela recupera o mundo perdido. No mais, a negritude é a tomada de consciência que promoveu o nascimento de um discurso literário negro que se transformou no lugar por excelência da manifestação do "eu-que-se-quer-negro" (BERND, 1988). Nesse sentido, Ribeiro (2017) destaca que, para a mulher negra, falar sobre suas experiências significa ocupar o lugar de fala, isto é, ultrapassar o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia. Dessa forma, a obra narra os infortúnios e tentativa de apagamento das identidades culturais do povo negro pelas mãos do homem branco, mas ao mesmo tempo delineia a dinâmica de uma humanização histórica que promove a reapropriação de espaços existenciais próprios (BERND, 1988). No decorrer da narrativa, a tomada de consciência da protagonista é responsável por desmistificar o imaginário construído pelos colonizadores que os negros são naturalmente inferiores e não têm história (MUNANGA, 2009). Essas e outras considerações remetem ao que diz Fanon (2008), diante do branco, o negro tem um passado a valorizar e uma revanche a encaminhar, é preciso transformar o negro em um ser *de ação*.

***PALAVRAS-CHAVE**: NEGRITUDE; ROMANCE HISTÓRICO; LUGAR DE FALA; IDENTIDADES; MEMÓRIAS.*

INTRODUÇÃO

Este artigo corresponde às primeiras impressões lançadas ao objeto de estudo. Sendo assim, temos aqui uma reflexão inicial sobre o romance, em especial, o romance histórico e algumas considerações sobre a obra literária analisada. Dessa forma, a escolha de teóricos como Benjamin (1994), Rosenfeld (1969), Lukács (1965; 2011), Adorno (2003), Candido (2007), Zéraffa (2010), entre outros, se torna essencial para uma compreensão eficaz do gênero literário escolhido como *corpus* para a pesquisa.

O interesse pelo estudo do romance se justifica pelo o que diz Candido (2007, p. 67) "O essencial é sempre inventado [...] o romance transfigura a vida". Ora, não seria esse o nosso grande mote: incansavelmente transfigurar a vida porque somente ela em sua totalidade não nos basta? Devaneios à parte, como já foi mencionado, esse trabalho busca trazer algumas reflexões sobre o gênero literário romance e traçar um breve panorama sobre o surgimento do romance histórico com o escritor Walter Scott; também tem a intenção de aproximar tais considerações ao romance *Um defeito de cor* (2016) de Ana Maria Gonçalves.

ISBN 978-85-64124-60-8

Ainda, ao analisar a obra em destaque, outras questões serão levantadas, como a relação estabelecida entre a memória para a (re)construção identitária da protagonista, a negritude como a tomada de consciência que traz o nascimento de um discurso literário negro que se transformou no lugar por excelência da manifestação do "eu-que-se-quer-negro, pois ultrapassa o silenciamento instituído e propaga vozes até então, consideradas emudecidas. Falar sobre *Um defeito de cor*, é falar de um grito que durante muito tempo ficou guardado e agora publicado representa milhares de vozes esquecidas.

Por isso, há de se pensar quais perspectivas femininas esse romance pretende levantar com a história de Kehinde e de outros tantos negros trazidos ao Brasil. Inicialmente, pode-se afirmar que a obra é responsável por realizar uma humanização histórica ao promover a reapropriação de espaços existenciais próprios (BERND, 1988) e romper o imaginário construído pelos colonizadores de que os negros são naturalmente inferiores e não têm história (MUNANGA, 2009), pois pelo contrário, no romance o leitor encontra o passado transformado em lirismo, participa da problematização do impacto da escravidão e observa a todo instante a presença da herança cultural do povo africano na formação do Brasil.

DESENVOLVIMENTO

Inicialmente, pode-se dizer que o romance por sua natureza aponta a estrutura complexa da realidade, tendo como pressuposto a narração das ações humanas no seu tempo e espaço histórico, considerando as ambivalências diárias como fonte de inspiração literária. Segundo Adorno (2003, p.58),

> O romance está qualificado como poucas outras formas de arte. Desde sempre, seguramente desde o século XVIII, desde o *Tom fones* de Fielding, o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais.

Nesse sentido, Zéraffa (2010, p. 19) coloca "o romance não mais apenas como gênero, mas como linguagem", ou seja, olhar para o romance como se olha a poesia, a música, a pintura: "obras inovadoras, que transformam uma arte, permitem tomar consciência de sua essência de maneira mais profunda [...] O romance não reflete. Traduz" (ZÉRAFFA, 2010, p.09), para o autor isso se dá porque o romance encontrou uma especificidade da mesma natureza, da mesma essência que as das outras artes.

Sobre os efeitos do real e a partir da autonomia criativa do escritor, a linguagem opera por meio do narrador e traduz ao leitor as emoções das personagens no decorrer da narrativa, pois de acordo com Zéraffa (2010, p. 32) "o romance é intencionalidade e construção; procede de uma disciplina da imaginação". O romance ainda anuncia a perplexidade do mundo com a intenção de levar o leitor à reflexão. Benjamin (1994, p. 201) destaca:

ISBN 978-85-64124-60-8

> O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa — contos de fada, lendas e mesmo novelas — é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive.

A fim de elucidar o pensamento de Benjamin (1994) e dos demais teóricos, temos o romance histórico *Um defeito de cor* (2016), obra literária que traz a história de Kehinde, uma menina nascida em Savalu, reino de Daomé, na África, no ano de um mil oitocentos e dez e levada ao Brasil para ser vendida como escrava. Para escrever o romance, a autora partiu de experiências pessoais ou como ela diz de "serendipidades", portanto, "*Um defeito de cor* é fruto da serendipidade. Ele não só contém uma história, como também é consequência de uma outra história que, depois de pensar bastante, percebi que não posso deixar de contar" (GONÇALVES, 2016, p. 9). Tal afirmação remete a fala de Lukács (2011, p.415) sobre os romances históricos como produtos de seu tempo.

> [...] mas que a grandeza desses romances se encontra justamente no fato de que eles concebem o presente em um espírito mais histórico, no fato desse espírito, a partir do amplo conteúdo das experiências e vivências dos escritores, converter-se no fundamento dessas obras.

Dessa forma, por meio do romance, a autora narra o sofrimento e tentativa de apagamento das identidades culturais do povo negro pelas mãos do homem branco, mas ao mesmo tempo delineia a dinâmica de uma humanização histórica que promove a reapropriação de espaços existenciais próprios, assim como aponta Zéraffa (2010, p.09),

> Ademais, o escritor original tanto dá um sentido à existência humana quanto o coloca em evidência. A obra romanesca exprime o sentido e imprime um sentido [...] O campo do romanesco é, por excelência, aquele da interpretação. Tendo observado o mundo e a si mesmo, o romancista pensa o mundo e se pensa, e é pouco dizer que sua hermenêutica exige o recurso a modos de expressão específicos: nenhuma técnica, nenhuma forma é puramente operatória; os meios de expressão utilizados pelo romancista significam, encarnam, representam, são seu pensamento.

Narrar significa ligar-se ao passado. Nesse viés, o romance moderno daria conta de narrar o mundo a partir da consciência humana, e como toda obra de arte possui um poder evocativo, o passado é feito presente, isto é, representa o destino humano em situações concretas, pois a arte é a memória da humanidade. Nesse sentido, Rosenfeld (1969, p. 97) destaca o papel da arte moderna:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Mas sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno.

Em *Um defeito de cor* (2016), a protagonista como narradora em primeira pessoa rememora aos olhos do leitor os acontecimentos passados e ao mesmo tempo reafirma a sua posição social enquanto sujeito. Por isto, Hall (2003) e Bauman (2005) destacam a necessidade explícita do sujeito em nomear suas identidades pelo viés memorístico, pautando-se muitas das vezes no olhar coletivo e histórico da sociedade em que estão inseridos, mas também nos territórios culturais, uma vez que o sujeito se constrói na presença, para o Outro e através do Outro.

No romance *Um defeito de cor* temos a história da menina que cresce e roda a Bahia, Maranhão, Santos, e outros lugares, no mundo perdido que era o Brasil. A saga de Kehinde atravessa oito décadas, percorrendo rebeliões, violências inacreditáveis, a negritude muçulmana, um mundo que luta e resiste, com liberdades falsas, mas também verdadeiras como a de Kehinde, que a conquista quando aprende a ler, escrever e falar inglês. Mais tarde ela consegue fugir para o Maranhão e para o Recôncavo, e depois para o Rio, à procura do filho vendido. Assim, mais experiente e liberta, Kehinde volta à África, se torna "industrial", e, já velha, volta ao Brasil. Porém, as circunstâncias não permitem que ela chegue ao destino final. "Desta forma, o leitor — que não teme esse esforço — tem de participar da própria experiência da personagem" (ROSENFELD, 1969, p. 83), materializada no processo de contar tudo o que viveu para o filho e de explicar por meio de suas vivências o legado deixado; nesse sentido o leitor também assume o papel de unir os fatos que entrelaçam passado, presente e futuro e participar da tessitura de um "tapete narrativo" minuciosamente construído pelos vestígios memorísticos e identitários que remetem ao eu do narrador. Segundo Zéraffa (2010, p.37):

> Um romance só seria estético e autêntico quando não proposto ao leitor como um jogo de xadrez com as peças movidas por mão invisível, sendo o conjunto do tabuleiro iluminado por uma luz vinda de cima, nada deixando na sombra. Em contrapartida, haveria arte e verdade se o leitor, em vez de assistir a um drama que se desenrola numa cena à italiana, se tornasse solidário, cúmplice de personagens que vissem do real apenas um setor iluminado, colorido por sua subjetividade. A arte do romance seria a arte do perspectivismo.

Considerar o romance a partir de uma perspectiva do real ajuda a entender por qual razão "Com efeito, "o sentido da vida" é o centro em torno do qual se movimenta o romance" (BENJAMIN, 1994, p. 212). Nesse viés, Magris (2009, p.1018) também fala sobre a busca do sentido de si presente no gênero romance:

> O romance é o gênero literário que representa o indivíduo na "prosa do mundo"; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão.

O desejo de unir realidade interior e realidade exterior para construir um artefato único capaz de nomear as razões e possíveis sentidos para a vida é objetivo fundamental no romance Um defeito de cor (2016). Kehinde já velha, a caminho do Brasil, assume para si a necessidade

ISBN 978-85-64124-60-8

de contar a sua história antes que a morte apareça; essa tomada de consciência ultrapassa os limites pessoais e traz à tona um panorama da escravatura, num posicionamento histórico que foge ao modelo eurocêntrico: uma mulher negra, escravizada que rompe os limites impostos pelo homem colonizador e na condição de mulher livre assume o seu lugar de fala. Anos depois, envolvida pela nostalgia narra todos os seus infortúnios, dores e conquistas sem perder a esperança de recuperar o filho perdido. Segundo Benjamin (1994, p.212) somente o romance é capaz de determinadas ações na vida do sujeito, isto é:

> Somente o romance... separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda ação interna do romance é senão a luta contra o poder do tempo...Desse combate,... emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência... Somente no romance... ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma... O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência... A visão capaz de perceber essa unidade é a apreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida, inatingido e, portanto, inexprimível.

Por isso Kehinde narra incansavelmente sua vida, é preciso deixar alguma coisa atrás de si, reminiscências que deem conta de dizer o inexprimível, e que de certa forma, ajude-a se aproximar do filho e ao mesmo (re) construir seu passado. Para Bernd (1988, p.53):

> Assim, a literatura negra se constrói não como um discurso da gratuidade, ou unicamente da realização estética, mas para expressar a consciência social do negro. Nesta medida, a literatura negra se aproxima da linguagem mítica que recupera a origem e narra a emergência do ser. Como o mito, a literatura negra também nasce da ruptura que se cria entre o homem e o mundo, originando-se do esforço de superar essa fragmentação. Ao recordar o que foi esquecido, ela recupera o mundo perdido.

Nesse sentido, Zéraffa (2010) afirma que a personagem romanesca é reflexiva, prudente porque procura adaptar-se com lógica às situações sempre imprevistas, incoerentes ou absurdas da vida (como um filho ser tirado da mãe, grifo meu) e trazê-las ao leitor com sensibilidade e veracidade. Por isso, Gonçalves (2016, p.945) afirma na obra:

> Se eu tivesse mais tempo e mais forças, gostaria de continuar contando tudo o que nos aconteceu enquanto as crianças cresciam, enquanto eu esperava a morte chegar e era cuidada pela Geninha com uma dedicação de filha, que é como a considero também, com o endosso da Maria Clara. Andei muito doente nos últimos três anos, e só não morri porque o encontro já estava marcado para daqui a pouco, assim que eu terminar esse meu pedido de desculpas. Porque é assim que vejo tudo isso, como um grande *mea-culpa* [...] pois eu tinha certeza de que precisava vir, precisava te contar tudo o que estou contando agora.

No papel de narradora, Kehinde traz consigo uma "contraditoriedade inesperada e é por esse sentimento culpado de uma contradição desacorde que nasce a maior arte moderna e sobretudo o grande romance moderno" (MAGRIS, 2009, p. 1020). O sentimento de culpa espera poder atar as duas pontas: passado e presente, a fim de (re) significar a vida.

ISBN 978-85-64124-60-8

> O sentimento de culpa, a "pecaminosidade", não diz respeito, moralmente, ao indivíduo isolado, ao seu agir privado, pelo qual é subjetivamente responsável, mas à condição histórica geral, à impossibilidade objetiva de instaurar valores e de encontrar um sentido da vida, o caos e a angústia do mundo. O indivíduo experimenta o sentimento de viver em um mundo caído e o próprio sentimento é percebido como culpado [...] A melancolia, a sensação oprimida de sentir-se vítima, é vivida como culpa. Esse sentimento de culpa não menospreza o progresso e suas conquistas, nem se volta a idealizações nostálgicas e falsas do antigo, mas realça o nexo estreitíssimo entre o progresso e a violência das transformações que o realizam, o perigo que ameaça o indivíduo, que corre o risco de ser destronado e tragado em um anonimato indistinto.

Kehinde busca por meio da narrativa uma maneira de deixar sua marca no mundo, que inicialmente remete ao filho, mas também ao leitor, pois com o desenrolar da narrativa, ele vai participando de uma humanização histórica promovida pela autora. Lukács (2011, p. 40) aponta que pelo romance histórico "criam-se possibilidades concretas para que os homens apreendam sua própria existência como algo historicamente condicionado, vejam na história algo que determina profundamente sua existência cotidiana, algo que lhes diz respeito diretamente".

Sendo assim, o romance histórico insere-se como uma reinterpretação ideológica do passado (BAKHTIN, 1990), tal qual afirma Adorno (2003, p. 56) "antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico, já é ideológica a própria pretensão do narrador". Dessa maneira, ao analisar a obra Um defeito de cor (2016), compreende-se todo o trabalho investigativo realizado pela autora e o valor discursivo que se pretende passar ao leitor, pois como diz Lukács (1965, p. 57) "A verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais", ou seja, como sujeito, faço parte do desenvolvimento histórico da sociedade. No mais, Lukács (1965, p.58) ainda afirma:

> [...] E o fator decisivo é naturalmente o homem, o revelar-se dos traços essenciais da vida humana [...] se não revelam traços humanos essenciais, se não exprimem as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as relações entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais, e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo. É necessário não esquecer, que, na realidade, toda ação — ainda que não revele traços humanos típicos e essenciais — contém sempre nela o esquema abstrato [...] da práxis humana como um todo.

É o homem e as relações no seu interior a principal matéria-prima literária. Com o intuito de uma melhor compreensão sobre o romance histórico, estabelece-se um breve resumo sobre o amadurecimento do gênero literário (romance histórico) com o escritor britânico Walter Scott e depois possíveis aproximações com a obra em estudo. "O romance histórico surgiu no início do século XIX, por volta da época da queda de Napoleão (*Waverley*, de Walter Scott, foi publicado em 1814)" (LUKÁCS, 2011, p. 33). Antes de Scott temos outros romances denominados históricos, mas que tratam a história apenas como roupagem, faltava-lhes "o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo" (LUKÁCS, 2011, p. 33). Assim, Scott foi responsável por conduzir o olhar do escritor ao significado concreto (isto é, histórico) do espaço e do tempo, das condições sociais etc., também criou o meio de expressão literário, realista, para a figuração espaço-temporal dos homens e das relações.

ISBN 978-85-64124-60-8

O romance histórico scottiano é continuação direta do grande romance social realista do século XVIII, percebe-se que ele era um grande estudioso sobre esses escritores, porém sua criação literária denota algo inteiramente novo. Lukács (2011, p.47) acrescenta:

> O romance de Walter Scott introduziu na literatura épica: o amplo retrato dos costumes e das circunstâncias dos acontecimentos, o caráter dramático da ação e, em estreita relação com isso, o novo e importante papel do diálogo no romance.

Scott trouxe para os seus romances o resultado das ininterruptas lutas de classes e de suas pequenas e grandes disputas, bem ou malsucedidas. “Por meio da investigação de todo o desenvolvimento inglês, procura encontrar um caminho “mediano” entre os extremos em luta” (LUKÁCS, 2011, p. 48).

Para isso, Scott se preocupou em trazer em seus romances a figuração das lutas e as oposições da história por meio de homens que, em sua psicologia e em seu destino, estão sempre como representantes de correntes sociais e potências históricas. De acordo com Lukács (2011, p. 51),

> Mas a reviravolta que Walter Scott realiza na história da literatura universal é independente dessa estreiteza de horizonte humano-ficcional. A grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais históricos. Antes de Scott, os traços humanos típicos, em que se evidenciavam as grandes correntes históricas, jamais haviam sido figurados com tal grandiosidade, univocidade e concisão. E, acima de tudo, jamais essa tendência da figuração havia sido trazida conscientemente para o centro da representação da realidade.

Scott é visto por muitos escritores como dono de uma engenhosidade simples, e, no entanto, de uma magnificência inesgotável, para os seus romances sempre escolhia as grandes crises da vida histórica. Seus heróis são conhecidos como medianos, personagens, que, por seu caráter e destino, põem em contato os dois lados do conflito. Todavia, Scott nunca se inspira no sentimento de um culto do herói romanticamente decorativo, para ele, a grande personalidade histórica é aquela que abarca boa parte da nação. Ela é majestosa porque sua paixão pessoal, seu objetivo pessoal, encontra com essa grande corrente histórica, e porque consegue expressar a mais nítida bandeira das aspirações populares, seja para o bem como para o mal. Dessa maneira, Lukács (2011, p. 55) confirma que:

> Scott nunca mostra como surge essa personalidade historicamente significativa. Ele sempre a introduz já pronta [...] Contudo, não se trata de uma preparação pessoal, psicológica, e sim objetiva, sócio-histórica. Scott descreve, por intermédio do desvelar das condições reais da vida, da crise realmente vital e crescente da nação, todos os problemas da vida nacional que conduzem à crise histórica por ele figurada. E, depois de nos termos transformado em participantes compassivos e conscientes dessa crise, depois de termos compreendido bem os fundamentos dos quais ela emerge, por que razões a nação se cindiu em dois campos contrários, depois de termos visto como as diferentes camadas da população se comportam em relação a essa crise, somente então o grande herói entra em cena no romance.

ISBN 978-85-64124-60-8

O grande herói figura a aparência como essência (alma humana), uma vez que a arte é práxis, e assim sendo, intervém na realidade, exprimindo com máxima riqueza e clareza todas as tendências humanas daquele momento, porquanto como diz Lukács (2011, p. 62) "O que importa para o romance histórico é evidenciar, por meios ficcionais, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas". Em outras palavras, é preciso trazer toda a complexidade que implica as personagens em suas ações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletindo sobre as contribuições dadas por Scott ao romance histórico e aproximando-as ao romance *Um defeito de cor* (2016), percebe-se que ele também evidencia questões profundas sobre as lutas sociais do período escravocrata, seja pela preocupação de ser fiel aos dados históricos como de se aprofundar e trazer ao leitor todo o dinamismo da desumanização provocada ao povo africano em solo brasileiro. Outrossim, Kehinde figura como a heroína que bravamente resiste e chega até a velhice sã e livre e perseverantemente problematiza a escravidão e mostra as atrocidades cometidas contra os negros, pois desde a captura na África até a sua morte, eles levavam uma vida de privações, sofrimento e silenciamento.

Kehinde ao assumir o seu lugar de fala e legitimar os territórios culturais que ocupa, recupera também a voz do movimento negro, ela é responsável por revelar as condições reais da vida, suas escrevivências gritam ao mundo anos de apagamento da história de seu povo, silêncios propositais que promoviam o discurso de uma única história: a do colonizador.

Concluindo, Lukács (2011, p.417) afirma que:

> Quando um escritor atual, enriquecido pelas experiências das lutas heroicas do povo contra a exploração e a opressão imperialistas em todo o mundo, retrata os precursores históricos dessas lutas, pode retrata-los em um espírito histórico totalmente distinto, mais verdadeiro e profundo do que podiam fazer Walter Scott ou Balzac.

Por essa razão, analisar os romances históricos seja tão importante, é preciso questionar as intenções daquele autor com determinada obra, quais vozes ele traz e com qual profundidade ele se propõe a investigar a história retratada, sem esquecer que todo discurso é ideológico (BAKHTIN, 1990; ADORNO, 2003), pois as narrativas representam o pensamento do autor e exprimem uma concepção de pessoa (sujeito) como resultado de um momento histórico (ZÉRAFFA, 2010). No mais, não há composição sem concepção do mundo, isto é, quanto mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências concretas, tanto mais diversificada pode se tornar a sua expressão narrativa/literária (LUKÁCS, 1965), sem esquecer que o escritor opera para transformar a ficção em realidade (a personagem precisa dar impressão que possui vida), para isso o seu trabalho criador deve ser composto pelos elementos memória, observação e imaginação e desse grande arsenal ele extrai ideias, figurações, isto é, realiza-se o processo criativo (CANDIDO, 2007).

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: _____. Notas de literatura 1. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 55-63.

BAKHTIN, M**. Questões de literatura e de estética** (A teoria do romance). São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

BENJAMIM, W. **O narrador**. In: _____. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERND, Zilá. **O que é negritude**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LUKÁCS, G. **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAGRIS, C. **O romance é concebível sem o mundo moderno?** In: _____. MORETTI, Franco (Org.). A cultura do romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1013- 1028.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo, Editora Autentica, 2009.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROSENFELD, A. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: _____. Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.

ZÉRAFFA, M. **Pessoa e personagem: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 27 – LITERATURA INFANTIL E PRÁTICAS DE LEITURAS COMO ELEMENTOS PEDAGÓGICOS PARA TRABALHAR A DIVERSIDADE HUMANA NO AMBIENTE ESCOLAR: (IM)POSSIBILIDADES DA CONTEMPORANEIDADE

ISBN 978-85-64124-60-8

NOVAS REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: AS POSSIBILIDADES DE EMPODERAMENTO FEMININO E PERTENCIMENTO ÉTNICO A PARTIR DA LEITURA DE MENINA BONITA DO LAÇO DE FITA (2005 [1986]) E O CABELO DE LELÊ (2007)

Rayron Lennon Costa SOUSA*[637] *(Universidade Federal do Maranhão – UFMA)
Algemira de Macêdo MENDES*[638]*(Universidade Estadual do Piauí – UESPI)

RESUMO

As questões que envolvem o mundo contemporâneo ocidental, do ponto de vista da historiografia literária, são delicadas e precisam ser analisadas à luz de novos paradigmas, questões essas que levam as estruturas sociais para uma nova ordem cultural que prioriza a equidade social e a quebra de todas as formas de dominação, que historicamente levaram as minorias étnicas e sexuais à margem. Nesse sentido, o presente trabalho pretende evidenciar o lugar das personagens femininas afrodescendentes para a construção de um público leitor consciente da diversidade étnica que constitui o país, bem como das discussões de gênero nessas novas perspectivas, à luz das discussões sobre Pós-modernidade, refletindo criticamente sobre as contribuições dessas temáticas e desses novos protagonistas para a formação do público leitor infantil. Assim, esta pesquisa classifica-se, segundo sua finalidade, como teórico-bibliográfica, utilizando como metodologia a análise-crítica, caracterizada como explicativa, tendo como *corpus* de análise as obras *Menina bonita do laço de fita* (2005 [1986]), de Ana Maria Machado e *O cabelo de Lelê*, de Valéria Belém (2007). O aporte teórico constitui-se das discussões de Coelho (1991), Agambem (2009), Hall (2006), Racière (2009), entre outros. Intenta-se que as leituras das obras elencadas proporcionem uma compreensão das novas representações, evidenciando o lugar destas na construção das identidades, sejam elas femininas, sejam étnicas, cujo objetivo é o trabalho com a diversidade para a construção e o desenvolvimento da psique dos leitores.

***PALAVRAS-CHAVE**: CONTEMPORANEIDADE. LITERATURA INFANTIL. GÊNERO. AFRODESCENDÊNCIA.*

RESUMEN

Las cuestiones que involucran al mundo contemporáneo Occidental, desde el punto de vista de la historiografía literaria, son delicadas y necesitan ser analizadas a la luz de nuevos paradigmas, cuestiones que llevan a las estructuras sociales para una nueva ordene cultural que prioriza la equidad social y la quiebra de todas las formas de dominación, que históricamente llevaron a las minorías étnicas y sexuales al margen. En este sentido, el presente trabajo pretende evidenciar el lugar de los personajes femeninos

637 Mestre em Letras, Área de Concentração: Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão - (UEMA). Professor do Curso de Linguagens e Códigos da Universidade Federal do Maranhão – (UFMA). Membro do Grupo de Pesquisa em Historiografia Literária, Cânone e Ensino da Universidade de Brasília – (UnB).

638 Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006) com estágio de doutorado sanduíche em Coimbra-PT (2005). Pós-doutora em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de Lisboa. Professora Associada da Universidade Estadual do Piauí e Universidade Estadual do Maranhão.

ISBN 978-85-64124-60-8

afrodescendientes para la construcción de un público lector consciente de la diversidad étnica que constituye el país, así como de las discusiones de género en esas nuevas perspectivas, a la luz de las discusiones sobre la Pos-Modernidad, reflejando críticamente sobre las contribuciones de esas temáticas y de esos nuevos protagonistas para la formación del público lector infantil. En este sentido, esta investigación se clasifica, según su finalidad, como teórico-bibliográfica, utilizando como metodología el análisis-crítica, caracterizada como explicativa, teniendo como *corpus* de análisis las obras Niña bonita del lazo de cinta (2005 [1986]), de Ana Maria Machado y El Cabello de Lelê, de Valéria Belém (2007). El aporte teórico se constituye de las discusiones de Coelho (1991), Agambem (2009), Hall (2006), Racière (2009), entre otros. Se intenta que las lecturas de las obras detalladas proporcionen una comprensión de las nuevas representaciones, evidenciando el lugar de éstas en la construcción de las identidades, sean femeninas, sean étnicas, cuyo objetivo es el trabajo con la diversidad para la construcción y el desarrollo de la psique de los lectores.

***PALABRAS CLAVE**: CONTEMPORANEIDAD. LITERATURA INFANTIL. GÉNERO. AFRODESCENDÊNCIA.*

INTRODUÇÃO

As questões que envolvem o mundo contemporâneo ocidental, do ponto de vista da historiografia literária, são delicadas e precisam ser analisadas à luz de novos paradigmas, questões essas que levam as estruturas sociais para uma nova ordem cultural que prioriza a equidade social e a quebra de todas as formas de dominação, que historicamente levaram as minorias étnicas e sexuais à margem. Neste interim, as "ditas" minorias, entre elas os afrodescendentes e as mulheres, especificamente, caminharam e continuam caminhando para garantir uma representação positiva, seja no literário, seja no social e todas as suas possibilidades.

A partir das interrelações entre literatura e sociedade, considerando o universo da literatura através da experiência com o texto literário, visualizamos um deleitamento dos leitores para a desconstrução de estereótipos que marcam as identidades desses públicos, principalmente no campo social e literário. O que antes as tornava inferiores, agora assegura suas identidades e a conquista de seus lugares.

Considerando o novo movimento que busca equacionar os problemas, o lugar das discussões étnico-raciais e de empoderamento feminino nunca esteve tanto em evidência como neste século. Embora as discussões tenham iniciado anteriormente, na virada do século XIX para o século XX, é na contemporaneidade que a mulher pode escrever e assinar sua escrita sem subterfúgios, que o negro protagoniza as narrativas e não é obrigado a estar em posição subalterna. Assim, é partindo desse novo projeto literário que tais protagonismos têm se tornado objeto de reflexões e análises na busca de análise, da superação e transformação de um cenário literário predominantemente masculino e branco, o que acaba instigando a construção de um cânone democrático.

Para descontruir os arquétipos que recaem sobre as identidades pós-modernas, entendidas como identidades emergentes e silenciadas secularmente, principalmente subsidiando leituras que propiciem a desconstrução de 'ideais' preconizados no social, recorremos à Literatura Infantil e as todas as suas potencialidades, investigando de que modo as personagens são representadas do ponto de vista étnico e de gênero, contemplando, neste emaranhado, discussões sobre as relações étnico-raciais, de gênero, de autoria feminina, além da afirmação das respectivas identidades, refletindo criticamente sobre as contribuições dessas

ISBN 978-85-64124-60-8

escritas e protagonismos na formação do público leitor, considerando a assertiva da leitura como contributo à formação social à luz das teorias que circunscrevem essas discussões.

Assim, este trabalho se constitui a partir de duas obras infantis, *Menina bonita do laço de fita* (1986) de Ana Maria Machado e *O Cabelo de Lelê* (2007) de Valéria Belém. As respectivas autoras protagonizam a autoria feminina da escrita infantil desse *corpus.* A primeira por ser uma precursora de uma narrativa que apresenta uma protagonista negra em meados da década de 1980, cujo sentimento de pertencimento da personagem é notável e de grande valia no período em que a obra foi lançada, quebrando a harmonia dos estereótipos, objetivando a superação de "ideais" construídos e considerados únicos, além de ser uma escritora de grande impacto no rompimento dos silenciamentos das produções desse gênero. A segunda, Valéria Belém, vem representar a literatura infantil do século XXI, vislumbrando na efervescência das discussões sobre afrodescendência, gênero e minorias, a construção da identidade afrodescendente alinhada às conquistas da inclusão da História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena no currículo da educação básica, garantidas pelas leis 10.639/03 e 11.645/2008, respectivamente.

Considerando que a análise proposta visa compreender, em sua totalidade, as novas representações contemporâneas no tocante ao empoderamento feminino e o pertencimento étnico-racial nas narrativas contemporâneas, assim como descrever as relações de afirmação dessas personagens e, de modo específico, identificando o caráter afirmativo de suas identidades, o método de investigação adotado é a análise crítica, caracterizada como explicativa, precedida da pesquisa teórico-bibliográfica, cuja finalidade será a de compreender e interpretar, através da experiência do texto literário de autoria feminina, as discussões acerca das respectivas representações presentes no *corpus* elencado sob a luz das categorias: gênero, autoria feminina, identidades pós-modernas e as devidas relações étnico-raciais estabelecidas no desenvolvimento das narrativas.

LITERATURA INFANTIL E SUAS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES

O surgimento de uma literatura voltada para crianças e adolescentes se deu ao passo em que as sociedades, de classe média-baixa, adentravam no social e o revestiam com suas diferenças e numerosa população. Com a construção e o desenvolvimento desses cenários sociais, considerado o crescimento demasiado das populações urbanas, a literatura foi sendo ofertada às classes "populares", haja vista a exclusão histórica a que esses públicos foram submetidos, tendo ficado por muito tempo a leitura literária direcionada apenas para a classe burguesa, como forma de subsidiar uma formação "culta" para uns e ausência total dela para outros.

Em vista dessa exclusão encapada de segregação, oportunizou-se, dentro da mesma camada social, o surgimento de novas classes de leitores, protagonizada por aqueles que, no contexto histórico do qual pertenciam, foram excluídos por não serem considerados intelectualmente capazes de interagir com os textos literários. Por outro lado, salientamos que isto se deu porque não se considerava até aquele momento a necessidade de uma literatura infantil como potencialidade para o desenvolvimento intelectual de crianças e adolescentes.

(Re)construindo o percurso histórico desta discussão, a Literatura Infantil, e também a Literatura Infanto-Juvenil têm sua gênese e consolidação na Europa, especificamente na França e na Alemanha, na chamada "Modernidade Ocidental", compreendida entre o século XVII e o XIX, tendo como pressuposto o reconhecimento da criança como integrante da sociedade, garantido a essa o seu *status* de leitora. Embora essa literatura só tenha chegado ao Brasil no final do século XIX, através de práticas de tradução e adaptações dos clássicos canonizados mundialmente, trazidos para a América do Sul como nova possibilidade formativa, ela

ISBN 978-85-64124-60-8

preencheu uma lacuna no universo literário da literatura brasileira, já que, até àquele momento, só existiam textos destinados aos adultos, que eram, por sua vez, lidos por todas as classes de leitores, não existindo ainda uma literatura destinada exclusivamente às crianças e adolescentes.

Sob esse ponto de vista, os escritos, instigados pela cultura folclórica e adequados às realidades em que eram colhidos, receberam, além dessas contribuições, outras influências, como a da tradição oriental e das culturas gregas. Percebemos, a partir dessa acepção, que o mesmo processo que se iniciou no Brasil em plano século XIX, com a chegada dos clássicos que já existiam em outras culturas, sendo este ainda um processo prematuro, se levarmos em consideração as datas da chegada dos primeiros textos do gênero infantil na literatura brasileira, esse também foi um processo vivido por outras culturas que sobreviviam com as mesmas ausências.

Nesse universo, os leitores infantis, em diversos momentos de leitura, se depararam com textos que retratavam realidades, ora distantes de si, outrora mais próximas de seus contextos socioculturais, como é percebido nas traduções feitas no século XIX, e uma "aproximação" no final do mesmo século através dos primeiros registros de livros escritos que retratavam as culturas e os povos primitivos, narrativas essas escritas e publicadas por brasileiros.

O processo que traz em seu bojo a identidade nacional almejada pelos leitores, principalmente pelo crescimento dos centros urbanos, foi viabilizado por uma sociedade que clamava por novas iniciativas educacionais, movimento de ruptura enfatizado pela escritora e professora Regina Zilberman em *A Literatura Infantil Brasileira* (2014).

Nesse percurso, o Brasil do século XIX recebia uma literatura imigrante "pronta" e com traços marcantes de outras culturas, embora houvesse semelhanças, haja vista ambas beberem dos mitos, lendas e de modo geral do folclore, envaidecidos com a imaginação advinda da cultura popular e, por consequência, tenha sido tão bem recepcionada. Já no final do século XIX, início do século XX, com os avanços do país, a conquista de direitos e garantias, o aumento da população e o avanço das discussões sobre as minorias étnicas e de gênero sendo (re)desenhadas, procedia-se na busca por uma literatura Infantil que respondesse questões subjetivas que surgiam dessas lacunas.

As lacunas deixadas pela historiografia literária no tocante à representação feminina e afrodescendente, especificamente, contemporaneamente retorcem o social e buscam seus lugares junto aos leitores. É a partir do imaginário popular que elas ganham voz e buscam sua vez num cenário ainda etnocêntrico, envaidecido de opressões de gênero, de etnia, raça e de herança identitária.

Sobre o processo de construção das identidades e, consequentemente, da equidade, buscamos a compreensão a partir da preservação da memória literária infantil, que segundo Zilberman (2014, p. 09): "[...] livros lidos na infância permanecem na memória do adolescente e do adulto, responsáveis que foram por bons momentos aos quais as pessoas não cansam de regressar". Daí o exemplo que a experiência com a literatura constitui a memória, bem como sua revisitação todas às vezes que forem necessárias a fim de se relacionar uma estória/história com outra, regressando para obter uma informação ou o prazer pelo rememorar, utilizando de objetos que despertem as lembranças.

Destacamos, ainda, que a experiência com o texto infantil e sua narração possui, dentre outras funções, a de compreender o mundo, assim como os valores que o envolvem, pois parte da interpretação de como é contada a narrativa. Corroborando com essa assertiva, o professor e escritor Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2011, p. 22) discorre:

ISBN 978-85-64124-60-8

> O mundo através da visão da criança possui um caráter interpretativo, pois apresenta, com base nos dados coletados, o lugar que a criança ocupa enquanto narrador, tendo em vista que, ao realizar o processo da reprodução das histórias, é a responsável pela configuração do texto, o que a leva a explicar o seu posicionamento e suas escolhas, que se evidenciam nas marcas encontradas nas narrativas. À medida que o leitor infantil se constitui como narrador, ocupa seu lugar enquanto sujeito sócio histórico, uma vez que ele não apenas seleciona a forma do texto, mas também um conjunto de valores ou normas sociais de sua época.

Nessa compreensão, podemos afirmar que a leitura infantil é iniciada e interpretada linearmente, e que o leitor se projeta na narrativa, ocupando, muitas vezes, o lugar do narrador, e seu envolvimento com esse texto passa a ser mais intenso. Por extensão, nesse envolvimento, ele [o leitor] acaba por perceber, mesmo que superficialmente, seu lugar enquanto sujeito cultural, uma vez que o texto é constituído de assimetrias e simetrias, cujas identidades e ideologias são evidenciadas, dialogando com a sua estrutura linguístico-textual e sentindo em suas entrelinhas o que contribui com a essência da literatura infantil, ou seja, uma literatura vivida pelo leitor em inúmeras dimensões.

Contextualizando acerca da relação dialógica entre leitor e texto literário, segundo o mesmo autor (2011, p 25), ela:

> [...] acarreta, necessariamente, um processo de interação entre os mesmos, cujo grau de perenidade depende dos referenciais estético-ideológicos que os configuram; isto é, em face da natureza dialógica dessa relação, a obra literária só permanece em evidência enquanto puder interagir com o receptor, sendo o parâmetro de aceitação desse horizonte de expectativas composto pelo sistema de referências que resulta do conhecimento prévio que o leitor possui do gênero, da forma, da temática das obras já conhecidas/lidas, e da oposição entre as linguagens poéticas e pragmáticas.

A partir dessa discussão, a relação que se estabelece entre o desejo do leitor e o que a obra apresenta depende dos conhecimentos prévios trazidos por ele para a leitura. Embasando-se nessa acepção, consideramos a obra literária como um processo de construção de leitura em desenvolvimento, que só será significada se construir uma relação pragmática e efetiva, entre os universos ficcional e real, ambos constituindo, em suas particularidades, as práticas de formação leitora.

Construindo uma relação entre leitores e as práticas de leituras, inferimos que as narrativas são textos vivos que exercem força subjetiva sobre aquele que os lê, sobre seu caráter real e mais sensível. Nesse sentido, para o filósofo e crítico literário Tzvetan Todorov (2009, p. 11), citando Henry James, "[...] a obra literária é um organismo vivo [...]". Observamos que os autores corroboram entre si sobre a afirmativa de que a obra literária não está estagnada, mas se constrói a partir das relações dialógicas entre a tríade autor-obra-leitor, seguindo a relação de dependência que ambos estabelecem entre si para se manterem vivos. Assim, as estórias e livros destinados aos infantes, segundo Hunt (2010, p. 43) são:

> Do ponto de vista histórico [...] uma contribuição valiosa à história social, literária e bibliográfica; do ponto de vista contemporâneo, são vitais para a alfabetização e para a cultura, além de estarem no auge da vanguarda da

ISBN 978-85-64124-60-8

> relação palavra e imagem nas narrativas, em lugar da palavra simplesmente escrita [...].

Nessa acepção, evidenciamos as contribuições que os livros e narrativas ganham, apresentando duas faces: a primeira trata acerca da importância das narrativas trazerem em seu bojo uma pluralidade social, perpassada pelo universo literário; a segunda traz a inovação que a imprensa, junto com as pressões do mercado tecnológico, trouxe a essas obras, contempladas, na contemporaneidade, pela relação dialógica entre imagem e palavra, que juntas acabam despertando o imaginário e sendo mais significativas para os leitores infantis, considerando os novos protagonismos que chegaram e chegam a todo o momento na contemporaneidade.

Portanto, a partir dessas discussões evidenciamos o caráter necessário da literatura infantil para a construção de leitores conscientes de seus papeis sociais, pautados na equidade e na pluralidade que constitui seus locais de fala e os locais de fala do outro, além de contemplar que a leitura acontece sempre em que as crianças estiverem em contato com o texto literário, subsidiando um deleitamento para além do prazer estético.

NOVAS REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: QUESTÕES DE EMPODERAMENTO FEMININO E PERTENCIMENTO

A contemporaneidade tal como vivenciamos em plena efervescência neste Século [Século XXI] traz para a mesa do jantar as questões mais sensíveis que foram silenciadas por muito tempo, questões essas que vão desde o lugar que a mulher ocupou e vem desocupando na sociedade em processo de 'despatriarcalização', até a criminalização "pacificada" do racismo, pacificação por parte do poder público, além de questões de injúria racial que são disseminadas e compartilhadas todos os minutos nesta sociedade interconectada.

O momento chama-nos a atenção por trazer para o meio do discurso social questões emergenciais que afetam uma grande massa ainda em processo de descolonização, como os afrodescendentes e as mulheres. Nesse contexto, a crítica literária Nelly Novaes Coelho, em sua obra *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo* (1993), discorre sobre o novo momento que ganhava força a partir da década de 1970, inferindo que:

> Entre os fenômenos mais significativos deste último quarto de século, no âmbito da literatura e da crítica, está sem dúvida o crescente interesse que desde os anos 70 vem despertando não só a produção literária das mulheres, mas também a de literatura infantil juvenil e a da "negritude". Muito mais que simples moda, esse triplo interesse arraiga em um fenômeno cultural mais amplo: a inegável emergência do *diferente*; das vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do Outro, via de regra, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominantes. (COELHO, 1993, p. 11).

No cerne dessas discussões, as novas temáticas emergiram do novo momento em que o Brasil vivenciaria. As esferas sociais começavam a se retorcer para contemplar a diversidade étnica que sempre integrou o país, mas que foi excluída por ser diferente. E a literatura não poderia ficar de fora, haja vista o seu caráter emancipatório e diverso, que, a partir de seu viés precursor, busca compreender, através de diversos olhares e lugares de fala, as contribuições e os lugares das minorias que somente nas últimas décadas começaram a ser, lentamente, evidenciados nas tessituras literárias e em outras manifestações.

ISBN 978-85-64124-60-8

Para compreender esse movimento de ruptura é importante visualizar a literatura produzida ou protagonizada pelas minorias, minorias no sentido da pouca representatividade social e política que tiveram, compreendendo-as como um todo em suas particularidades culturais. Assim, é válido salientar que afunilamos as nossas discussões nas questões acerca da mulher, relacionando-a ao movimento feminista e à construção das identidades Afrodescendentes nos contextos contemporâneos de expressão estético-literária.

A construção das respectivas identidades, sob o olhar do africanista e escritor Amauri Mendes Pereira em *"África: para abandonar estereótipos e distorções"* (2012, p. 47), comportam "Os referenciais históricos, simbólicos e estéticos de matrizes africanas são o ponto de partida para a constituição de uma identidade afro-brasileira, questão das mais sensíveis em nosso país". Percebemos, na discussão proposta por esse autor, que a formação dessa identidade parte de uma posição dialógica entre o social e o cultural nas definições dos papéis entre estas trocas simbólicas: quem é quem nesse processo de formação de identidade.

O autor citado ressalta, ainda, que é uma construção que está acontecendo e que se intensifica na contemporaneidade, sobretudo como resposta às lutas sociais travadas pelo Movimento Negro, discussão essa ampliada pelo mesmo autor em "*Trajetória e perspectivas do movimento negro brasileiro"* (2008), obra em que apresenta a trajetória e as conquistas que esse Movimento trouxe às populações afrodescendentes do Brasil, dando-lhes voz e vez.

Idealizando o reconhecimento, o respeito e os direitos, as identidades afrodescendentes e feminina, ainda desconhecidas por grande parte da população, passam por um árduo processo de constituição e consolidação, foram e continuam sendo conquistadas através de inúmeras ações que seus respectivos movimentos sociais, especialmente o Movimento Negro, travaram para terem suas representações positivas e o livre acesso aos direitos garantidos pela Constituição. Além dessas garantias, ressaltamos também as lutas pela quebra dos regimes patriarcal e do etnocentrismo "branco", e, em consequência, das formas de dominação que o homem exerceu e ainda exerce sobre as mulheres e negros, movimento que rompe com inúmeros "ideais" considerados pré-requisitos para integrar a sociedade ariana. (PEREIRA, 2012)

Diante das inúmeras imposições aos afrodescendentes e às mulheres, compreendemos que desde o mais remoto passado a estrutura da sociedade formou-se a partir de inúmeras formas de dominação, através de sistemas complexos que requeriam força e poder, e que tais requisitos, nessas épocas, determinavam a figura masculina como a privilegiada. Assim, Edilene Ribeiro Batista, em *"Fragilidade e Força: Personagens femininas em Charles Perrault e no Mito da Donzela Guerreira"* (2006, p. 21), enfatiza que: "[...] Essa dominação dos homens sobre as mulheres mediante a utilização de símbolos, linguagens, formas de exercício de poder, instituições, visões de mundo, valores e religiões só veio perpetuar a continuada exclusão da mulher nos processos de decisão [...]".

Nesta assertiva, ratificamos, mais uma vez, a dominação masculina e branca nos mais diversos âmbitos, desde o lar à restrição ao acesso à educação. Nesse contexto, a mulher não deveria nem pensar em fugir das amarras do poder masculino. A elas, eram negados todos os meios de ascensão. Rose Marie Murano, em *A Mulher no Terceiro Milênio* (1995), afirma o caráter neutralizador da dominação, enfatizando que o grave problema foi que os homens conseguiram "neutralizar" essa dominação histórica, a ponto de muitas mulheres aceitarem esta situação como normal.

Diante da assertiva de Murano (1995), inferimos que a aceitação da subserviência como forma natural de estar no mundo formou, nas sociedades, grupos que se reuniram porque apresentavam os mesmos fenótipos e/ou identificavam-se com identidades étnico-raciais ou de gênero, como podemos citar o caso dos homossexuais, bem como as etnias, no caso dos negros. Tais fatos resultaram em arquétipos estabelecidos sobre estereótipos que se disseminaram,

ISBN 978-85-64124-60-8

corroborando para que essas características não fossem aceitas, ocasionando assim a marginalização desses públicos.

As minorias étnicas e de gênero, de modo geral, só conseguiam sair dessas margens quando se reuniam e militavam contra os "rótulos", no que tange às definições e aos estereótipos, rotulações essas que se construíam por trás da falta de informações e da construção preditiva e 'cultural' que enraizava os preconceitos, idealizando uma raça pura, tal cenário modificou-se quando esses grupos, através de lutas sociais e militâncias, conquistaram o direito à educação.

Visualizando a mulher, embasando-nos nas discussões de gênero, por muitos vieses ela foi excluída do mundo social, ocupando um lugar à margem, silenciada, inferiorizada, retraída sempre para segundo plano, seja por questões ideológicas de época, seja pelo contingenciamento do espírito sexista patriarcalista que se propagava, e mesmo assim permaneceu intacta quanto aos seus ideais. Nessa acepção, tal assertiva é confirmada por Lobo em *A dimensão histórica do feminismo atual* (1999, p. 05), em que discorre:

> [...] Ser o outro, o excluso, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no "sério" mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita – só podendo introduzir seu nome na história europeia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos. [...]

Compreendemos, a partir do trecho citado, que foi com o acesso à educação que as mulheres conseguiram, lentamente, sua autonomia, haja vista os preconceitos arraigados nas crenças e filosofias: ambas não proporcionavam abertura para a conquista da autonomia e da quebra do regime patriarcal. Ressaltamos, ainda, que para ter acesso à educação "as mulheres, na Idade Média, submetiam-se às carreiras religiosas, também como fuga do destino de "tornar-se" a dona do lar". (PINTO, S/D)

Com o início dos movimentos sociais, principalmente o Feminismo, elas começaram a se movimentar para a conquista de seus lugares e até de seus próprios corpos, sobre os quais não detinham propriedade. Esse movimento social foi e continua carregando em seu lema uma militância de caráter político e social. Surgido na Revolução Francesa, em 1789, o Feminismo teve sua expansão e consolidou-se como movimento de garantias e direitos das mulheres somente no final do século XIX e início do século XX. (OLIVEIRA & CASSAB, 2014, p. 01). Nessa acepção, este movimento emergiu tendo como objetivo a luta contra todas as formas de dominações exercidas sobre as mulheres, movimento esse pautado no Humanismo, a partir da relação "do ser com o ser humano". (HEIDEGGER, 1991).

Partindo da relação da mulher enquanto ser em contato com outros seres e com ela mesma, destacando seu contato com o homem e as relações de opressão (BUTLER, 2002), compreendemos que essa interação possibilitou que elas se movimentassem para a aquisição de sua independência social. Estas ações geraram reações, e, no Brasil, não foi diferente. Surgiram minorias que narraram suas histórias através de suas personagens (autobiografia e autoficção), denunciando a exclusão que sofreram e as inúmeras formas de dominações. Diante de todo esse processo, movimentaram-se na tarefa de (re)construir suas vidas, escrevendo uma nova história, agora, a partir de novos lugares, por outras óticas, buscando seus lugares no social e na história enquanto sujeitos historicamente retraídos.

Focalizando a discussão na literatura brasileira, no tocante ao lugar da mulher e da escrita feminina, inferimos que:

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] No Brasil, diversas foram as vozes femininas que romperam o silêncio e publicaram textos de alto valor literário, denunciadores da opressão da mulher, embora a crítica não os tenha reconhecido na época. O primeiro romance brasileiro de autoria feminina de que se tem notícia, *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, foi seguido de muitos outros, dados, agora, a conhecer pela crítica feminista. (ZOLIN & BONNICI, 2005, p. 185).

Percebemos, diante do exposto pelos autores, com grande destaque para a formação e permanência da literatura brasileira, que Maria Firmina dos Reis foi pioneira ao escrever um romance abolicionista ao inscrevê-lo na formação literária brasileira, sendo ela mulher e negra, de classe baixa, de pouco estudo, conforme cria uma autobiografia de si, enquanto mulher e escritora, no prefácio de Úrsula (1859), pedindo desculpas aos homens pela escrita daquele texto.

Considerando essa assertiva, é notório que na contemporaneidade a discrepância seja muito maior do que se imagina. As funções ainda não estavam bem definidas, os deveres eram desiguais e sempre colocavam a mulher em uma situação de subserviência. Mas cabe enfatizar a discussão enfocando a pergunta que norteou a feminista Nísia Floresta: “Por que os homens se interessam em separar as mulheres das ciências e do mundo social?”. A resposta é evidente: para que não se emancipem, pois a emancipação é a liberdade civil que potencializa o empoderamento da mulher a partir da igualdade de acesso a todos os espaços.

Mas a privação à educação não calou essas mulheres. Elas estavam em todas as partes, escrevendo às escondidas, produzindo um discurso coerente que justificasse suas respectivas presenças, através da escrita autobiográfica e autoficcional, militando em busca da tão sonhada e ‘garantida’ liberdade, a mesma liberdade que foi silenciada na literatura e na história.

Nesse contexto, cabe refletirmos sobre: “Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos”. (TELES, 1975). O discurso enraizado durante a historiografia do Brasil “em formação” denuncia as posições ocupadas por homens e mulheres na esfera social e política. Foi neste cenário que Lygia Fagundes Teles, autora de As Meninas, datada de 1975, evidencia a voz usurpada das mulheres que, até meados do século XIX, estavam no anonimato de suas casas, entre as funções domésticas e retidas a um lugar denominado comum.

O lugar denominado “comum” foi cedendo espaço: de um lado, por força dos discursos que se alteravam ao passo que os sujeitos iriam assumindo seus lugares; e, de outro, pela própria falta de justificativas. Naquele momento, esses espaços apontavam para uma nova ordem cultural que desapropriava os discursos dominadores e as opressões sobre as minorias de representação política. Na raiz desse movimento, de uma mutação tardia, Coelho (1993, p. 14) confirma a ideia de que a sociedade era pressionada “pela literatura e para a literatura”, e as vozes, excluídas historicamente, estavam se aproximando do inconsciente coletivo através do texto literário.

No tocante à consciência e identidade étnica, salientamos as contribuições teóricas do sociólogo Antonio Candido em seu ensaio Preconceito e Democracia (1999), quando enfatiza quatro de suas categorias, a saber: preconceito, mestiçagem, cultura e democracia, entrelaçares necessários para visualizar a questão racial no Brasil tal como ela é, possibilitando, assim, a criação de um percurso desde as questões sociológicas às literárias.

Já para o filósofo e ensaísta marxista francês Frantz Fanon em Peles negras, máscaras brancas (2008, p. 26): “O negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo [...]”. O autor infere na discussão de Voltaire o simples fato do homem ser negro ele automaticamente já recebe toda a carga negativa historicamente atrelada a sua imagem, fatos

ISBN 978-85-64124-60-8

que acabam corroborando para a representação negativa a partir de uma leitura fenotípica, atrelando a esses indivíduos o peso cultural e histórico que sua cor carrega, considerando tão somente essas especificidades visuais 'tidas' como inferiores, desconsiderando todo o universo histórico-cultural que os envolve.

Corroborando com esses diálogos, a discussão proposta por Voltaire, focalizada nas religiões, é ratificada por Castells (1999, p. 79) ao confirmar que "[...] as identidades étnicas articulam-se ou confundem-se frequentemente com identidades religiosas ou nacionais [...]". O autor frisa outra potencialidade que intensificou os estigmas e preconceitos: os inúmeros olhares sobre as pluralidades culturais e religiosas dos africanos, preservados pelos afrodescendentes, criando embates culturais e religiosos num espaço de confronto contra as formas de aculturações.

Essa discussão ganha inserção dos fatores psicológicos em "Preconceito, indivíduo e cultural", de José Leon Crochik (1997, p. 14), quando o autor discorre sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do homem, atrelando a ela a responsabilidade pela criação do preconceito, uma vez que este acontece a partir de um processo de socialização, pautado nos estereótipos, que se alteram ao longo do tempo, em função dos ideais culturais.

O ato de manifestação dos preconceitos é ratificado na fala de Homi Bhabha (1998, p. 226-227) quando afirma: "[...] ser negro é estar entre aqueles cuja presença é "vigiada" – no sentido de controle social, e ignorada, no sentido da recusa psíquica – e, ao mesmo tempo, sobre determinado – projetada psiquicamente, tornada estereotípica e sintomática [...]". Percebemos a partir dessa acepção que a imagem do negro gera uma projeção negativa, cujos efeitos são percebidos nas manifestações de preconceito, uma vez que, dele, está no inconsciente coletivo uma imagem negativa que os movimentos sociais e as políticas públicas para a equidade tentam modificar, buscando, sobretudo, romper com todas as espécies de manifestação preconceituosa.

Portando, História e Literatura precisam continuar seu movimento de registro da "verdade" e da "autoficcionalidade", agora na busca da identidade negra e feminina no Brasil e de seus devidos fortalecimentos. Neste movimento, surgem múltiplas identidades, fruto, também, dos Estudos Culturais e da efervescência da valorização da cultura Africana e Afro-brasileira na contemporaneidade, além do fortalecimento dos vínculos das mulheres com o social, devido aos aspectos culturais que vão desde os estéticos à compreensão não mais partindo do olhar do colonizador, mas da voz do colonizado, do marginalizado, tendo como local de fala as diásporas africanas e dos lugares femininas que contemporaneamente decidem seus destinos.

O QUE ESTÁ POR TRÁS DE MENINA BONITA DO LAÇO DE FITA E O CABELO DE LELÊ

[...] Se eu sou marrom e se meu melhor amigo não é exatamente branco, porque é que chamam a gente de preto e branco? Será se é para que fiquemos um contra o outro?
Ziraldo, O menino marrron (2005, p. 29)

A construção de um panorama que contempla os universos que circunscreveram a Literatura Infantil no Brasil, bem como as discussões sobre Gênero e Poder, Afrodescendência e suas representações, além da Autoria Feminina subsidiam, neste recorte textual, o encontro

ISBN 978-85-64124-60-8

entre as histórias e estórias produzidas, disseminadas e lidas, cujos espaços narrativos eram negados às pessoas de cor e às mulheres, defrontando-se com a nova transição temporal, entendida como Contemporaneidade, que não só oportunizou espaços, mas colocou-os, em especial, os afrodescendentes e as mulheres, nas posições de protagonistas e autores de sua própria história.

Diante desses avanços, imaginemos como foi árduo ser mulher e ser afrodescendente, duas maneiras distintas de sofrer preconceito em uma sociedade com ideais opostos, e como essas questões foram perpassadas nos textos literários no transcorrer da história. A resposta é clara e objetiva: as mulheres e os afrodescendentes foram excluídos da formação do Brasil, tanto no plano textual quanto nas representações positivas. Cabe destacar que as poucas menções sempre trouxeram essas representações em segundo plano e/ou representadas negativamente. A própria escrita feminina era maquiada e assinada de forma "masculinizada", pois elas, as mulheres, estavam destinadas ao lar e às prendas domésticas, recaindo sobre os negros o expurgo social, em todos os sentidos dessa palavra.

Adotando uma perspectiva crítica, analisaremos a representação das personagens afrodescendentes no âmbito da Literatura Infantil Contemporânea Brasileira. De um lado, teremos *Menina bonita do laço de fita*, de Ana Maria Machado, narrativa de grande repercussão, primeiramente por trazer como protagonista uma criança afrodescendente, consciente de sua identidade étnico-racial, em segundo plano pela inserção da mulher no protagonismo, além de não deixarmos de notar a autoria feminina, inaugurando no gênero literário, em pleno século XX, uma literatura consciente de sua função social para além da estética verbal e imagética do texto literário infanto-juvenil.

De outro lado, em *O Cabeço de Lelê*, de Valéria Belém, encontraremos nas inquietações da protagonista e nas discussões sobre a sua estética afro, centrada no cabelo, o porquê de todas as coisas, o debruçar-se sobre a busca de sua história com base nas matrizes culturais de seu povo, almejando todas as respostas que necessita para aceitar-se como é.

As duas autoras, Ana Maria Machado e Valéria Belém, se inscrevem na esfera da transgressão da ficção contemporânea, ultrapassam as categorias e estereótipos, historicamente preconizados e perpassados no âmbito das relações de poder e alteridade, trabalhando diretamente na construção da *psique* das crianças e adolescentes, através da memória viva e do imaginário realístico, discussões que orientam no sentido de denúncia, e possuem um caráter "previsível", já que atualmente elas fazem parte, de forma intensificada e contínua, das discussões que tematizam os universos das pessoas de cor e de gênero, no tocante à representação das personagens e suas identidades, seja ela afrodescendente seja feminina.

As autoras supracitadas optaram por trazer em suas narrativas personagens afrodescendentes conscientes de suas identidades étnicas e culturais, narrativas essas que se contrapõem aos clássicos conhecidos no universo da Literatura Brasileira Infanto-Juvenil das origens que priorizaram, via de regra, os contos de fadas protagonizados por meninas brancas, loiras e de olhos azuis, bem como seus príncipes que seguiam as mesmas características, optando por uma única matriz étnica, o que corrobora para a discriminação racial na literatura infanto-juvenil.

Atentemos, nesta análise, para o caráter textual e semiótico do *corpus* selecionado, haja vista a relação existente entre os códigos (a forma literária) e a mensagem (o conteúdo a ser transmitido), pois são imprescindíveis para a análise do todo, considerada a assertiva que os leitores fazem uma relação imediata e significativa entre o verbal e o não verbal. Nesta acepção, sobre a relação imagem e texto, Dória (2008, p. 64-65) afirma que:

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] a relação existente [...] depende em grande parte das "circunstâncias extra-semióticas que caracterizam a emissão da mensagem". Essa expressão poderia ser traduzida como "as condições de produção da obra literária" ou, mais simplesmente, as tensões sociais em jogo, e a posição assumida pelo escritor frente a tais tensões.

Diante do exposto pelo autor, salientamos a relação entre a obra literária e o mundo social no qual ela se vincula, sendo perceptível através de elementos da narrativa que o escritor, na escrita de um texto, assume uma posição diante das problemáticas. É partindo dessa posição assumida por ele que os leitores se projetarão no texto literário em busca de respostas, direcionando-os para construções simbólicas que alterarão suas compreensões, e, consequentemente, alterarão suas posturas diante das diversidades, neste caso, criarão o respeito e uma meta-consciência das situações nas quais se encontram submersos.

Ana Maria Machado, autora de *Menina bonita do laço de fita*, publicada em 1986, que traz para o seio do público infantil, em pleno movimento de inserção desse gênero literário nas escolas brasileiras, uma menina afrodescendente, ocupando o protagonismo da narrativa, presença esta considerada um "choque" para a sociedade, pois os negros sempre estiveram em posições subalternas, estereotipadas e permaneciam silenciados.

O rompimento com os protagonismos eurocêntricos se deu em virtude de um novo movimento, o de recontar a história, agora não mais pautada em mecanismos simplórios de inserção e aceitação social, mas na pluralidade que constitui a identidade brasileira. (ZILBERMAN, 2014)

Assim é *Menina bonita do laço de fita*, o início de uma literatura de protagonismo afrodescendente, que traz para o cerne das questões as discussões sobre as identidades, sobre as opressões étnicas e sexuais, bem como os lugares culturais de onde saem os protagonistas. Inicia-se uma literatura tipicamente brasileira, ou como os especialistas intitulam Literatura Afro-brasileira.

As discussões e análises começam a partir da ilustração da capa, que diz muito sobre o que virá na narrativa. O contraste de cores, preto e branco, e a harmonização trazida pelo semblante do coelho, que se vê encantado com a menina, ratifica o caráter precursor da obra. A previsibilidade das imagens para os leitores infanto-juvenis aguça e potencializa a criatividade e o desejo pela leitura, por isso os livros infanto-juvenis trazem em sua essência um caráter imagético, a partir das ilustrações e são tão bem aceitos se trabalhados pedagogicamente da maneira correta.

Com uma adjetivação repetitiva e positiva a protagonista é apresentada, cujas características físicas são enaltecidas e comparadas ao que há de melhor na floresta. Os olhos e os cabelos logo apresentam o contraste com o ideal de beleza que vigorava na época de sua publicação. "Os olhos pareciam duas azeitonas pretas brilhantes, os cabelos enroladinhos e bem negros. A pele era escura e lustrosa, que nem o pelo da pantera negra na chuva". (MACHADO, 1986, p. 03)

A relação de oposição às narrativas protagonizadas por meninas brancas, loiras e de olhos azuis possibilita, no inconsciente de seus leitores, outras significações, entre elas que o afrodescendente pode assumir o papel principal (protagonista) e fazê-lo tão bem quanto os protagonistas das tradicionais narrativas, cujo ideal era de beleza ariana. Essas assertivas são confirmas por Dória (2008, p. 151), ao discorrer que: "*Menina bonita*, à primeira vista, nasce com o objetivo de opor-se à tradicional narrativa na qual uma menina loira e de pele rosada serve de símbolo de pureza, da ingenuidade e de outras qualidades associadas à infância [...]".

ISBN 978-85-64124-60-8

Continuamente, a análise nos direciona para uma contraposição "princesa das terras da África", que sinaliza para uma ideia de oposição às princesas europeias, que por tanto tempo estiveram à frente do protagonismo da literatura infanto-juvenil no Brasil e no mundo, principalmente pelo movimento inicial de tradução e adaptação dos clássicos europeus, tendo como um dos representantes Charles Perrault, autor que não mediu esforços para contemplar um único ideal étnico em suas obras, não fazendo sequer uma menção a existência de princesas negras, tampouco de terras africanas, corroborando para uma literatura etnocentrista branca.

Com o leque de possibilidades que o texto literário propicia, visualizamos a existência de um movimento que reformula os paradigmas, que agora se retorcem para contemplar novos universos, dentre eles, em nosso caso, do universo e influências africanas e de suas diásporas, bem como a constituição da identidade afro-brasileira ou afro-brasilidade. É interessante ressaltar que na contemporaneidade o homem está mais voltado para si, é um ser introspectivo, numa relação de si com o mundo simbólico.

Ainda acerca do imaginário e do mundo consciente e inconsciente nos contos, Ribeiro (2006, p. 61), discorre que, "Passando-se no mundo do imaginário, os contos de fadas refletem, no mundo consciente, o que se dá no domínio do inconsciente". É nesse sentido que Marie-Louise Von Franz (1995, p. 20) ratifica essa proposição:

> O conto se passa num mundo do imaginário e [...] as personagens e os eventos que nele se desenrolam pertencem a um universo que é o domínio do Inconsciente. É um „outro mundo", que contrasta com o da vida e das pessoas comuns. Assim, se estabelece espontaneamente um movimento de vai-e-vem entre o Consciente e o Inconsciente.

Diante do exposto pelas autoras, compreendemos que as inter-relações entre mundo fictício e mundo real alimentam o imaginário das pessoas, sendo nesse movimento que muitos princípios se constroem e se solidificam nas sociedades, além de irem se enraizando nas relações sociais, incorporando discussões pertinentes que retratam questões de gênero, etnia e as possíveis formas de dominação, como o patriarcado, por exemplo. O dialogismo entre os estágios do Ser é necessário para compreender o ambiente sócio-histórico em desenvolvimento e os lugares ocupados por cada um.

No universo da obra O Cabelo de Lelê, de Valéria Belém, suscitamos uma discussão à luz da cultura africana, do sentimento de pertencimento étnico, bem como traz para o eixo das discussões a crise de identidade, a auto aceitação e o reconhecimento de suas matrizes culturais, fortalecendo a consciência cultural dos afrodescendentes e, respectivamente, de seus leitores. (HALL, 2006)

A apresentação imagética de o *Cabelo de Lelê* (2007), logo na capa, situa e antecipa aos leitores a discussão que será travada em sua aura, pois de modo estandardizado apresenta uma menina afrodescendente com seus olhos "esbugalhados" de curiosidade para compreender no mundo, buscando em um "manual" de Países Africanos, sua gênese cultural, ou seja, quem é ela.

O cabelo é o objeto que a desperta, que aguça sua curiosidade para que ela atinja sua necessitada autoafirmação, logo seus cachos do "tamanho do mundo" diferem de uma estrutura estética preconizada em seu social. **Lelê**, protagonista desta narrativa, **não gosta do que vê**. Com essa afirmativa abre para o mundo dos leitores seu estado de espírito „inconformado" com sua imagem.

Quando Lelê pergunta "[...] de onde vêm tantos cachinhos? [...]" (BELÉM, 2007, p. 05), a ideia que soa é de exagero. A compreensão acerca da complexidade de sua identidade começa

ISBN 978-85-64124-60-8

a se movimentar para a construção do enredo. Iniciamos essas considerações, discorrendo sobre a importância da sociedade se construir com bases sólidas na equidade, alimentada numa visão holística pluricultural e pluriétnica, logo os sujeitos não teriam uma ou outra cultura em posição periférica.

O conflito estético pelo qual a protagonista passa é fruto de uma conjuntura histórica, que priorizou dentre outras características o cabelo liso e „comportado". Embasado nessa problemática, Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2006, p. 13) afirma que "[...] só podemos entender uma obra fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...]". Nesse sentido, não podemos desconsiderar o percurso histórico no qual a sociedade percorreu, sem considerar suas características e como essas interferiram na construção da ideia de uma única identidade, bem como no processo de construção das formas de opressões.

Para Hall (2006, p. 12), essa noção dialética e dialógica em que as sociedades se estruturaram:

> [...] refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", que mediavam para os sujeitos os valores, sentidos e símbolos – a cultural – dos mundos que ele/ela habitava. [...]

A partir do exposto pelo autor, consideramos importante ressaltar que, se os sujeitos são consequências das relações estabelecidas e dos parâmetros impostos pelas sociedades, logo Lelê estava num meio sociocultural em que não se identificava, o que é claramente perceptível quando ela afirma "[...] de onde vêm tantos cachinhos?, pergunta sem saber o que fazer[...]" (BELÉM, 2007, p. 05), bem como é ratificado no trecho "[...] Joga pra lá, puxa pra cá. Jeito não dá, jeito não tem [...]" (pág. 07). Diante dos fragmentos, percebemos que a ideia de auto preconceito é formada por estereótipos construídos e disseminados com "naturalidade" no social, como bem define Dória (2008).

Nesta acepção, as matrizes culturais atuam como subsidiárias para uma compreensão do universo pré-histórico de cada um, por meio de uma compreensão genealógica daquilo que se acredita ser a essência de um laço cultural, a transmissão de costumes, crenças e ideologias. Em virtude disto, a seleção, por parte da escritora, de uma espécie de "manual" dos Países Africanos para que a protagonista compreenda a si mesma, submersa no universo de seus semelhantes, é uma estratégia significativa para compreender a sua própria identidade, assim como os universos circunscritos que a cerca.

Essas representações, agora num movimento positivo, são visíveis e vão desde a literatura às telenovelas, espaços disputados e que começaram a se alterar a partir da década de 1980, fruto das militâncias, da própria legislação entre outros segmentos. Em O cabelo de Lelê, a autora propõe, após a crise de identidade da protagonista para com seus cachos, um leque de possibilidades estéticas, inferindo que o cabelo pode assumir inúmeras possibilidades, bem como apresenta uma diversidade de crianças afrodescendentes, evidenciando que a pluralidade deve ser a palavra de ordem.

Assim, "perceber-se" através do outro foi uma das características potencializada nessa narrativa. A autora não abriu mão do viés semiótico do qual as crianças e jovens se deleitam. A pluralidade étnica e estética Afro, bem como as inúmeras possibilidades que o cabelo assume

ISBN 978-85-64124-60-8

diante das personalidades aguça o imaginário dos leitores para a superação dos amálgamas sociais, além de encaminhar para as devidas adesões após se sentirem pertencidas.

Nesse sentido, inferimos que num universo pluriétnico e mesmo após a abolição da escravatura, a educação não discutiu a importância do negro para a história do Brasil, tampouco sua representação. Quando observamos a perspectiva da ciência das raças, compreendemos o que subjaz na noção de superioridade racial que predominou na sociedade brasileira colonial, repercutindo, inevitavelmente na arte literária, lacuna tão discutida neste texto. Assim, segundo Abdala Jr (2003), no Brasil, mesmo quando houve a apropriação das culturas de matriz indígena e africana, porque não foi possível negar seu valor, usou-se o expediente ideológico do escamoteamento, da sustentação das ideologias dominantes voltadas para a hegemonia europeia. Tal apropriação resultou num sincretismo nebuloso que minimizava, principalmente, a contribuição do negro na construção histórica do Brasil.

"O negro cabelo é pura magia. Encanta o menino e aquém se avizinha". (BELÉM, 2007, p. 24-25). É com essas palavras que Valéria Belém dialoga com a obra de Ana Maria Machado, Menina bonita do laço de fita, criando uma intertextualidade literária no tocante à semântica da narrativa. Tanto o coelho, que se vê encantado com a cor da menina bonita, quanto o menino que se avizinha de Lelê, justamente pelo seu cabelo, deparam-se com um novo ideal estético, que prioriza, sobretudo, a identidade afrodescendente das protagonistas. Essa intertextualidade literária subsidia uma compreensão para as devidas representações, numa perspectiva cultural, a qual estabelece identidades individuais e coletivas, tendo como base os referenciais simbólicos que se dão, via de regra, através dos discursos.

Lelê ama o que vê! E você? (BELÉM, 2007, p. 28-29). O enunciado instiga o leitor para a afirmação da identidade, a partir de um processo de autoimagem e auto reconhecimento, no qual a protagonista se despede de seus leitores. Criando um percurso analítico, no início da obra, Lelê não se reconhece, o auto preconceito vem como elemento que lesa sua identidade, num mundo de representações "brancas", ser negro e fugir dos ideais estéticos é lesar a si próprio.

Portanto, diante dessa breve análise, percebemos o caráter emancipatório de ambas as obras, tanto Menina bonita do laço de fita, em que a protagonista já tinha sua identidade étnico-racial definida e sentia-se pertencida quanto Lelê através da crise estética provocado pelo volumoso cabelo, posteriormente buscando numa espécie de "manual de países africanos" suas origens e conscientizando-se sobre a diversidade étnico-racial que reveste a nação, deixando-nos grandes lições de conscientização sobre gênero, identidade étnica e possibilidades de (re)leituras para a desconstrução de pré-conceitos e preconceitos construídos e disseminados no social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No universo das transformações globais, entre questões políticas e culturais forçadas pela contemporaneidade, estão em evidência o respeito às diferenças. Nesta discussão, especificamente das identidades culturais, étnicas e de gênero, que se tornaram palavras de ordem neste novo momento, se tem priorizado, entre outras questões, as representações positivas dessas minorias de representação política, afrodescendentes e mulheres, as quais, em virtude de um processo de branqueamento e sexismo, sofreram por séculos o peso das opressões, estabelecidas pelas supremacias.

Nesse sentido, as obras aqui analisadas nos fazem refletir a respeito das identidades afrodescendentes e femininas, cujas representações foram, no decorrer da historiografia literária, negativas ou depreciadas, quando não eram excluídas. Essas problemáticas nos

ISBN 978-85-64124-60-8

direcionam a pensar o vínculo entre Sociedade e Literatura, haja vista ser a literatura a arte de se questionar e denunciar o social.

Isto significar dizer que as identidades afrodescendente e feminina estão em evidência, e precisam ser discutidas à luz da crítica literária, em uma transição historiográfica, posto que são espaços e lugares ainda marginalizados pelo cânone literário e que agora, na contemporaneidade, esses indivíduos buscam seus lugares a partir do texto literário, juntos aos leitores e, consequentemente, no social.

Menina bonita do laço de fita e *O cabelo de Lelê* são obras que se encaixam perfeitamente nas proposições contemporâneas, cujas identidades são questionadas e circudam a relação entre o Ser e o tempo, conforme nos direciona Alfredo Bosi. Assim, pertencer a uma matriz cultural que ainda é "vigiada" afirma, sobretudo, o caráter tardio das representações sociais que esses públicos tiveram e continuam galgando no social, bem como as representações negativas, que potencializam os estigmas e os preconceitos.

Concluímos, a partir das discussões e análises suscitadas neste texto, que *Menina bonita do laço de fita e O Cabelo de Lelê* são obras infanto-juvenis de grande impacto na formação sociológica e cultural dos leitores, pois traz para o cerne das discussões o protagonismo feminino, a identidade cultural, o pertencimento étnico afrodescendente, bem como o ideal estético afro, como percebemos na admiração do coelho branco para com a menina negra, ou através do auto reconhecimento étnico vivido por Lelê, recursos esses que se contrapõe à historiografia literária dos clássicos traduzidos e adaptados, que em sua gênese, no Brasil, não trouxeram personagens afrodescendentes na posição de protagonistas, e quando traziam sempre estavam em segundo plano, assumindo posições subalternas e marginais, perspectiva essa que se alterou com o surgimento de um novo movimento literário compreendido como literatura produzida e lida pelas minorias étnicas e sexuais.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. **De voos e ilhas: literaturas e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

AGAMBEN. Giorgio. Ninfas. **Tradução Renato Ambrosio**. São Paulo: Hedra, 2012.

BATISTA, Edilene Ribeiro. **Fragilidade e força: Personagens femininas em Charles Perrault e no Mito da Donzela Guerreira**. Tese de Doutorado. Brasília, UNB 2006.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BELÉM, Valéria. **O cabelo de Lelê**. Ilustração Adriana Mendonça. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Preconceito e Democracia**. (Online) Campinas: Unicamp, 1999. Disponível em: http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3562. Acessado em: 04/02/2017.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **As crianças contam as histórias: os horizontes dos leitores de diferentes classes sociais**. Teresina: EDUFPI, 2011.

CASSAB, Latif Antonia; OLIVEIRA, Laís Paula Rodrigues de. **O movimento feminista: algumas considerações bibliográficas**. UEL: 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade. A era da informação: economia, sociedade e cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CROCHIK, José Leon. **Preconceito, indivíduo e cultura**. 2. ed. São Paulo: Robe, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da Literatura Infantil/Juvenil.** São Paulo, Ática, 1991.

_____. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. **Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

_____. **O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2008.

_____. **A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

DÓRIA, Antonio Sampaio. **O preconceito em foco: análise das obras literárias infanto-juvenis: reflexões sobre história e cultura**. São Paulo: Paulinas, 2008.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica.** Vol. 1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FANON, Frantz**. Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª. Ed. São Paulo: DP&A, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o humanismo**. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

LOBO, L. A. **A dimensão histórica do feminismo atual**. In. RAMALHO, C. (Org) Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999b. P. 41-51.

MACHADO, Ana Maria. **Menina Bonita do Laço de Fita**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2005.

MURANO, Rose Marie. **A Mulher no Terceiro Milênio**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

PEREIRA, Amauri Mendes. **Trajetória e perspectivas do movimento negro brasileiro**. Belo Horizonte: Nandyal, 2008.

_____. **África: para abandonar estereótipos e distorções**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

PINTO, Tales dos Santos. **As mulheres na história**. (Online). Disponível em: http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiageral/pagu-primeira-presa-politica-brasil.htm. Acesso em: 09/03/2017.

TODOROV, Tzvetan**. A literatura em perigo**. Trad. Cairo Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VOLTAIRE. **Tratado sobre a tolerância**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WACQUANT, Loic. **QUE É GUETO? CONSTRUINDO UM CONCEITO SOCIOLÓGICO**. Tradução de Zena Eisenberg e João Feres Júnior. Smelser e Baltes, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44782004000200014&script=sci_abstract. Acesso em: 12/12/2016.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ZIRALDO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1613/ziraldo>. Acesso em: 09 de Mar. 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

ZOLIN, Lúcia Osana. **Crítica Feminista**. In BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá, 2005.

ISBN 978-85-64124-60-8

INCONSISTÊNCIA METODOLÓGICAS NA FORMAÇÃO DO LEITOR: REFLEXÕES SOBRE LEITURA LITERÁRIA E LETRAMENTOS EM AMBIENTE ESCOLAR

Renato de Oliveira DERING (PPGLL-UFG/Uni-ANHANGUERA)
E-mail: renatodering@gmail.com

RESUMO

A recorrente constância de uma formação mecanizada, objetiva e voltada para exames finais de admissão em Instituições Superiores de Ensino (IES) tem causado graves e pontuais problemas no Ensino de Língua Portuguesa (ELP) na Educação Básica no que se refere à formação de leitores. Desde a fragmentação desse componente curricular em três ou até quatro 'subáreas' (Gramática, Literatura, Redação/Produção de Texto e Interpretação de Textos), o ELP calcou-se em formar competências de normas linguísticas padrão, em detrimento de outras vertentes dessa fragmentação. As demais subáreas voltaram-se para uma escrita e interpretação competente às exigências das IES, deixando em segundo plano, inclusive, as habilidades do jovem em formação. Todo esse envolto vem provocando a defasagem da leitura em sala de aula, principalmente a literária. A problemática ganha maior potência, no entanto, quando recai nos 9 (nove) anos do Ensino Fundamental da Educação Básica, que deveria priorizar a fruição da leitura e da literatura, mas acaba por afastar os discentes desses saberes. Assim, deixa-se de lado a autonomia leitora para o prenúncio da famosa frase: "eu não gosto de ler". Dada a postulações, o presente estudo, portanto, busca, através de uma revisão bibliográfica crítica sobre leitura e letramento, refletir sobre a função social da leitura literária em ambiente escolar.

***PALAVRAS-CHAVE**: FORMAÇÃO DO LEITOR. LETRAMENTO LITERÁRIO. ENSINO DE LITERATURA.*

INTRODUÇÃO

O Ensino de Língua Portuguesa alcançou, nos últimos anos, um ápice estrondoso devido aos processos de admissões externas. A divisão em subáreas (ou frentes), por sua vez, tomou espaços das escolas públicas, privadas e cursos extracurriculares. Dentre as mais procuradas, destacam-se duas: Gramática e Redação/Produção de Textos.

Sem dúvida, esse crescente deu-se, principalmente, devido às seleções externas à escola, que prezam por uma escrita na norma padrão da Língua Materna. Isto é, há uma visão quase uniforme que essas duas subáreas são as essenciais para concursos públicos, vestibulares e o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). Assim, tem-se que escrever bem e saber utilizar as regras gramaticais é algo essencial para se viver em sociedade – falácia que se instaurou ao longo dos anos e ainda perpetua.

A *pseudoverdade,* dessa quase exclusiva importância no ensino de línguas, proliferou, pelo país, cursos extracurriculares especializados nessas duas frentes. Chamados de "cursinhos" ou "preparatórios", eles têm a mesma finalidade: buscam promover a quase exclusiva necessidade do ensino da norma padrão e de uma escrita eficaz. Logo, conhecer a gramática da Língua Portuguesa no que se refere à morfologia e sintaxe, principalmente; e a boa escrita da tipologia textual argumentativa, especificamente, artigo de opinião e dissertação.

ISBN 978-85-64124-60-8

Todo esse processo gerou um novo modelo formação para os alunos da educação básica, visto que a prioridade é prepara-los para esses exames, logo, deu-se uma formação mais mecanizada – quanto ao corpus de estudo –, e objetivada – quanto aos métodos utilizados –, que agora eram para fins de aprovação nesses exames de seleção.

Para tanto, as escolas, em sua maioria, dividiram o componente curricular de Língua Portuguesa em frentes na educação básica, com o intuito de facilitar o trabalho em sua didática. Deste modo, além da Gramática e Redação/Produção de Textos, temos também a Literatura; em alguns casos, Interpretação de Textos.

Nessa proposta, que já está instaurada nas escolas do Brasil, ainda que a nomenclatura seja "Português" ou "Língua Portuguesa", a leitura ficou em segundo plano, pautada para análises dessas frentes, o que acarreta novos e graves problemas à formação de leitores e à formação de leitores literários.

Posto isso, a presente pesquisa, de cunho ensaístico-reflexivo, pretende pensar na formação do leitor por meio de uma problematização da fragmentação desse componente curricular e, nesta, a priorização de um tipo de ensino específico e voltado para a aprovação em exames de admissão ao ensino superior. Essa opção metodológica das escolas, em nossa concepção, acaba por criar uma defasagem na leitura nos ambientes escolares, principalmente a literária. Não apenas isso, como também provoca lacunas nas abordagens didáticas no Ensino de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental.

UM PANORAMA GERAL

É um fato na História da Educação no Brasil que a educação de Língua Portuguesa, voltada para as práticas leitores em seus diferentes suportes, nunca teve um lugar privilegiado na Educação Básica. A leitura, em seu princípio, era ferramenta de instrução para que sujeitos pudessem servir à sociedade. Isto é, saber ler sempre foi uma necessidade para "qualificar" alguém para exercer determinada função.

Portanto, o ensino de língua materna no Brasil sempre voltou-se para a codificação elementar e a apropriação da gramática normativa como fonte de saber de toda a Língua Portuguesa. Tal fato se comprova ao percebermos que o próprio nome Língua Portuguesa/Português se tornou sinônimo de Gramática Normativa na educação básica.

Outro fator de destaque é que a gravidade nas práticas de leituras assombra não apenas o componente curricular de Língua Portuguesa, como afeta todos os demais. A leitura não é nem de longe uma área cobiçada para ações efetivas em metodologias de ensino, seja de Português, História, Geografia, Matemática ou quaisquer outras áreas do saber

É interessante perceber que essa desatenção das práticas de leitura em todos os componentes curriculares acaba por autenticar um descrédito pelos próprios docentes e ambientes escolares na importância do ato de ler. Logo, não seria novidade que o desinteresse pudesse ocorrer por parte do alunado e essa prática ser algo "não necessário" para sua formação.

Postulamos que o sentido restrito de decodificação já parece eficaz nesse primeiro momento. Contudo, cobra-se, de maneira incisiva, que os alunos possam ir além de leituras triviais. Seria ideia já pontuada por Kato, Soares e Kleiman, no que se refere ao letramento; e o mesmo já pontuado por Freire, no que diz respeito à leitura do mundo preceder a leitura da palavra. Em suma e grosso modo, a leitura é trabalhada em forma de decodificação, mas cobrada pelo viés da leitura de mundo e do letramento.

ISBN 978-85-64124-60-8

Essa dicotomia é vista, inclusive, pelos dados do Programa Internacional de Avaliação de Alunos (PISA), de 2015, já trazem a falha nessa área. O Brasil, na pesquisa em questão, ocupou o último lugar na América Latina no quesito leitura, o que mostra como o assunto é uma problemática real e urgente nas e paras escolas brasileiras, sejam públicas ou privadas.

Ainda que os Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa (PCNs) e a atual Base Nacional Comum Curricular de Língua Portuguesa (BNCC) situar a leitura como fator primordial no ensino de língua materna, as práticas docentes em sala de aula parecem abster-se dessa urgência, seja pelo enquadramento do próprio componente curricular, pelas metodologias ainda seculares ou ainda pela finalidade da instaurada educação bancária, já apontada por Freire, que, no atual contexto, preza pela aprovação de alunos nas Instituições de Ensino Superior (IES) pública, especialmente as Universidades Federais.

A LÍNGUA PORTUGUESA NA EDUCAÇÃO BÁSICA: AS FRENTES

Para a melhoria das práticas, o Ensino de Língua Portuguesa foi dividido nas frentes já supracitadas: Gramática (conhecida como Língua Portuguesa), Redação/Produção de Textos e Literatura. Como também apontado anteriormente, algumas escolas ainda fazem a divisão para a frente de Interpretação de Textos.

A Gramática nas escolas está voltada para o ensino de Fonética, Fonologia, Morfologia e Sintaxe. Assim, desde a acentuação à classificação de palavras, as práticas incumbem os alunos a entender o funcionamento da língua. Contudo, é quase um ensino metalinguístico, visto que é descontextualizado e amorfo, como aponta Antunes em seu livro *Aula de Português: encontro e interação.*

A Redação, também nomeada de Produção de Textos, está voltada para a reprodução técnica de esquemas. É comum que se ensine nos anos iniciais do ensino fundamental os diversos gêneros textuais e literários e, nos anos finais, a fixação desses gêneros e reprodução dos textos realizados.

A Literatura no Ensino Fundamental é dividia em dois momentos. A de formação de um sujeito reflexivo sobre sua sociedade, dada pela literatura infantil e infanto-juvenil, nos anos iniciais; e a literatura coo fruição da arte literária, nos anos finais. Todavia, percebe-se que ela é drasticamente destituída na segunda metade do Ensino Fundamental.

Como adendo, temos ainda a Literatura no Ensino Médio, voltada, tanto nas práticas, quanto nos manuais, para a História e Crítica Literária. Pontua-se contextos sociais, para a explicação dos movimentos literários e, a partir disso, uma análise crítica de livros importantes.

É interessante perceber que dessas três frentes, a Base Nacional Comum Curricular, em sua versão final de 2017, traz a importância de todas elas, pautadas pela contextualização dos saberes a serem inseridos, o que retomaria os princípios do Letramento, anteriormente pontuados.

A vertente de Interpretação de Textos, quando há, tem como foco a leitura, compreensão e interpretação de diversos gêneros, desde os literários até os suportes atuais, como jornais digitais e redes sociais.

Tendo em vista todo esse panorama, o que poderia ser um ganho para o Ensino de Língua Portuguesa (ELP), acaba por preterir uma área. A subárea da Gramática, sem dúvidas, é a primeira mais importante, ganhando, inclusive, uma carga horária maior que as demais. Em algumas escolas, a gramática chega ser 50 a 60% da somatória das frentes de Língua Portuguesa.

ISBN 978-85-64124-60-8

Temos então que a formação de Língua Portuguesa está centrada na aquisição das competências linguísticas, sendo estas, a compreensão e atribuições da gramática normativa exclusiva dos manuais didáticos.

LEITURA EM SALA DE AULA

A leitura é ainda algo prazeroso para muitas pessoas, porém ela ganhou um sentido pejorativo, por estar sempre vinculada às "leituras da escola", isto é, ouve-se que "ler as coisas da escola é chato". Em síntese, atribuiu-se, ao longo dos anos, que as leituras implantadas no ambiente escolar são desinteressantes.

A priori, não falamos apenas de leitura literária, mas de todos os suportes. Por exemplo, é comum atribuir pesquisas em jornais e revistas, algo já distante da realidade dos alunos, tendo em vista que todos os atuais discentes do Ensino Fundamental já advêm do século XXI, época da exacerbada tecnologia de massa.

Os gêneros teatrais e cinematográficos, nos manuais didáticos, seguem o mesmo padrão, pontuando obras clássicas, prioritariamente. Não se fala aqui em abstenção destes, contudo, na formação de leitores do século XXI, que acontecerá, essencialmente, pelos clássicos da contemporaneidade.

Não é questão de deixar de ler Machado de Assis ou Clarice Lispector, mas de ler primeiro J.K Rowling, por exemplo. Docentes precisam admitir que o hábito da leitura vai se dar pelo gosto. A fruição estética virá em segundo plano, talvez em terceiro. Assim como é comum não ir ao médico se nada sentimos, será comum não pegar um livro para ler se não tivermos vontade para tal.

É interessante perceber que o estímulo à leitura é uma deficiência não apenas nas escolas, como também nas demais instituições sociais. A pesquisa Retratos do Brasil, divulgada pelo jornal Estadão em 2016, apontou que apenas 66% da população brasileira costumam ler. Ainda mais grave é que 30% nunca comprou um livro.

Nesta pesquisa, foi considerado que leitor é aquele que leu, em partes ou por completo, uma determinada obra nos últimos três meses. Se fôssemos considerar uma leitura ampla, de clássicos canônicos, o número teria uma redução drástica, provavelmente.

A pesquisa citada chama a atenção para a proliferação do senso comum das razões para ler. O gosto é o principal ponto, seguido pela atualização e distração. Apenas 7% optam por ler por que a escola ou o trabalho pediram. O gosto prevalece, segundo a pesquisa, principalmente nas idades de 5 a 13 anos, basicamente, todo o Ensino Fundamental.

Chamamos a atenção para que se o gosto pela leitura não for fomentado nessa época, haverá uma redução grave nos princípios formadores de leitores. O gosto deve ser suscitado, como já aponta Cosson ao discorrer sobre o letramento literário. O debruçar sobre o livro parte desde a empatia com o livro até o desvendar seus percalços. Não é à toa que a literatura de suspensa sempre foi a mais acolhida por esse público.

LEITURA LITERÁRIA EM SALA DE AULA

A leitura literária entrou em declínio no decorrer do século XXI e não cabe culpar a inserção das tecnologias em sala de aula. É um erro recorrente atribuir às mídias sociais e demais

ISBN 978-85-64124-60-8

meios de comunicação de massa a falta deste hábito. Não se pode negar que a mudança da reorganização política e social do mundo criaram novos modelos que se propagaram nas diversas instituições sociais e a escola não fugiu disso. Contudo, esse rearranjo que se deu não é responsável pelo chamado fracasso escolar e muito menos pelo afastamento de leitores de literatura.

Os novos tipos de literatura ganharam os espaços sociais de maneira avassaladora, ganhando adeptos de todas as idades. Assim, a leitura de literatura de massa já foi um fenômeno, pois hoje é uma realidade. Não apenas, como esse tipo de literatura ampliou-se para as plataformas digitais, seja pela produção de *fanfic* ou outras modalidades de narrativas.

Contudo, a escola, enquanto formadora de leitores, preza pela fruição apontada por Barthes e não pela aquisição do gosto e competência de ler. Deste modo, o que temos é ainda a ideia concebida de que os cânones literários são imprescindíveis na formação de um sujeito, devendo estar inseridos nas matrizes curriculares da Educação Infantil ao Ensino Superior. O grande problema, no entanto, instala-se quando se fala em clássicos: a formação docente. É inquestionável que as licenciaturas em Pedagogia e Letras não provocam o gosto, muito menos o hábito de ler da maioria de seus alunos. Escondidos pelo discurso de que o aluno já deve saber e tem que correr atrás, insere-se teorias e críticas com pouca ou quase nenhum fundamento de aplicação didática.

Reflete-se que não há uma conexão, no Ensino Superior, entre a teoria ou crítica da literatura com as disciplinas de estágio ou didática (quando há essa na grade). Saber teoria não é saber ensinar formar leitores, ainda que parte dos docentes universitários pensem assim. Logo, se o problema de formação de leitores literários estava na educação básica, percebe-se que uma formação deficitária é ainda mais prejudicial, pois antes dos alunos, deve haver professores leitores.

Talvez essa seja a razão de não termos jovens leitores e não conseguirmos formar leitores, visto que para formar leitores é preciso de professores que leem e que saibam ensinar literatura. Ainda que haja uma linha teórica que afirma não se ensinar literatura, é preciso ponderar tais extremismos quando estamos na área educacional.

Compreender a literatura como arte e saber que toda arte possui técnicas é um modo de pensar e conceber o ensino de literatura, uma vez que ela potencializa discursos sociais e promove reflexões e análises de uma dada cultura.

Outro ponto, já levantado e em diálogo com o proposto, é a aceitação de que a literatura não se finda nos clássicos, até mesmo porque estes foram atribuições de uma dada época para um determinado fim. Não se trata de rechaçar o que foi, entretanto de perceber o que está. Não só isso, mas compreender que o que está faz parte de um projeto cultural em formação no qual nossos alunos estão inseridos.

FRAGMENTAÇÃO E A LEITURA

Dado as reflexões, questiona-se, então, a viabilidade da fragmentação das áreas de Língua Portuguesa, visto que a leitura ainda não ocupa um lugar de destaque nas salas de aula. Mais do que questionar, cabe ainda provocar uma revisitação às metodologias de ensino nas subáreas de Língua Portuguesa, pois, como se pode notar, não há conexões entre os saberes docentes e a aprendizagem do aluno.

Podemos pensar que o texto como suporte para a gramática é um bom recurso metodológico, contudo, a partir do momento que ele é apenas “suporte”, ele afasta-se de sua

ISBN 978-85-64124-60-8

função enquanto enunciado, passando a ser um "caça-palavras" para os alunos. Do mesmo modo vai ocorrer com a produção textual, enquanto ela for denominadora de gêneros e repetição de escritos, ela não promoverá gosto, muito menos fruição.

Na formação do leitor de literatura, a situação agrava-se pelos fatores de formação inicial dos docentes e modelos adotados em sala de aula. Há poucos professores leitores e, para a literatura, menos ainda professores com didática para trabalhar o ensino literário.

A subárea que mais levaria em conta a leitura, que seria a Interpretação de Textos, calca-se nos labirintos de encontrar o que se quis dizer na pergunta e, menos do que promete, é ainda uma subárea pouco explorada, principalmente no ensino básico de escolas públicas. Portanto, leitura e leitura literária são tão "chatas" para os alunos, pois não há troca de experiências ou diálogos efetivos, tomando como base os princípios de dialogicidade de Freire e Letramento de Soares e Kleiman.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente ensaio procurou trazer uma breve reflexão sobre as inconsistências quando se fala em Ensino de Língua Portuguesa no que se refere à leitura e leitura literária. Apresentou-se pontuações sobre a fragmentação do componente curricular em discussão, bem como as metodologias de cada componente, a fim de provocar inquietações sobre a transposição de saberes na área em estudo.

A formação do leitor, no foco proposto aqui, é deficitária, uma vez que não é prioridade nas metodologias das frentes de Língua Portuguesa, ainda que os documentos oficiais e teorias educacionais prezem por isso.

O Letramento, tão difundido desde a segunda metade do século XX, ainda parece estar longe de suas propostas iniciais, infelizmente. Percebemos, ainda, processos mecânicos de ensino e abordagens descontextualizadas da realidade do aluno, como autores como Freire e Antunes já apontam. Esse afastamento, ou negligência, se assim pudermos pontuar, pode ser considerado uma das principais causas do déficit de leitores ao longo dos anos, principalmente nas escolas, visto que a leitura da escola é desinteressante, desestimulante e fora do contexto de gosto do aluno. Se queremos leitores literários, que criemos empatia pelo gosto, não pela imposição.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. **Aula de Português: Encontro e Interação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: Língua Portuguesa**. Brasília, 1997.

___. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC).** Brasília: MEC. 2017. Disponível em: < http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_20dez_site.pdf > Acesso em: 01 jul 2018.

COSSON, Rildo. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2014.

___. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2012.

ISBN 978-85-64124-60-8

DERING, R. **A cultura de massa em diálogo com questões de teorias literárias**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal de Viçosa. Viçosa – Minas Gerais.

___. **A Leitura literária e suas possibilidades na formação do sujeito-leitor**. UFG/CAJ, 2013.

___. **As novas mídias e as práticas educativas: literatura e cinema em ambiente escolar.** Revista e-scrita: Revista do Curso de Letras da Uniabeu. Nilópolis. v.4. n.2. Especial. 2013.

DERING, R.; SILVA, E. D. **Cinco (im)possibilidades para a formação de leitores no ambiente escolar público**. In. Revista Água Viva. Brasília. v.2, n.1, p.1-11, 2017. Disponível em: < http://periodicos.unb.br/ojs311/index.php/aguaviva/article/view/8045/6650 > Acesso: 03 jul. 2018.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

___. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 2011.

KATO, M. A. **No mundo da escrita: Uma perspectiva psicolinguística**. São Paulo: Ática, 2009.

GUEDES, Paulo Coimbra. **A formação do professor de português: que língua vamos ensinar?** São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

KLEIMAN, Angela. **Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura**. Campinas: Pontes, 2012.

LOIS, Lena. **Teoria e prática da formação do leitor: leitura e literatura na sala de aula**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

MOSÉ, Viviane. **A escola e os desafios contemporâneos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

PAIVA, Thais. **Brasil mantém últimas colocações no Pisa.** Carta Educação. 2016. Disponível em: < http://www.cartaeducacao.com.br/reportagens/brasil-mantem-ultimas-colocacoes-no-pisa/ > Acesso em: 10 jun 2018.

RODRIGUES, Maria Fernanda**. 44% da população brasileira não lê e 30% nunca comprou um livro, aponta pesquisa Retratos da Leitura**. Estadão. 2016. Disponível em: < https://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/44-da-populacao-brasileira-nao-le-e-30-nunca-comprou-um-livro-aponta-pesquisa-retratos-da-leitura/ > Acesso em: 10 jun 2018.

SOARES, Magda. **Alfabetização e letramento**. São Paulo: Contexto, 2015.

_____. **Letramento: um tema em três gêneros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TOKARNIA, Mariana. **Estudo mostra que 1,3 milhão de jovens de 15 a 17 anos abandonam escola. Agência Brasil.** 2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-02/13-milhao-de-jovens-entre-15-e-17-anos-abandonam-escola-diz-estudo>. Acesso: 02 jun 2018.

UOL. Uol Educação. **Brasil tem 3ª maior taxa de evasão escolar entre 100 países, diz Pnud**. Disponível em: < https://educacao.uol.com.br/noticias/2013/03/14/brasil-tem-3-maior-taxa-de-evasao-escolar-entre-100-paises-diz-pnud.htm > Acesso: 29 jun 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 27B – LEITORES E LEITURAS NA CONTEMPORANEIDADE

ISBN 978-85-64124-60-8

"O MENINO QUE SOBREVIVEU": O FENÔMENO HARRY POTTER NA ERA DIGITAL

Fellip Agner Trindade ANDRADE (UFJF)
E-mail: fellipagner@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho tem o intuito de discutir e apresentar as influências da era digital na produção e recepção literárias, sobretudo no que diz respeito à chamada narrativa transmídia, a qual é responsável por transpor o conteúdo literário para além das páginas dos livros, tomando as telas dos computadores, televisores e smartphones. Atentos às revoluções nos conceitos literários na era digital e trabalhando teóricos como Henry Jenkins, Néstor García Canclini, Stanley Fish e Suman Gupta, este trabalho pretende abordar os novos caminhos na produção e recepção literárias na era digital, a qual possibilita uma sobrevida às obras literárias adaptadas aos novos suportes de leitura e às diferentes mídias. Um dos maiores e mais recentes exemplos dessa adaptação à revolução digital é a série de livros *Harry Potter*. Consolidada pelos avanços das tecnologias de comunicação, além das influências da globalização, do capitalismo e da indústria do entretenimento, a série da escritora britânica J. K. Rowling conseguiu ultrapassar o mercado editorial e se mantém ainda relevante duas décadas desde sua primeira publicação, além de ter se tornado referência cultural para milhões de leitores e fãs ao redor do planeta, sobretudo por sua presença no mundo virtual. Seja pelos conteúdos disponíveis na plataforma de leitura digital *Pottermore* ou por meio da interatividade dos leitores e fãs nas redes sociais, o fenômeno *Harry Potter* se mantém ainda vivo, justamente por sua adaptação à era digital.

PALAVRAS-CHAVE: *CULTURA DE FÃS; NARRATIVA TRANSMÍDIA; MULTIMEIOS; REDES SOCIAIS; HARRY POTTER.*

INTRODUÇÃO

Cada vez mais, nossas ações sociais e nossa relação com o bem cultural vêm sofrendo significativas influências dos avanços tecnológicos, sobretudo os avanços nos meios de comunicação, os quais proporcionam um contato imediato, rápido e variado não só com diferentes indivíduos espalhados pelo mundo, mas, também, com diferentes bens culturais. Nesse cenário, a indústria do entretenimento como um todo (editoras, produtoras, corporações de mídia...) encontraram na era digital um campo fértil para suas atividades.

Em mundo cada vez mais conectado e afetado pelas ações da era digital e do capitalismo, nossa relação com a arte e a própria relação desta com esses desdobramentos sociais acabam por nos influenciar no modo de vida (do analógico ao digital) e em nossa relação com os diversos bens culturais e as diversas manifestações artísticas. Dentre essas, a literatura.

Um dos grandes e mais famosos exemplos da ação do capitalismo na literatura é o fenômeno best-seller, o qual, diferentemente do que muitos pensam, teve sua origem já nos escritos da Reforma de Martinho Lutero e sua literatura protestante (ANDERSON, 2015). No entanto, estamos mais familiarizados, é claro, com a vertente moderna do best-seller, o qual ilustra capas de revistas e preenche listas de livros mais vendidos ao redor do mundo em respeitados jornais e revista.

ISBN 978-85-64124-60-8

Não bastasse o sucesso comercial como livro, os best-sellers hoje ultrapassam o suporte literário usual e ganham vida nas telas de cinema, em jogos eletrônicos, séries de TV e nos subprodutos dos mais diversos tipos. Um dos exemplos mais recentes e de grande destaque, tanto como performance literária como para além dos livros, é a série infanto-juvenil Harry Potter, a qual se tornou referência da cultura de massa, da literatura em escala global e dos números milionários na indústria do entretenimento, ocupando diferentes nichos culturais (tais como, literatura, cinema, teatro, game...). A série de fantasia infanto-juvenil da autora britânica Joanne (Kethleen) Rowling (1965-) se tornou, em pouco tempo, não apenas referência na indústria literária e no mercado editorial, mas um exemplo da chamada narrativa transmídia (JENKINS, 2009), na qual sua história ultrapassa os limites do livro e da própria literatura, ganhando vida além das páginas impressas nas diferentes mídias às quais é adaptada.

"O MENINO QUE SOBREVIVEU": DOS LIVROS ÀS TELAS

Publicada pela primeira vez em 1997 pela até então modesta editora londrina Bloomsbury, a série *Harry Potter* tornou-se, em um curto espaço de tempo, um fenômeno em números e em relevância cultural. A série de livros inicialmente voltada para o público infantil, rejeitada por uma dezena de editoras e escrita por uma autora estreante, tornou-se o centro de uma grande comoção literária na Inglaterra (sobretudo no setor editorial infanto-juvenil) e, logo depois, ultrapassou as fronteiras do Reino Unido e da própria literatura infantil.

Além de referência literária, comportamental, icônica e sentimental de toda uma geração de leitores ao redor do mundo, os livros de fantasia de J. K. Rowling ocupam um espaço singular na cultura pop, na história da literatura, bem como na indústria do entretenimento, desde vendas que ultrapassaram os 450 milhões de cópias, traduzidas em mais de setenta idiomas (TIME, 2013), até suas referências culturais, as quais ultrapassaram o universo literário.

> Primeiro, é importante ressaltar que é praticamente impossível ter passado pelo fim da década de 1990 e não ter ouvido falar em um bruxo britânico chamado Harry Potter. A autora da saga *Harry Potter*, J.K. Rowling, escreveu sete livros que venderam mais de 400 milhões [de] exemplares em todo o mundo e continuam a fazer sucesso não só com o público infantojuvenil, como também entre muitos adultos. O fenômeno Harry Potter extrapolou a barreira literária e se fez presente em outros setores. Brinquedos de vários tipos, filmes com produções milionárias, a construção de um parque temático na Escócia com atrações que remetem a situações vividas nos livros pelo bruxo e seus amigos, atrações nos parques da Disney e versões em jogos eletrônicos são apenas alguns dos exemplos dos muitos itens ligados à série de livros. (ORFANÒ, 2014, p. 241)

Por esses e outros fatores, a série de livros *Harry Potter* conseguiu o feito que poucos trabalhos literários alcançaram (e muitos deles até mesmo pertencentes ao chamado *cânone*): *Harry Potter* tornou-se uma referência cultural em si, a qual extrapola as fronteiras impostas pelo texto e o livro como suporte, tendo a seu favor os atuais avanços das tecnologias de comunicação e de informação, além das plataformas de mídia modernas (CHARTIER, 1999; GUPTA, 2009a, 2009b; PRADO, 2002; ANDRADE, 2018), nas quais a série se manteve viva para além dos livros impressos.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Ainda no primeiro volume dentre os sete livros, *Harry Potter* já havia alcançado 120 milhões de exemplares vendidos. Os três livros seguintes da série foram publicados nos três anos consecutivos ao seu estrondoso lançamento. No ano de 2000 (mesmo ano de publicação do quarto livro da série em inglês, *Harry Potter and the Goblet of Fire*), a autora já havia assinado um contrato milionário com os estúdios Warner Bros. para a adaptação cinematográfica de suas histórias, e o primeiro dos oito filmes da futura franquia bilionária já se encontrava em fase de produção. Iniciava-se aí o fenômeno *Harry Potter* como referência da cultura pop e como referência da indústria do entretenimento como um todo, inserindo a série no que Henry Jenkins chama de *narrativa transmídia* (JENKINS, 2009). (ANDRADE, 2017, p. 196-197)

O que se viu a seguir de toda essa comoção foi um ineditismo no mercado editorial, bem como na indústria cultural como um todo: as publicações dos três livros seguintes da série ocorreram em pleno sucesso cinematográfico de suas adaptações (bilheterias milionárias, indicações ao Oscar, etc.), ou seja, um segmento cultural impulsionando o outro. Os fãs continuaram a formar filas quilométricas nas livrarias, bem como nas salas de cinema. O que se seguiu foi uma verdadeira rede de sustentabilidade da série, não apenas como uma obra literária, mas como uma referência da cultura pop, a qual permitiu sua perpetuação como produto cultural de grande apelo midiático e econômico através dos anos, e que persiste ainda hoje, em parte, sustentado pelo próprio desejo de obtenção de lucros do mercado e as novas plataformas de mídia e de interatividade, nas quais a série ainda performa, 11 anos após a publicação do último volume da série.

Esses são apenas alguns dos aspectos diretamente influenciados pela ação da globalização e pelo sistema capitalista na noção de cultura, sobretudo no que diz respeito à indústria do entretenimento e ao mercado de bens culturais. Além, é claro, da influência irreversível das novas tecnologias de comunicação e informação, as quais permitem a troca imediata de conteúdo e ainda possibilitam um contato amplo com diversos espaços virtuais e comunidades globais antes apenas imaginadas, concebidas, e que atualmente se encontram a um clique de distância.

Como bem nos lembra Suman Gupta, professor da The Open University, no Reino Unido, em seu livro *Globalization and Literature*:

> [N]ão é apenas o fato que a literatura representa os efeitos de tal conectividade global, mas ela própria é afetada por essa conectividade em seus modos expressivos, suas formas textuais, suas recepções como literatura. Tais conceitos como autoria literária, leitores e textualidade em si são tensionados e testados em novas formas, de modo que, provavelmente, a literatura, por assim dizer, cresce em alcance. (GUPTA, 2009, p.53, tradução nossa)[639]

Servindo de referência cultural a uma multidão de leitores e fãs, *Harry Potter* se apresenta como muito mais que uma série literária infanto-juvenil. Seus personagens e suas cenas icônicas se tornaram, de fato, referências culturais de sua comunidade de leitores e fãs (ANDRADE, 2018). Desde comentários acerca da disputa à Casa Branca a palestras de respeitados professores universitários, recorre-se frequentemente aos personagens da série

639 "[...] IT IS NOT MERELY THAT LITERATURE REPRESENTS THE EFFECTS OF SUCH GLOBAL CONNECTEDNESS, BUT THAT IT IS ITSELF AFFECTED BY THAT CONNECTEDNESS IN ITS EXPRESSIVE MODES, ITS TEXTUAL FORMS, ITS RECEPTIONS AS LITERATURE. SUCH CONCEPTS AS LITERARY AUTHORSHIP, READERSHIP AND TEXTUALITY THEMSELVES ARE STRETCHED AND TESTED IN NEW WAYS, SO THAT ARGUABLY LITERATURE, SO TO SPEAK, GROWS IN SCOPE."

ISBN 978-85-64124-60-8

como alegorias ou simplesmente como referências de comportamento, ideologia e, até mesmo, de caráter (ANDRADE, 2018). Seja o vilão da história, Lord Voldemort, *"Aquele-Que-Não-Deve-Ser-Nomeado"* (ROWLING, 2003, p. 683), ou a melhor amiga de Harry, Hermione, a *"sabe-tudo"* da história (ROWLING, 2000, p.143), *Harry Potter* se consolidou como referência cultural à sua comunidade e para além dela. Seus personagens e as passagens mais emblemáticas da história são lembrados desde recursos interativos do *Facebook* a críticas políticas nas redes sociais, tanto no cenário brasileiro como no cenário internacional (ANDRADE, 2018).

Essa apropriação da série feita por parte dos seus leitores e fãs, em escala mundial, só é possível graças à formação de uma comunidade virtual que tem como signo central o fenômeno *Harry Potter*. É o que teórico norte-americano Stanley Fish (1980) chama de *"comunidades interpretativas"*. Segundo Fish:

> [A] comunicação ocorre somente dentro de um tal sistema (ou contexto, ou situação, ou comunidade interpretativa) e que a compreensão conseguida por duas ou mais pessoas é específica a esse sistema e determinada unicamente dentro dos seus limites [...] é somente em situações – com suas respectivas especificações quanto ao que interessa como fato, quanto ao que se pode dizer, quanto ao que será entendido como argumento – que somos solicitados a entender. (FISH, 1992, p. 192)

Esse sistema, na comunidade de leitores e fãs de *Harry Potter*, tem como contexto cognitivo a própria série e seus personagens, cenários e acontecimentos, de tal modo que todos aqueles que fazem parte dessa comunidade entendem e são entendidos a partir de referências ao universo da série. Isso ocorre quando, por exemplo, um político é associado a um dos personagens de *Harry Potter*, associando as características dos personagens elencados às figuras públicas que, por ventura, sejam referenciadas, como ocorrido com figuras políticas como Michel Temer, Donald Trump e Theresa May, associados a personagens vilões na série (ANDRADE, 2018).

> A partir do momento em que tais referências são feitas pela comunidade global de Harry Potter, a compreensão compartilhada dessa grande comunidade de fãs atinge os indivíduos independentemente, por exemplo, das traduções com as quais eles tiveram o primeiro contato com a série, uma vez que se trata de uma referência imagética, e não puramente linguística e/ou literária. Não apenas as imagens dos personagens ou as cenas icônicas dos livros e dos filmes são acionadas na mente dos fãs, mas, igualmente, as características que constituem esses personagens, desde sua aparência física aos seus comportamentos e, até mesmo, o caráter. Logo, uma vez associando esses mesmos personagens às figuras públicas, como os exemplos mencionados, ou, até mesmo, associando-os a indivíduos da própria comunidade de leitores e fãs ou a acontecimentos sociais, as características que constituem esses personagens e situações presentes na série acabam por ser também atribuídas a essas pessoas ou a esses acontecimentos. (ANDRADE, 2018, p. 66)

O que garante a constituição e a manutenção da comunidade global de *Harry Potter* é tanto sua enorme disseminação como bem cultural ao redor do mundo quanto as referências culturais da série que não modificam de um lugar para o outro e são facilmente compreensíveis por seus leitores e fãs no mundo todo, independentemente de suas traduções e adaptações: "Cada leitor, para cada uma de suas leituras, em cada circunstância, é singular. Mas esta

ISBN 978-85-64124-60-8

singularidade é ela própria atravessada por aquilo que faz que este leitor seja semelhante a todos aqueles que pertencem à mesma comunidade." (CHARTIER, 1999, p. 91-92).

Essa comunidade virtual (CASTELLS, 2003) formada pelos leitores e fãs de *Harry Potter* se destaca justamente por seu alcance e por sua longevidade, e o faz, em grande parte, pelas novas tecnologias de comunicação e sua adaptação à era digital. Uma de suas maiores características e um dos principais fatores que a mantêm relevante e coesa é o fato de seus membros compartilharem dos mesmos signos cognitivos, das mesmas referências culturais encontradas na série, ainda que esses sujeitos se encontrem em diferentes locais e tenham diferentes cargas culturais, linguísticas e sociais: "As singularidades interagem e se comunicam socialmente com base no comum, e sua comunicação social por sua vez produz o comum. A multidão é a subjetividade que surge dessa dinâmica de singularidade e partilha" (HARDT & NEGRI, 2014, p. 258).

> A partir das adaptações de Harry Potter ao cinema e o desenvolvimento de seus subprodutos, a série começou a ser inserida em diferentes mídias e de diversas formas, adaptando-se aos suportes e modificando sua performance de acordo com o meio no qual ela se desenvolvia como os livros, o cinema, o teatro, os games e o mundo virtual. Formava-se assim uma grande comunidade não apenas de leitores, mas, também, de fãs ao redor do mundo, tendo como signo central dessa comunidade a série Harry Potter e suas referências. Ou seja, uma grande comunidade interpretativa de alcance global, como uma das comunidades interpretativas de Fish (1980). Com o advento da internet e, sobretudo, com a propagação das redes sociais em escala global, o mundo virtual se tornou um local propício ao surgimento dessas comunidades interpretativas, e das mais diversas. Nessas comunidades globais, seus membros compartilham as mesmas ideias, os mesmos gostos, interesses e conhecimentos de forma rápida e instantânea pelas redes sociais. (ANDRADE, 2018, p. 62)

Essa grande comunidade interpretativa se mantém em constante expansão e consolidação graças à inserção da série e de todo o universo de *Harry Potter* às diferentes mídias, como, por exemplo, por meio da plataforma de leitura digital *Pottermore*,[640] site desenvolvido para a leitura interativa feita pelos fãs da série (além de textos inéditos da autora). Dessa forma, os leitores e fãs de *Harry Potter* mantêm o contato com recursos multimídia presentes no site, fazendo com que a leitura e a imersão no universo da série tome as características de *game*, no qual o leitor se torna participante da história que antes apenas tinha acesso por meio das páginas dos livros como único suporte (analógico) de leitura.

> O leitor, incialmente preso às páginas dos livros, entra em um universo antes apenas apreendido pelas palavras no papel ou, até mesmo, presentes na tela do cinema e do computador. Porém, agora, mesmo que de forma virtual, o leitor passa a ser parte do universo da série por meio de uma funcionalidade e de uma interatividade inatingíveis no livro como suporte. (ANDRADE, 2017, p. 205)

Com os recursos virtuais e tecnológicos a serviço da série e sua adaptação à era digital, o leitor é inserido tanto no mundo virtual criado pelos detentores dos direitos de *Harry Potter* como em suas próprias redes sociais, comentando e compartilhando suas leituras e referências

640 WWW.POTTERMORE.COM

ISBN 978-85-64124-60-8

à série. Em seu livro intitulado *A aventura do livro:* do leitor ao navegador, Roger Chartier (1999) atenta ao fato de que, com o novo suporte tecnológico, o livro não é mais um objeto que obrigatoriamente implicaria maior distância entre o leitor e o objeto de leitura, e que, por isso, lhe seria um peso, mas, agora, em um novo suporte, possibilita leituras e intervenções mais interativas do que o texto impresso.

> O novo suporte do texto permite usos, manuseios e intervenções do leitor infinitamente mais numerosos e mais livres do que qualquer uma das formas antigas do livro. No livro de rolo, como no códex, é certo, o leitor pode intervir. Sempre lhe é possível insinuar sua escrita nos espaços deixados em branco, mas permanece uma clara divisão, que se marca tanto no rolo antigo como no códex medieval e moderno, entre a autoridade do texto, oferecido pela cópia manuscrita ou pela composição tipográfica, e as intervenções do leitor, necessariamente indicadas nas margens, como um lugar periférico com relação à autoridade. (CHARTIER, 1999, p. 88)

No fenômeno *Harry Potter*, não apenas o texto ganha um novo suporte, mas a história em si também ganha novos suportes ao ser adaptada às diferentes mídias, e é justamente essa adaptação, essa *narrativa transmídia* (JENKINS, 2009) da série, que deu e ainda dá uma sobrevida singular ao fenômeno literário e cultural. Transcendendo o espaço inicialmente imposto à literatura e rompendo a barreira do livro, ganhando vida nas diferentes telas, *Harry Potter* se tornou um grande exemplo da adaptação literária à era digital.

Como bem afirma Néstor García Canclini (2008), em *Leitores, espectadores e internautas*:

> As fusões multimídia e as concentrações de empresas na produção de cultura correspondem, no consumo cultural, à integração de rádio, televisão, música, notícias, livros, revistas e Internet. Devido à convergência digital desses meios, são reorganizados os modos de acesso aos bens culturais e às formas de comunicação. (CANCLINI, 2008, p. 33, grifos no original)

Atualmente, nossas leituras são acompanhadas dos mais diversos aparelhos eletrônicos, em variados ambientes (desde o carro à sala de televisão), além, é claro, das ferramentas de busca que nos auxiliam durante a leitura (CANCLINI, 2008). Se isso ocorre com obras impressas, tendo o livro de papel como suporte, quanto mais essas práticas se tornam presentes em leituras de obras digitalizadas, em que os suportes tecnológicos possibilitam uma maior interação, e ainda em leituras de obras adaptadas às diferentes mídias, ou, até mesmo, o próprio hipertexto presente na rede.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que haja um número grandioso de críticos às revoluções literárias, mudanças teóricas e, sobretudo as práticas, não são novidades à literatura: “Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler.” (CHARTIER, 1999, p. 77).

ISBN 978-85-64124-60-8

Ao mesmo passo que nossas leituras modificam nossa visão de mundo e, por consequência, nossa vida em sociedade, essa mesma sociedade e suas transformações também afetam nossas leituras, nossas formas de ler e produzir literatura ao longo da história. A literatura não se trata de um tópico isolado das influências sociais e culturais, muito pelo contrário. Historicamente, a literatura sempre foi utilizada como uma das maiores e mais respeitadas formas de se retratar mudanças socias e culturais significativas ao redor do mundo. A revolução digital e tecnológica é apenas mais uma dessas mudanças.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. ***Comunidades imaginadas***. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Fellip Agner Trindade. **"Literatura e multimeios: o fenômeno *Harry Potter*".** In: *Travessias*, v. 11, n. 3, 2017. Disponível em:

http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/18072/11968. Acesso em: 28 de janeiro de 2018.

_____. **"Literatura e transmídia: Harry Potter e a cultura de fãs."** *Anais* V Simpósio Internacional e IX Simpósio Nacional de Literatura e Informática. São Leopoldo: Casa Leiria, 2018. p. 61-68.

CANCLINI, Néstor García. ***Leitores, espectadores e internautas***. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CASTELLS, Manuel. ***A Galáxia da Internet***. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CHARTIER, Roger. ***A aventura do livro:*** **do leitor ao navegador**. São Paulo: Unesp, 1999.

FISH, Stanley. ***Is There a Text in This Class?*** **The authority of Interpretative Communities**. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

_____. "**Is there a text in this class?"**. In: *Alfa*. vol. 36, p. 189-206, 1992.

GUPTA, Suman. ***Globalization and Literature***. Cambridge: Polity Press, 2009a.

_____. ***Re-reading Harry Potter*****.** Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009b.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. ***Multidão***. Rio de Janeiro: Record, 2014.

JENKINS, Henry. ***Cultura da convergência***. São Paulo: Aleph, 2009.

ORFANÒ, Barbara Malveira. **O jogo de imagens leitor-leitura-livro: o caso Harry Potter.** In: *Sobrevivência e devir da leitura*. SOUZA, Eneida Maria de; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (orgs.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

PRADO, José Luiz Aidar. ***Crítica das práticas midiáticas:*** **da sociedade de massa à cibercultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

ROWLING, J. K. ***Harry Potter e a Pedra Filosofal****.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. ***Harry Potter e a Ordem da Fênix****.* Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TIME. ***Because It's His Birthday****: Harry Potter*, By the Numbers, 2013. Disponível em: http://entertainment.time.com/2013/07/31/because-its-his-birthday-harry-potter-by-thenumbers/. Acesso em: 14 de junho de 2016.

ISBN 978-85-64124-60-8

A NARRATIVA NO VIDEOGAME: LEITURAS EM CONFLITO

Tito PATO (UnB)
E-mail: pato.tito@yahoo.com.br

RESUMO

Apesar de seu sensível impacto cultural, principalmente na última década, os jogos eletrônicos ainda são vistos com certo receio pelos segmentos acadêmicos, sendo tratados como uma mídia de calibre inferior. Comparações e analogias feitas entre games e literatura ou cinema frequentemente demonstram um desfavor, como no artigo instigador do trabalho, escrito pelo crítico cinematográfico Roger Ebert, provocativamente intitulado "Video games can never be art", no qual analisa um meio pela lente de outro, ato raramente adequado. O presente texto foi feito com a intenção não só de comparar e contrastar as relações entre literatura e *games*, como também relatar as perspectivas acadêmicas específicas da nascente área dos estudos de jogos eletrônicos. Para o primeiro ponto, foi realizada uma decomposição do livro *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad e do *videogame Spec Ops: The Line*, adaptação com uma caracterização superficial distinta, mas que manteve os temas mais profundos da obra, situação ideal para a discussão acerca das semelhanças e diferenças entre seus respectivos meios. Para a conclusão do trabalho, obtivemos elucidação acerca da questão do *videogame* como uma forma de narrativa, isto é, as diversas possibilidades que os jogos podem representar em termos de uma evolução não apenas de como histórias são contadas, mas também de como são tratadas.

***PALAVRAS-CHAVE**: NARRATIVA, LITERATURA, VIDEOGAMES, CRÍTICA.*

INTRODUÇÃO

Não é intenção deste trabalho discutir ou pontuar o momento exato de origem dos videojogos, mas uma breve história composta de acontecimentos marcantes ainda é necessária. O *Odyssey* foi o primeiro console doméstico, no ano de 1972; o Atari VCS (ou 2600), primeiro console de sucesso, em 1977; 1982 é marcado pelo debute de *E.T. the Extra-Terrestrial* (baseado no filme de mesmo nome), que estabeleceu dois recordes: o então inédito custo de US$20 milhões e o primeiro grande fracasso comercial da indústria, sendo parcialmente responsável por um crash em 1983 que é considerado um divisor de águas na história dos *videogames*. O ano de 1985 é notável pelo lançamento de *Super Mario Bros.*, talvez o jogo mais icônico já produzido; em 1997, *Final Fantasy VII* torna-se o primeiro *game* a custar mais de US$100 milhões e, a partir de 2008, ultrapassa a indústria mundial cinematográfica, alcançando um lucro de US$35 bilhões. Existe, assim, em sua história relativamente curta, mesmo em comparação ao cinema, um crescimento sem precedentes do lugar do *videogame* no cenário cultural.

Apesar de seu impacto popular nas últimas décadas, os videojogos parecem não possuir relevância na Academia ou na crítica cultural que condiga com sua estima entre as massas. Um exemplo emblemático de tal desfavor vem de um controverso artigo escrito pelo crítico cinematográfico Roger Ebert (primeiro de seu meio a ganhar um Pulitzer): "Video games can never be art"; nele, Ebert expõe abertamente seu viés contra jogos eletrônicos ("Eu sou irremediavelmente tendencioso devido ao meu amor pelo cinema", tradução nossa) e demonstra uma recusa em julgar esta nova mídia por novos parâmetros, em vez disso optando pela imposição de suas noções há muito concebidas sobre arte.

ISBN 978-85-64124-60-8

Como foco de nosso texto, escolhemos, especificamente, a narrativa, justamente porque ela é algo que os jogos eletrônicos têm em comum com outros meios, como o cinema e a literatura. Ao contrário desses, no entanto, a existência da narrativa nos jogos não parece ser suficiente para que "os críticos" considerem o videogame como uma forma de arte. Para facilitar comparações e a enumeração de semelhanças, analisaremos o livro *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad e o jogo *Spec Ops: The Line*.

Heart of Darkness, do escritor anglo-polaco Joseph Conrad, foi originalmente publicado no ano de 1899 como uma série na revista *Blackwood's Magazine* e em formato de livro em 1902. Narra a história do marinheiro Charles Marlow em sua subida pelo grande rio africano Congo e sua crescente obsessão com o elusivo e mítico senhor Kurtz, um poderoso comerciante de marfim que se rebelou contra as ordens de sua companhia.

Spec Ops: The Line, por sua vez, foi desenvolvido pela empresa alemã Yager (corruptela da palavra Jäger, que significa caçador ou infantaria leve) Development, e lançado no ano de 2012. O enredo do jogo segue o soldado Martin Walker, da *Delta Force*, conforme enfrenta tempestades de areia em direção ao Burj Khalifa, na cidade de Dubai, e sua crescente obsessão com o elusivo e mítico Jonh Konrad, um decorado coronel da guerra do Afeganistão que se rebelou contra as ordens do exército.

Essas obras utilizam contextos atuais às suas épocas: o Estado Livre do Congo e as guerras no Oriente Médio pós-11 de Setembro para abordar questões de desigualdade, imperialismo e moralidade. Vale ressaltar que o livro é amplamente considerado um clássico pelos críticos literários, ao passo que o jogo é visto apenas como acima da média e pode ser classificado talvez de clássico *cult* (é possível argumentar que *Spec Ops* também é o mais inortodoxo entre os dois, e isso pode ter causado uma recepção menos entusiástica).

Em nossa perspectiva, parece razoável a concepção de que, por não apenas fazerem uso contínuo das mesmas técnicas e mecanismos narrativos que filmes e livros, como também terem desenvolvido sua própria linguagem, os videojogos careçam de certo apreço por parte dos pensadores e formadores de conceitos. Portanto, nossa análise buscará estabelecer paralelos entre jogos eletrônicos e outras mídias que no passado podem ter sofrido similares ou até as mesmas críticas hoje aplicadas aos games.

Para o trabalho, partiu-se do pressuposto que acadêmicos e críticos que escrevem primariamente sobre games e/ou novas mídias possam oferecer uma visão mais balanceada sobre a questão, por estarem entre os dois mundos, Academia e jogos, no caso. Inclusive, a história do videojogo é suficientemente recente para que alguns deles nem tenham tido muito contato direto com os mesmos, durante seus anos formativos, assim oferecendo um sentido adicional do limiar de mundos, as gerações.

O objetivo geral de nossa pesquisa é enumerar argumentos que suportem a ideia de que jogos eletrônicos podem, muitas vezes, ser arte, relacionando características similares a outras mídias. Os objetivos específicos são: analisar a importância das diferenças geracionais e, portanto, culturais, na recepção dos videojogos; registrar as concepções e posicionamentos de estudiosos inseridos no contexto dos games e, além dos aspectos comuns com literatura e cinema, realçar os exclusivos aos jogos, necessários para que sejam reconhecidos como algo distinto de outras mídias.

CONSIDERAÇÕES ACERCA DE NARRATIVA E JOGOS ELETRÔNICOS

O presente trabalho, apesar de não abordar tema dos mais ortodoxos, não é sem outros que o precedem. No momento de escrita deste texto, existem ao menos 8 periódicos dedicados

ISBN 978-85-64124-60-8

exclusivamente a jogos eletrônicos. Além disso, o Google Acadêmico lista mais de 2 milhões de resultados para o termo "video game", apesar de muitos deles serem comentários passageiros, e não estudos específicos, dado que poderia revelar simultaneamente tanto a ubiquidade dos jogos eletrônicos na cultura contemporânea como sua desimportância nos segmentos mais acadêmicos da população. Para apoiar os argumentos de videojogos como arte e narrativa, este texto está baseado em diversos dos artigos publicados nos periódicos previamente referenciados.

A escolha de escritos diretamente sobre games não apenas foi intencional, mas vista como necessária, tanto para apresentar o estado da arte como para dialogar com análises diretas do assunto, em vez de textos com objetos tangencialmente relacionados que poderiam ser aplicados aos jogos. Como já citado, isso poderia levar a um julgamento do objeto por lentes impróprias. Edward Wesp, no artigo "A Too-Coherent World: Game Studies and the Myth of 'Narrative' Media", faz o seguinte comentário a respeito da situação:

> Espen Aarseth: "Games are not a kind of cinema, or literature, but colonizing attempts from both these fields have already happened, and no doubt will happen again. And again, until computer game studies emerges as a clearly self-sustained academic field" (Aarseth, 2001). Should this colonization succeed, Aarseth argues at the end of the essay, game studies would be "reduced" to media, film or literary studies, **creating a scenario in which a literary scholar could decide that videogames can be treated like a "kind of literature" at which point he or she would apply a set of pre-existing critical techniques that work well on literature but would give a distorted or woefully incomplete view of videogames**.[641] (WESP, 2014, grifo nosso)

Wesp cita um trabalho feito 13 anos antes do seu, demonstrando que tal preocupação manifesta-se há algum tempo, ainda mais se considerarmos a recentidade dos estudos de games. Paralelamente, videojogos (como o cinema, principalmente) podem ser estudados na perspectiva dos empréstimos de gêneros artísticos que realizam, isto é, sua apropriação e adequação de outra linguagem, como comenta Jose P. Zagal sobre *Max Payne*, aclamado jogo de tiro em terceira pessoa da empresa finlandesa *Remedy Entertainment*, no artigo "A Framework for Games Literacy and Understanding Games." Como Zagal (2009), acreditamos que os jogos podem ter qualidades e características (estéticas, temáticas, estruturais) comuns a gêneros e movimentos artísticos estabelecidos. Nesse sentido, concordamos com o autor quando delineia a adaptação feita para o game do gênero literário/cinematográfico *noir*:

> For instance, certain games have been described as sharing in many of the aesthetic and thematic qualities of noir film and literature (Davis, 2002).Understanding Max Payne as a game requires situating many of the decisions made in the design of the game with respect to the noir genre (both

641 "Espen Aarseth: 'Os jogos não são um tipo de cinema ou literatura, mas tentativas de colonização de ambos os campos já aconteceram e, sem dúvida, acontecerão novamente. E outras vezes mais, até que os estudos de jogos de computador surjam como um campo acadêmico claramente autossustentável '(Aarseth, 2001). Se esta colonização for bem-sucedida, Aarseth argumenta ao final do ensaio que os estudos sobre jogos seriam "reduzidos" a estudos midiáticos, cinematográficos ou literários, criando uma situação na qual um estudioso literário poderia decidir que os videogames podem ser tratados como um "tipo de literatura", de tal maneira que ele ou ela aplicaria um conjunto de técnicas críticas pré-existentes que funcionam bem na literatura, mas proporcionariam uma visão distorcida ou terrivelmente incompleta dos videogames." (Tradução nossa)

ISBN 978-85-64124-60-8

> film and fiction), understanding what the conventions of the genre are, and also recognizing when adaptations or exceptions have been made.[642] (ZAGAL, 2009)

Similarmente, Clara Fernández-Vara dedica um artigo inteiro à análise de outro empréstimo, realizado pelo clássico jogo de plataforma/RPG japonês *Castlevania: Symphony of the Night*, o reapropriamento duplo do mito do vampiro (tanto o herói como o vilão representam dois arquétipos distintos do ser mitológico) e a evolução em relação às suas contrapartes literárias e cinematográficas, concluindo seu artigo com a seguinte passagem:

> The vampire lore that the games are inspired by, from Bram Stoker's novel to Anne Rice, is not meant to scare the player because it is not frightening anymore. The archetype of the Satanic Lord has lost its horrifying connotations, and become a stock character, whereas the Glamorous Vampire is not supposed to horrify the audience, but rather fascinate and seduce them. Castlevania: Symphony of the Night confronts the two vampire archetypes reflecting the trends set out by other media. Vampires do not stand for our worst fears anymore, but have become the dangerous seductive Other.[643] (FERNÁNDEZ-VARA, 2010)

Além do tema de empréstimo, outro frequente em diversos artigos é o da unicidade narrativa que os jogos podem proporcionar, inclusive na abordagem de textos de outras mídias. Burden e Gouglas (2012), por exemplo, creem que videogames podem, ao contrário de filmes, criar uma estória que não apenas permita, como requer que o público aja, para que se desenrole:

> Self-reflexively, the game cedes narrative control to the player, demonstrating the power of the videogame medium, which Ebert indicated as a fundamental flaw of story in videogames. It is, in fact, its narrative strength.[644] (BURDEN; GOUGLAS, 2012)

No texto, os autores analisam o jogo de quebra-cabeça estadunidense Portal e Chell, sua personagem principal, no seu potencial como arte e a relação harmônica entre sua narrativa e suas mecânicas de jogo, ausentes em outros meios: "[...] perhaps there are ways that only

642 "POR EXEMPLO, CERTOS JOGOS FORAM CARACTERIZADOS POR COMPARTILHAREM DE MUITAS DAS QUALIDADES ESTÉTICAS E TEMÁTICAS DO CINEMA E DA LITERATURA NOIR (DAVIS, 2002). PARA ENTENDER MAX PAYNE COMO UM JOGO É NECESSÁRIO SITUAR MUITAS DAS DECISÕES TOMADAS EM SEU DESIGN COM RESPEITO AO GÊNERO NOIR (TANTO NO CINEMA COMO NA FICÇÃO), ENTENDENDO QUAIS SÃO AS CONVENÇÕES DO GÊNERO E RECONHECENDO TAMBÉM QUANDO EXCEÇÕES OU ADAPTAÇÕES FORAM FEITAS." (TRADUÇÃO NOSSA)

643 "O FOLCLORE VAMPÍRICO PELO QUAL OS JOGOS SÃO INSPIRADOS, DO ROMANCE DE BRAM STOKER A ANNE RICE, NÃO TEM A INTENÇÃO ASSUSTAR O JOGADOR PORQUE NÃO É MAIS ASSUSTADOR. O ARQUÉTIPO DO SENHOR SATÂNICO PERDEU SUAS CONOTAÇÕES HORRIPILANTES E TORNOU-SE UM PERSONAGEM MODELO, AO PASSO QUE O VAMPIRO GLAMOUROSO NÃO DEVE HORRORIZAR O PÚBLICO, MAS FASCINÁ-LOS E SEDUZI-LOS. CASTLEVANIA: SYMPHONY OF THE NIGHT CONFRONTA OS DOIS ARQUÉTIPOS DE VAMPIROS REFLETINDO AS TENDÊNCIAS APRESENTADAS POR OUTRAS MÍDIAS. VAMPIROS NÃO REPRESENTAM MAIS NOSSOS PIORES MEDOS, MAS TORNARAM-SE O PERIGOSO OUTRO SEDUTOR." (TRADUÇÃO NOSSA)

644 "AUTO-REFLEXIVAMENTE, O JOGO CEDE O CONTROLE NARRATIVO AO JOGADOR, DEMONSTRANDO O PODER DO MEIO DE VIDEOGAME, QUE EBERT INDICOU COMO UMA FALHA FUNDAMENTAL DAS HISTÓRIAS NOS VIDEOGAMES. É, DE FATO, SUA FORÇA NARRATIVA." (TRADUÇÃO NOSSA)

ISBN 978-85-64124-60-8

games can signify, drawing on their unique status as explicitly interactive narrative systems of formal play[645]" (ZIMMERMAN, 2004, p. 162, *apud* BURDEN; GOUGLAS, 2012).

Da mesma maneira, Tamer Thabet analisa o jogo de tiro em primeira pessoa *Iron Storm*, relatando uma experiência singular, proporcionada pela associação de diversas mídias:

> The fear, the depth, the interaction, and the immersion all made possible by a narrative architecture, a navigable space, and by the various storytelling elements such as the printed text, the filmic segments, and the play sessions. Iron Storm, the self proclaimed "… piece of Anticipation fiction…" traversed the traditional notions of printed narrative and film in order to connect the dots into a mesh of transmedia personal experience.[646] (THABET, 2008)

Thabet considera o videogame o meio ideal para o retrato de e imersão em uma ucronia (história alternativa[647]), pois agrega o design, propiciando um papel ativo ao leitor, bem como dispõe de todas as narrativas tradicionais, tornando-os quase que estritamente mais apropriados para tal finalidade.

Em "Continuity and Discontinuity: An Experiment in Comparing Narratives Across Media", Kevin Schut também nota as vantagens que os games trazem na constituição de mitos e ambientes verossímeis:

> But however convincing the spell of the novel or movie, readers and viewers will always be spectators. Game players, on the other hand, are able to bump up against the stuff of their world. […] The fantastic worlds created for gamers are not untouchable, as if sealed off in a glass display case. […] All of this gets back to Lewis and Tolkien's notion that myth succeeds to the degree that it creates another world. Clearly, books and movies can do this. But because games allow players to move beyond simply reading, listening or watching, they have a unique capability to create extremely vivid and convincing Secondary Realities. While this is not the sole measure of a myth, it is an important one.[648] (SCHUT, 2007, grifo nosso)

---

645 "[...] TALVEZ EXISTAM MANEIRAS QUE APENAS OS VIDEOJOGOS TÊM O PODER DE SIGNIFICAR, BASEANDO-SE EM SEU STATUS ÚNICO COMO SISTEMAS NARRATIVOS EXPLICITAMENTE INTERATIVOS DE JOGO FORMAL." (TRADUÇÃO NOSSA)

646 "O MEDO, A PROFUNDIDADE, A INTERAÇÃO E A IMERSÃO TORNARAM-SE POSSÍVEIS POR UMA ARQUITETURA NARRATIVA, UM ESPAÇO NAVEGÁVEL E PELOS VÁRIOS ELEMENTOS NARRATIVOS, COMO O TEXTO IMPRESSO, OS SEGMENTOS FÍLMICOS E AS SESSÕES DE JOGO. IRON STORM, A AUTOPROCLAMADA '... OBRA DE FICÇÃO DE ANTECIPAÇÃO ...' ATRAVESSOU AS NOÇÕES TRADICIONAIS DE NARRATIVA IMPRESSA E FILME, A FIM DE CONECTAR OS PONTOS EM UMA MALHA DE EXPERIÊNCIA PESSOAL TRANSMÍDIA. MAS, POR MAIS CONVINCENTE QUE SEJA O ENCANTO DO ROMANCE OU DO FILME, AQUELES QUE LEEM E QUE ASSISTEM SEMPRE SERÃO ESPECTADORES. OS JOGADORES, POR OUTRO LADO, SÃO CAPAZES DE ESBARRAR CONTRA AS COISAS DO SEU MUNDO. (TRADUÇÃO NOSSA)

647 DO GREGO "U-CHRONOS" (NÃO-TEMPO), É UM GÊNERO DE FICÇÃO FOCADO NOS DESDOBRAMENTOS DE EVENTOS HISTÓRICOS HIPOTÉTICOS. ESTE TEMA É CENTRAL EM DIVERSAS SÉRIES POPULARES E ACLAMADAS, INCLUINDO ASSASSIN'S CREED, TOTAL WAR, FALLOUT, BIOSHOCK, EUROPA UNIVERSALIS, WOLFENSTEIN E S.T.A.L.K.E.R..

648 "[…] OS MUNDOS FANTÁSTICOS CRIADOS PARA OS GAMERS NÃO SÃO INTOCÁVEIS, COMO SE ESTIVESSEM SELADOS EM UMA CAIXA DE VIDRO. […] TUDO ISSO REMETE À NOÇÃO DE LEWIS E TOLKIEN DE QUE O MITO SUCEDE AO GRAU QUE CRIA OUTRO MUNDO. CLARAMENTE, LIVROS E FILMES PODEM FAZER ISSO. MAS COMO GAMES PERMITEM QUE OS JOGADORES VÃO ALÉM DE SIMPLESMENTE LER, OUVIR OU ASSISTIR, ELES TÊM UMA CAPACIDADE ÚNICA DE CRIAR REALIDADES SECUNDÁRIAS EXTREMAMENTE VÍVIDAS E CONVINCENTES. EMBORA NÃO SEJA A ÚNICA, ESTA É UMA MEDIDA IMPORTANTE DE UM MITO." (TRADUÇÃO NOSSA)

ISBN 978-85-64124-60-8

Diferentemente dos dois escritos anteriores, que analisaram produtos concebidos já como games, Schut verifica as características dos universos ficcionais de *Star Wars* e *Senhor dos Anéis* quando transformados em videojogos, e constata que eles podem propiciar uma proximidade inédita e exclusiva a esses mundos. Também é digno de nota que, ao final de seu artigo, Schut (2007) salienta o seguinte: "If we want to understand and anticipate our culture's shape, past, present and future, we would be doing ourselves a disservice if we did not consider the media metaphors that help frame our experience[649]". De maneira análoga, Mackey (2012) também faz questão de ressaltar a importância de ser fluente em diversas leituras: "Reading and gaming have common elements that can help us understand how we learn to make sense of narrative[650]".

> If a gamer chose to be as patient with a book as with a game, or if a reader acknowledged that the initial stages of a new game are always going to be challenging – if each of them stopped using that initial confusion as a reason to quit outright – then many people would successfully master a broader range of literacies. […] **Interpreters of game and print fiction have much to learn from each other. Those who know how to enjoy the pleasures of both formats are the most advantaged 21st century literates.** At a minimum, it is time to reduce the other kind of friction, the adversarial stance that sees games and novels as each somehow hostile to the delights of the other. "Either/or" is a dead end; an inclusive "both/and" stance will enhance both our pleasures and our insights into the complexities of how we understand narrative.[651] (MACKEY, 2012, grifo nosso)

Para sua pesquisa, Margaret Mackey fez com que 12 jovens adultos **lessem** um livro por completo (*Monster*, de Walter Dean Myers), um filme por completo (*Corra, Lola, Corra*, de Tom Tykwer) e um jogo por completo (*Shadow of the Colossus*, da Team ICO), uma referência a uma própria pesquisa anterior, na qual participantes liam apenas um livro por completo, e seus comentários ao longo do texto mostram uma importante preocupação com o debate acerca dos jogos como narrativa, arte e possivelmente, educação. Como a autora, acreditamos que, com todas as distinções e contrastes, existe muito a ser aproveitado, adaptado e observado na relação entre mídias; para isso, além de um diálogo entre os meios, é crucial que haja entendimento entre os públicos, para que se tenha proveito pleno destas colaborações.

649 "SE QUISERMOS ENTENDER E ANTECIPAR A FORMA DE NOSSA CULTURA, PASSADO, PRESENTE E FUTURO, ESTARÍAMOS FAZENDO UM DESSERVIÇO A NÓS MESMOS SE NÃO CONSIDERÁSSEMOS AS METÁFORAS DE MÍDIA QUE AJUDAM A ESTRUTURAR NOSSA EXPERIÊNCIA." (TRADUÇÃO NOSSA)

650 "LER E JOGAR TÊM ELEMENTOS COMUNS QUE PODEM NOS AJUDAR A ENTENDER COMO APRENDEMOS A DAR SENTIDO À NARRATIVAS." (TRADUÇÃO NOSSA)

651 "SE UM JOGADOR PROCURASSE SER TÃO PACIENTE COM UM LIVRO QUANTO COM UM JOGO, OU SE UM LEITOR RECONHECESSE QUE OS ESTÁGIOS INICIAIS DE UM NOVO JOGO SEMPRE SERÃO DESAFIADORES - SE CADA UM DELES PARASSE DE USAR ESSA CONFUSÃO INICIAL COMO UM MOTIVO PARA DESISTIR DE IMEDIATO - ENTÃO MUITAS PESSOAS DOMINARIAM COM SUCESSO UMA GAMA MAIS AMPLA DE LITERÁCIAS. […] OS INTÉRPRETES DO JOGO E DA FICÇÃO IMPRESSA TÊM MUITO A APRENDER UNS COM OS OUTROS. AQUELES QUE SABEM APROVEITAR OS DELEITES DE AMBOS OS FORMATOS SÃO OS LETRADOS MAIS FAVORECIDOS DO SÉCULO XXI. NO MÍNIMO, É HORA DE REDUZIR O OUTRO TIPO DE ATRITO, A POSTURA ADVERSÁRIA QUE VÊ JOGOS E ROMANCES COMO SE FOSSEM DE ALGUMA FORMA HOSTIS AOS PRAZERES DO OUTRO. "UM / OUTRO" É UM BECO SEM SAÍDA; UMA POSTURA INCLUSIVA "AMBOS / E" AUMENTARÁ TANTO NOSSOS PRAZERES E COMO NOSSAS PERCEPÇÕES DAS COMPLEXIDADES DE COMO ENTENDEMOS NARRATIVA." (TRADUÇÃO NOSSA)

ISBN 978-85-64124-60-8

DIÁLOGO ENTRE MÍDIAS

HEART OF DARKNESS

Foi feito um esforço para que se soubesse o mínimo possível acerca de opiniões e posicionamentos em relação aos personagens, enredo, temas e narrativa do livro. A princípio, esta análise seria apenas para a comparação ao videojogo que originou, mas julgamos que um aprofundamento maior pudesse trazer benefícios não apenas nos diálogos entre as obras, mas entre as mídias de maneira geral.

Heart of Darkness abre com seu personagem principal, Charles Marlow, em um cais de Londres, anos após os eventos do livro, contados em retrospecto por ele, sua memória falível usada como um artifício para tornar a trama mais curta e bem mais nebulosa; em certo momento, meses se passam em apenas uma dúzia de páginas, e a falta de precisão em todas as descrições, com a exceção dos estados mentais do protagonista (que são justificáveis, visto que o mesmo narra o livro praticamente por completo), torna de difícil empatia o enredo e seus habitantes, revelando uma provável intenção do autor em fazer um comentário a respeito de alienação e desumanização. Vale notar a estrutura do texto: por conter uma narrativa dentro de outra, quase todos os parágrafos e falas de personagens que não o principal são iniciados por aspas simples (que nunca são fechadas, no caso dos parágrafos); possui algumas frases curtíssimas, por vezes contando com uma única palavra, usadas para exprimir pensamentos breves; e, por fim, a obra é repleta de travessões, representando adendos e intrusões do próprio Marlow em seu relato e conferindo um ar mais informal, próprio da fala.

Um tema recorrente, visto ainda no cais de Londres, é o **culto**: "Marlow […] had an ascetic aspect [...] resembled an idol" (Conrad, s.d., p. 3), passagem que chama a atenção por ser notavelmente específica em meio às descrições até então simples do início do texto (o próprio Marlow ainda é comparado ao Buda duas vezes, nas páginas 9 e 162). Kurtz, mesmo após seu fim, é deificado por todos e principalmente Marlow, mesmo que o leitor não receba informações suficientes da esparsa narrativa que justifiquem a adoração por parte do protagonista:

> (…) became aware that that was exactly what I had been looking forward to— a talk with Kurtz. I made the strange discovery that I had never imagined him as doing, you know, but as discoursing. I didn't say to myself, 'Now I will never see him,' or 'Now I will never shake him by the hand,' but, 'Now I will never hear him.' The man presented himself as a voice. (Conrad, s.d., p. 96).

O leitor só conhece o venerável "Mistah" Kurtz[652] pelo pouco que é dito e insinuado, de tal maneira que sua tão esperada aparição, como um moribundo de poucas palavras é um anticlímax. No entanto, tal situação é condizente com a intenção de Conrad em eliminar a empatia do público com os personagens, ainda mais quando a morte de Kurtz dá espaço à resolução (em termos) do enredo.

No que é possivelmente seu segmento mais "humano", a obra conclui com um retrato do desgosto de Marlow pela "civilização" após ter estado na presença de um "gênio universal" e seu encontro com uma parceira de Kurtz, nunca citada previamente e que partilhava de sua tremenda admiração pelo homem:

652 Da passagem "'Mistah Kurtz—he dead.'", usada como epígrafe do poema The Hollow Men de T.S. Eliot.

ISBN 978-85-64124-60-8

> I found myself back in the sepulchral city resenting the sight of people hurrying through the streets to filch a little money from each other, to devour their infamous cookery, to gulp their unwholesome beer, to dream their insignificant and silly dreams. They trespassed upon my thoughts. They were intruders whose knowledge of life was to me an irritating pretence, because I felt so sure they could not possibly know the things I knew. **Their bearing, which was simply the bearing of commonplace individuals going about their business in the assurance of perfect safety, was offensive to me like the outrageous flauntings of folly in the face of a danger it is unable to comprehend.** I had no particular desire to enlighten them, but I had some difficulty in restraining myself from laughing in their faces so full of stupid importance. (Conrad, s.d.,p. 148-149, grifo nosso).

Por último, existe algo que não poderia exatamente ser chamado de respeito, mas uma compaixão pelos africanos e as reflexões de Marlow parecem ser menos discriminatórias quando se relacionam a cultos (pode-se argumentar que talvez sejam costumes mais universais e mais fáceis para um forasteiro equiparar aos seus):

> Perhaps on some quiet night the tremor of far-off drums, sinking, swelling, a tremor vast, faint; a sound weird, appealing, suggestive, and wild—**and perhaps with as profound a meaning as the sound of bells in a Christian country.** (Conrad, s.d.,p. 37-38, grifo nosso).

Outro tema recorrente é a oposição entre luz e sombra, que Conrad martela incessantemente com todos os sinônimos imagináveis e está presente na maior parte das páginas. O *chiaroscuro* se dá por mais de uma dicotomia, fala-se muito do Sol luminoso e da mata escura, da pele clara de europeus e escura de africanos e, mais metafórica, mas não menos importante, a contraposição entre o alvo marfim e as sombrias intenções daqueles responsáveis pelos entrepostos:

> The edge of a colossal jungle, so dark-green as to be almost black, fringed with white surf, ran straight, like a ruled line, far, far away along a blue sea whose glitter was blurred by a creeping mist. The sun was fierce, the land seemed to glisten and drip with steam. (Conrad, s.d.,p. 23).
>
> It was very curious to see the contrast of expressions of the white men and of the black fellows of our crew, who were as much strangers to that part of the river as we, though their homes were only eight hundred miles away. The whites, of course greatly discomposed, had besides a curious look of being painfully shocked by such an outrageous row. The others had an alert, naturally interested expression; but their faces were essentially quiet, even those of the one or two who grinned as they hauled at the chain. (Conrad, s.d.,p. 81-82).
>
> *The only real feeling was a desire to get appointed to a trading-post where ivory was to be had, so that they could earn percentages. They intrigued and slandered and hated each other only on that account— but as to effectually lifting a little finger—oh, no. By heavens! there is something after all in the world allowing one man to steal a horse while another must not look at a halter. Steal a horse straight out. Very well. He has done it. Perhaps he can ride. But there is a way of looking at a halter that would provoke the most charitable of saints into a kick. (Conrad, s.d.,p. 47-48).*

ISBN 978-85-64124-60-8

Enfim, o livro tende a colocar o ambiente externo em segundo plano, primando por uma riqueza psicológica mais do que por uma fisicalidade, que, quando associado à distância criada entre o leitor e as situações retratadas, pode parecer perder muito de sua força potencial. Este talvez seja o contraste mais saliente entre as obras, muito devido às idiossincrasias próprias de cada meio, o romance não permite o mesmo nível de proximidade, ao passo que o game não tem como oferecer distância.

SPEC OPS: THE LINE

O jogo eletrônico *Spec Ops*: *The Line* (SO: TL) foi produzido com a explícita intenção de desconstruir o gênero de TPSs (*Third-Person Shooters*) e reinventar a franquia *Spec Ops*, tendo sido lançado no ano de 2012 e desenvolvido pela empresa alemã Yager Development. Entre diversas inspirações, a prevalente é o livro *Heart of Darkness* (HoD), de Joseph Conrad, do qual pode ser considerado uma adaptação livre.

Os seguintes parágrafos são divididos em um resumo da trama do jogo, suas semelhanças com a obra de Conrad, suas diferenças e uma análise do uso da mídia dos videogames para a exposição de uma estória.

O enredo gira em torno do Capitão Martin Walker, da Delta Force, e seus subordinados John Lugo e Alphanso Adams, em sua incursão pela cidade de Dubai, nos Emirados Árabes Unidos. Inicialmente, o plano de ação é o de buscar por sobreviventes na cidade, abandonada pela elite após uma série de arrasadoras tempestades de areia, contudo, a situação é mais complicada do que o esperado e rapidamente sai do controle da equipe. Previamente, o Coronel John Konrad (uma clara referência), com quem Walker serviu no Afeganistão, havia voluntariado seu batalhão (o 33º) para evacuar a cidade, mas desafiou as ordens do Exército ao permanecer em Dubai e aplicar lei marcial, enviando uma única mensagem por rádio, duas semanas antes dos eventos do game: "*This is Colonel John Konrad, United States Army. Attempted evacuation of Dubai ended in complete failure. Death toll... too many.*[653]" Após presenciar refugiados sendo ajuntados de maneira suspeita e ter seu grupo atacado pelo 33º batalhão, Walker decide encontrar Konrad para "esclarecer" a situação. Preocupado pelos números bem superiores do 33º, Walker comanda um lançamento de fósforo branco, material altamente inflamável usado em bombas e só após o ocorrido percebe que sua ação foi responsável pela morte de dezenas de civis, num momento que estavam recebendo ajuda do batalhão. Este é um ponto de inflexão no enredo, a partir dele Walker começa a perder a noção da realidade, culpando Konrad pelo acontecido e iniciando uma missão de vingança. Dirigem-se, então, à torre de rádio, onde planejam matar o porta-voz do 33º, Radioman, por suas provocações e para mandar uma mensagem (figurativa) a Konrad, e escapam de helicóptero. O veículo é derrubado, e logo em seguida Lugo é separado de Walker e Adams, sendo enforcado pelos refugiados e obrigando os dois a continuarem sem ele, mas a situação muda novamente pouco depois, quando Adams chama a atenção do resto do batalhão para que Walker chegue a seu destino: o arranha-céu Burj Khalifa. Ao chegar, sozinho e ferido, Walker é cumprimentado pelos resignados membros restantes do 33º num luxuoso aposento com um aquário gigantesco e um elevador. A revelação do jogo ocorre após a tomada do elevador, na cobertura de Konrad: descobre-se que ele estava morto há semanas e suas mensagens de rádio nada mais eram que a imaginação de Martin Walker para justificar as "atrocidades heroicas" por ele cometidas. É nesta hora que são feitas as únicas escolhas realmente significativas em todo o decorrer da estória, que são quatro finais diferentes baseados na ação do jogador.

653 "AQUI É O CORONEL JOHN KONRAD, DO EXÉRCITO DOS ESTADOS UNIDOS. A TENTATIVA DE EVACUAÇÃO DE DUBAI FOI UM FRACASSO COMPLETO. NÚMERO DE MORTOS ... GRANDE DEMAIS." (TRADUÇÃO NOSSA)

ISBN 978-85-64124-60-8

Ao contrário de outras mídias, a natureza dos jogos eletrônicos facilita e até encoraja a existência de múltiplos finais, aqui delineados como alterações na narrativa trazidas por variações na maneira de jogar, excluindo assim o ato de "perder" ou "ganhar" presente em praticamente todos os games, incluindo aqueles classificados como abstratos[654]. Existentes desde, no mínimo, o lançamento do jogo japonês *Solomon's Key* em julho de 1986 e presentes em pelo menos 961 títulos, os finais múltiplos são um recurso comum tanto para estender o tempo de jogo como para engajar o jogador nos enredos. Apesar de sua significativa presença, os finais múltiplos se mostram muito mais comuns em gêneros com grande foco narrativo, como RPGs, Visual Novels e Ficção Interativa, fazendo de *Spec Ops* um dos únicos TPSs com tal característica. Vale também ressaltar um tema recorrente ao longo da trama: escolhas, em determinados momentos é insinuado ao jogador (intencionalmente incorreto) que o optado ao longo do percurso traz diferentes consequências; no entanto, isto só é realidade ao decidir como a estória termina, necessariamente imputando as tragédias decorridas às ações daquele que joga:

1- Caso Walker se mate ou deixe "Konrad" matá-lo, a mensagem de rádio do início do jogo é tocada novamente, com a vista dos arranha-céus em chamas. Senão, existe uma sequência após os créditos, na qual Walker é encontrado por soldados estadunidenses, armado e usando as roupas de Konrad, com três fins possíveis.

2- Caso o jogador ataque os soldados e morra, Walker passa seus últimos momentos rememorando uma conversa que teve com Konrad no Afeganistão (que explica o subtítulo do jogo): "Home? We can't go home. There's a line men like us have to cross. If we're lucky, we do what's necessary, and then we die. No…all I really want, Captain, is peace.[655]"

3- O mais difícil dos finais consiste em matar a dúzia de soldados, nele, Walker responde ao rádio de um dos mortos "Gentlemen, welcome to Dubai[656]", tanto a primeira frase que diz a sua equipe no início do jogo, como também uma das primeiras ditas a ele por Konrad.

4- Se o jogador não ataca, ele é resgatado pelos soldados e tem um breve diálogo com um deles:

- How'd you survive all that?

- Who said I did?[657]

Esta é a conclusão que nos parece mais próxima à do livro. Ambos protagonistas podem retornar à relativa segurança de seus países de origem, ao preço de terem suas consciências permanentemente alteradas. É possível argumentar que "o Capitão Martin Walker" deixa de existir nos quatro desfechos, morrendo em dois deles, tornando-se uma personificação física de Konrad em um, e sofrendo de um caso sério de Transtorno de Estresse Pós-Traumático no último. Notável também por ser o final que exige menor esforço e, por isso, é provavelmente o mais comum de ser atingido pelos jogadores: comparado ao 1, é necessário que o protagonista se defenda de Konrad, ação quase involuntária após passar as 5 horas anteriores tendo o conceito de autopreservação reforçado como forma única de avançar; comparado ao 2 e 3, exige literalmente que o jogador não aja, que também não é uma dificuldade por ser estabelecido claramente que os soldados não são hostis. Apesar das evidências apontarem para o final 4 como o "verdadeiro", existem ainda duas questões para consideração: muito mais que em

654 Diferentemente dos jogos de estratégia abstratos, jogos eletrônicos abstratos ainda não possuem uma definição estabelecida, mas entendidos por nós como games sem tema ou narrativa, como o Tetris.

655 "Casa? Não podemos ir para casa. Há uma linha que homens como nós têm que atravessar. Se tivermos sorte, fazemos o que é necessário e depois morremos. Não... tudo que eu realmente quero, capitão, é paz." (Tradução nossa)

656 "Senhores, bem-vindos a Dubai" (Tradução nossa)

657 "- Como você sobreviveu a tudo aquilo? - Quem disse que sobrevivi?" (Tradução nossa)

ISBN 978-85-64124-60-8

cinema e literatura, sequências são comuns em videogames e muitas vezes são elas que ditam qual fim é canônico. Porém, sabe-se que SO: TL não será continuado (por alguns motivos, incluindo seu apelo limitado e intenções da equipe em desenvolver títulos mais brandos); a segunda consideração é uma frase um tanto contraproducente de Walt Williams, um dos responsáveis pelo roteiro, dita durante uma entrevista, "There are 4 official endings and 1 unofficial ending. 1 in Konrad's penthouse. 3 in the epilogue. And 1 in real life, for those players who decide they can't go on and put down the controller.[658]"

Como uma adaptação livre, *Spec Ops* manteve a essência de *Heart of Darkness*, e ambos poderiam até ser descritos por uma mesma frase curta: "a obsessão de um homem na busca de um semideus, com uma presença muito mais psicológica que física". Uma outra frase poderia ser usada para descrever a ambientação de ambos: "narrativa situada no principal centro de extração econômica e dominação imperialista de seus respectivos tempos, desempenhada pela relação entre dois cidadãos dos respectivos impérios". Por isso, como no livro, os habitantes nativos da região não são mais que cenário, até mais que no romance, talvez, por não haver nenhuma comunicação direta entre o protagonista e os locais; Lugo fala Farsi, língua bastante falada no Afeganistão, mas não nos EAU, remontando à ideia das alucinações de Martin. Outra semelhança é o crescendo presente, tanto Marlow como Walker chegam num ponto de quase possessão no qual esquecem suas ordens reais e só descansam após finalmente encontrarem Kurtz/Konrad. Em *Heart of Darkness*, existe a relação entre brancos e negros, luz e sombra; em TL, a dualidade é entre amarelo e azul, areia e água, tão ostensiva como no livro: o uniforme da equipe é amarelado, os olhos de Walker, um azul penetrante; os dias são amarelos, as noites, azuis; os interiores dos edifícios, amarelos, seus vidros exteriores são azuis; há imagens frequentes de piscinas e fontes azuis repletas de areia amarela, sem falar na absurda ironia de uma rica cidade costeira assolada pela escassez de água e gigantescas dunas.

No outro lado do espectro, SO: TL também toma diversas liberdades com seu material de inspiração, incluindo uma crítica impossível na época de Joseph Conrad: uma subversão aos próprios estereótipos dos jogos eletrônicos, como o uso do *cover system*[659] e de soldados durões, cada um representando uma etnia, como vistas frequentemente na mídia estadunidense: o branco, o negro e o hispânico. Walker, ao contrário de Marlow, foi escrito como o vilão da história, e tem uma participação muito mais ativa nos diversos acontecimentos, sendo constantemente o responsável direto por eles, suas ações vão de esperadas, para razoáveis, para inaceitáveis na segunda metade do enredo. Por ser um meio muito mais visual e muito menos introspectivo, o game aborda a deterioração do protagonista de um modo oposto: em acordo com as respectivas mídias, HoD demonstra uma evolução condizente com sua narrativa em primeira pessoa, a mudança mental de Charles Marlow, enquanto TL faz o uso de imagens para sua narrativa em terceira pessoa, Walker torna-se progressivamente abatido e machucado, sua feiura externa simbolizando a interna. Outra distinção notável é o ritmo, o livro prossegue num passo lento, quase meditativo, até tomar uma intensidade repentina nas últimas dúzias de páginas; o game possui, por bem ou mal, um ritmo previsível, há uma alternância entre momentos de extremo vigor e extrema morosidade.

Por fim, algumas críticas que são negativas para o jogo em questão, mas representam uma perspectiva positiva para videogames em geral. Ao contrário de *Heart of Darkness*, *Spec Ops: The Line* não está no panteão dos clássicos de seu meio, muitos críticos nem o considerariam um grande jogo, já está delegado ao status de clássico *cult*, não mais. Seu êxito narrativo de modo algum representa todos os artifícios disponíveis aos games, muitos dos quais, inclusive, foram estabelecidos e aperfeiçoados pelo cinema, e a interatividade proporcionada

658 "HÁ 4 FINAIS OFICIAIS E 1 FINAL NÃO-OFICIAL. 1 NA COBERTURA DE KONRAD. 3 NO EPÍLOGO. E 1 NA VIDA REAL, PARA OS JOGADORES QUE DECIDEM QUE NÃO CONSEGUEM IR ADIANTE E LARGAM O CONTROLE" (TRADUÇÃO NOSSA)

659 LITERALMENTE "SISTEMA DE COBERTURA", MECÂNICA COMUM EM JOGOS DE TIRO EM TERCEIRA PESSOA, NA QUAL MUROS BAIXOS E ELEMENTOS SIMILARES NO CENÁRIO SÃO USADOS COMO PROTEÇÃO DURANTE O COMBATE.

ISBN 978-85-64124-60-8

não foi usada muito além das escolhas cruciais dos finais, que não são as únicas presentes, mas que foram as únicas desdobradas. Jogos eletrônicos também tendem a ser longos, *The Line* foi terminado em 5 horas e 16 minutos por mim, no menor nível de dificuldade, bastante curto se considerarmos que certos títulos alcançam confortavelmente a marca das 40 horas de duração. Por último, a maior crítica a SO: TL é a de que deixa a desejar na característica central de seu meio, sua jogabilidade[660] não é melhor do que a dos jogos que satiriza, e, apesar de dita intencional, a decisão trabalha contra o todo, no final. Uma comparação pode ser feita a Half-Life 2, que é comumente considerado um dos melhores games de todos os tempos[661][662] e partilha de certos aspectos marcantes de SO, incluindo a forte narrativa visual por meio do ambiente (até mesmo a relação entre azul e amarelo), os temas de controle e escolha e até a maturidade julgada incaracterística para um título de tiro, mas que se torna de difícil comparação às outras mídias por seus aspectos mais "lúdicos", sua exposição mais orgânica e em linha com seu meio, seu enredo original e inovadoras mecânicas, distintas até o presente, apesar de seu lançamento em 2004. Em suma, os avanços no desenvolvimento de uma linguagem própria dos jogos eletrônicos já demonstram que podem consistentemente criar produtos engajantes como *Spec Ops: The Line*, mas que ainda há bastante espaço para refinamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como explorado previamente, games dispõem de certos artifícios únicos, ao mesmo tempo em que podem fazer uso da maior parte das técnicas disponíveis a outras mídias e *The Line* representa apenas um exemplo das possibilidades. Em um extremo, títulos com uma abordagem bastante literária como *Torment: Tides of Numenera* cujo roteiro ultrapassa a espantosa marca de 1.200.000 palavras (quantidade comparável ao livro *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust) e *Darkest Dungeon*, abertamente baseado no Mitos de Cthulhu, e que conta extensivamente com Wayne June, um narrador de audiolivros de H.P. Lovecraft, para relatar os acontecimentos do jogo, conforme se desenrolam. Em outro extremo, games como *Journey* e os títulos *Ico*, *Shadow of the Colossus* e *The Last Guardian* (os três da Team Ico), que se propõem a contar histórias estruturadas e marcadas pela completa ausência de diálogo ou narração, poupando palavras até num nível "extra-jogo" como em tutoriais. Ademais, em muitos, senão na maioria dos videogames, existe uma preocupação maior em criar um mundo do que em contar contos, intenção narrativa existente em certos gêneros dos filmes de arte mas que realmente tomou consistência no mundo eletrônico, tanto em títulos mais ortodoxos como no caso dos jogos (semi) abstratos, nos quais existe um design narrativo perceptível por mais esotérico ou *nonsense* que seja (estilo particularmente popular no Japão, como os trabalhos de Tetsuya Mizuguchi e Osamu Sato). Por fim, existem ainda aqueles entendidos aqui como completamente abstratos, que se mostram mais como experiências sinestésicas que narrativas, como *Thumper* ou o famoso *Tetris*.

Evidente que o tópico dos videojogos como narrativa e arte ainda proverá uma fartura em termos de discussão, e espera-se que este texto tenha contribuído de maneira positiva. Não há dúvida de que os games terão uma eventual aceitação social ainda mais consolidada, no mínimo pela simples passagem do tempo, mas, com sorte, trabalhos como este possam acelerar o processo. Para salientar novamente, assim como Margaret Mackey e outros autores, cremos

660 "Gameplay" em inglês; apesar de sua simplicidade, é um termo muito discutido e de definição vária. Aqui entendido como a maneira que o jogo permite a interação do jogador com o mesmo.

661 http://www.tanookisite.com/greatest-video-games-of-all-time/

662 http://www.metacritic.com/game/pc/half-life-2

ISBN 978-85-64124-60-8

que o desenvolvimento de novas competências de leitura é preponderante na formação de indivíduos plenos, isto inclui tanto mídias estabelecidas como nascentes.

REFERÊNCIAS

BURDEN, Michael; GOUGLAS, Sean. **The Algorithmic Experience**: Portal as Art. Game Studies: the international journal of computer game research, v. 12, n. 2, dez. 2012. Disponível em: <http://gamestudies.org/1202/articles/the_algorithmic_experience>. Acesso em: 14 jul. 2018.

EQUIPE SIGNAL ET COMMUNICATIONS. **Sur le Vocabulaire dans La Recherche**. Disponível em: <http://www-syscom.univ-mlv.fr/~vignat/Html/Proust/techniq.html>. Acesso em: 14 jul. 2018.

FERNÁNDEZ-VARA, Clara. **Dracula Defanged**: Empowering the Player in Castlevania: Symphony of the Night. Loading...: The Journal of the Canadian Game Studies Association, v. 4, n. 6, 2010. Disponível em:

<http://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/88/85>. Acesso em: 14 jul. 2018.

GARLAND, Jordan. **Aftermath: crossing The Line with Walt Williams**. Disponível em: <https://gamingbolt.com/aftermath-crossing-the-line-with-walt-williams>. Acesso em: 14 jul. 2018.

Giant Bomb: **Multiple Endings**. Disponível em: <https://www.giantbomb.com/multiple-endings/3015-27/games/>. Acesso em: 14 jul. 2018.

GOOGLE Acadêmico: video game. Disponível em:

<https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=video+game&btnG=>. Acesso em: 14 jul. 2018.

HALF-LIFE 2. Disponível em: <http://www.metacritic.com/game/pc/half-life-2>. Acesso em: 14 jul. 2018.

INXILE ENTERTAINMENT. Updated Our Journal (66): Beyond the Beyond. Disponível em: <https://www.kickstarter.com/projects/inxile/torment-tides-of-numenera/posts/1823045>. Acesso em: 14 jul. 2018.

MACKEY, Margaret. **To Automaticity and Beyond: Narrative Interpretation in Game and Novel.** Loading...: The Journal of the Canadian Game Studies Association, v. 6, n. 9, 2012. Disponível em: <http://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/98/113>. Acesso em: 14 jul. 2018.

MCCULLOUGH, John James (Comp.). **Greatest video games of all time.** Disponível em: <http://www.tanookisite.com/greatest-video-games-of-all-time/>. Acesso em: 14 jul. 2018.

SCHUT, Kevin. **Continuity and Discontinuity: An Experiment in Comparing Narratives Across Media**. Loading...: The Journal of the Canadian Game Studies Association, v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <http://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/19/16>. Acesso em: 14 jul. 2018.

SOLOMON'S Key (NES) - **All Three Endings. Realização de Sickos On Parade**. 2010. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qIDo3YfcNro>. Acesso em: 14 jul. 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

THABET, Tamer. **The 3D Story: A reading of Iron Storm**. Eludamos: Journal for Computer Game Culture, v. 2, n. 2, 2008. Disponível em:

<http://www.eludamos.org/index.php/eludamos/article/view/vol2no2-11/95>. Acesso em: 14 jul. 2018.

University Of Michigan Library. **Video Game Studies:** Computer and Video Game Studies Journals. Disponível em: <http://guides.lib.umich.edu/c.php?g=282989&p=4172214>. Acesso em: 14 jul. 2018.

ZAGAL, Jose P... **A Framework for Games Literacy and Understanding Games**. Loading...: The Journal of the Canadian Game Studies Association, v. 3, n. 5, 2009. Disponível em: <http://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/74/67>. Acesso em: 14 jul. 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

IDENTIDADE E ALTERIDADE: QUANDO O LEITOR BRASILEIRO ENCONTRA REPRESENTATIVIDADE?

Amanda de Souza XAVIER (UnB)
E-mail: amandaxavier.unb@gmail.com

RESUMO

Tendo como ponto de partida a pesquisa de Regina Dalcastagnè intitulada *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, este artigo discorre sobre a construção da identidade e da alteridade do leitor brasileiro quando encontra representatividade — ou não — e de que forma nas obras literárias brasileiras. O aparato teórico utilizado engloba, além de Dalcastagnè, nomes como Tzvetan Todorov, Antoine Compagnon, Tomaz Tadeu da Silva, Djamila Ribeiro, dentre outros autores vinculados a esses, e perpassa conceitos como lugar de fala, identidade e diferença, legitimidade, autoridade, minorias sociais e controle do discurso. Assim sendo, o modo com que a construção da identidade e da alteridade do leitor brasileiro da contemporaneidade pode ser impactada dentro dessas considerações é o que, aqui, interessa-nos discutir.

***PALAVRAS-CHAVE**: IDENTIDADE. ALTERIDADE. REPRESENTATIVIDADE. LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. LEITOR.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: RESPONDENDO À LACUNA

O leitor brasileiro encontra representatividade quando é homem cisgênero, branco, urbano, heterossexual, sem deficiências, não gordo, não pobre. Quanto mais a identidade de um indivíduo se afasta dessa lista, mais dificuldade ele encontra ao buscar representação — dificuldade que de novo se eleva se, além de representação, buscar por representatividade. Assim, não basta estar havendo representação para que a representatividade exista. Em outras palavras, é bem possível que representar certos grupos sociais, mas de maneira equivocada, contribua negativamente para os seus processos de alteridade e formação de identidade — visto que a representação pode ser fiel ou não, enquanto a representatividade já subentenderia uma representação fiel.

Até onde essa lista poderia se alongar? Muitas outras marcas identitárias poderiam ser acrescentadas a uma descrição como essa, a enunciadora deste texto. A cada vez que paramos para refletir um pouco mais, a lista aumenta, novos subgrupos são somados àqueles que fogem à representação midiática, política, literária. A pergunta no título, sobretudo, revela uma lacuna à qual responder antecipadamente se valida por duas razões: a primeira, porque é a partir dela que se constitui a problemática que pretendemos expor, provar e discutir; a segunda, porque muito antes a autora da pesquisa através da qual rastreamos a questão que nos propusemos analisar aqui possivelmente se fez a mesma pergunta ao, anos atrás, desafiar-se a explorar e documentar o que hoje se apresenta como nosso ponto de partida para o artigo em questão.

ISBN 978-85-64124-60-8

Em *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, Regina Dalcastagnè[663] conta que essa pesquisa começou por "um sentimento de desconforto diante da literatura brasileira contemporânea, desconforto causado pela constatação da ausência de dois grandes grupos em nossos romances: dos pobres e dos negros" (2005, p. 14). Era atrás deles que ela e seu grupo de pesquisadores estavam indo, "tentando entender sua ausência a partir da compreensão do que estava se sobrepondo a eles" (2005, p. 14-15). Mas, conforme o projeto seguia, outras ausências também foram sendo identificadas.

De acordo com o que as estatísticas da pesquisa de Dalcastagnè sugerem, se levarmos em conta as principais editoras do país e os romances e os autores publicados por elas, veremos que os autores, narradores e personagens que mais protagonizam a nossa literatura, isto é, os mais publicados e mais representados, são justamente os que possuem o perfil padrão de prestígio e autoridade em nossa sociedade. Novamente, homens cisgênero, brancos, urbanos, heterossexuais, sem deficiências, não gordos, não pobres. Em contrapartida, os demais gêneros, etnias, orientações sexuais e classes socioeconômicas, dentre outras minorias[664], estão muito distantes dos mesmos privilégios. Leitores que dificilmente encontrarão alguma representatividade nas grandes difusoras de conteúdo.

A falta de representatividade ou a representação preconceituosa de estereótipos perpetua estigmas. Onde estão as escritoras e os escritores negros, indígenas, pobres, LGBT+? A maioria deles não é publicada — ou pelo menos não pelas Editoras de maior prestígio e influência, que alcançam o maior público[665]. Ademais, muitos dos autores publicados vêm de posições já priorizadas na produção do discurso. Dalcastagnè cataloga algumas dessas ocupações: como jornalistas, professores universitários, escritores, tradutores, roteiristas (2005, p. 32). Tais circunstâncias jogam os "outros" numa invisibilidade injusta — e, se injusta com as autoras e os autores, ainda mais com a população.

A própria condição de marginalizadas e marginalizados já conscientiza, na pele, nas vivências, o que implica carregar o estigma. E não porque o sujeito deseje, mas porque a própria sociedade impõe, a ele, a diferença. Poder escolher omitir-se e distanciar-se dessas pautas é um privilégio, porque quem não está dentro dos padrões de prestígio não tem essa escolha; pelo contrário, é forçado a isso. A mulher não quer se deparar com o machismo, mas é forçada pelo patriarcado. O negro não quer se deparar com a discriminação, até que a própria sociedade lhe impõe o racismo.

Todavia, apesar dessas vivências, a situação de marginalizado não é uma garantia de que todo indivíduo irá refletir criticamente sobre essa condição e se aperceber da gravidade das desigualdades sofridas. Sobre isso, a Mestra em Filosofia Política e feminista negra Djamila Ribeiro relembra que não é porque uma pessoa é negra que ela saberá reconhecer as

663 Regina Dalcastagnè é escritora, crítica literária, professora titular livre de literatura brasileira na Universidade de Brasília (UnB) e pesquisadora do CNPq. Coordena o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea e edita as revistas Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea e Veredas, da Associação Internacional de Lusitanistas.

664 O termo "minorias" será empregado em referência aos grupos subalternos que — independentemente de estarem em menor ou maior número populacional — encontram-se em desvantagem social, determinada pelas relações de dominação vigentes. Sentido similar será atribuído ao termo "marginalizados", aqui entendido "em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério" (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15).

665 "Num jogo de benefícios mútuos, autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou. Afinal, 'a editora divide com a universidade, com as instituições de pesquisa e com determinados segmentos da mídia o poder de legitimar um intelectual em ascensão, de reforçar ou alterar posições no campo, sendo mesmo capaz de interferir de maneira privilegiada nas próprias regras que estruturam esse campo'18." (VIEIRA apud. DALCASTAGNÈ, 2005, p. 23)

ISBN 978-85-64124-60-8

consequências do racismo, por exemplo, podendo até dizer que nunca o sofreu: "E sabemos o quanto alguns grupos adoram fazer uso dessas pessoas. Mas o fato dessa pessoa dizer que nunca sentiu racismo, não faz com que, por conta de sua localização social, ela não tenha tido menos oportunidades e direitos" (RIBEIRO, 2017, p. 67-68). Maria Lúcia da Silva, como psicanalista e mulher negra, em palestra[666], identifica em diversas negações de racismo mecanismos de defesa psicológicos: "Pode ser que algumas vezes a gente não possa admitir, porque isso provoca tanto sofrimento que às vezes a gente prefere negar. [...] Isso é um mecanismo que a gente utiliza para não entrar na dor que é ser desmoralizado, desclassificado, que é ser excluído" (2017).

Esse é um debate notadamente estrutural e, não negando a importância das experiências individuais, é preciso entender que é sobretudo o lugar social que certos grupos ocupam que predispõe que tais pré-conceitos sejam gerados e restrinjam suas oportunidades. Quanto às experiências pessoais, essas entrariam no âmbito do que diz respeito à similaridade nas vivências que membros de um mesmo grupo social compartilham e que são relevantes na determinação de certos lugares de fala e de escuta.

Com a gama de marcas identitárias existentes, é fácil supor que dentro de um mesmo grupo haja uma série de indivíduos mais ou menos privilegiados entre si. Quanto mais características marginalizadas um indivíduo reúne, mais suas oportunidades têm chance de serem prejudicadas. Podemos pensar em personagens mulheres, negras, lésbicas e gordas por exemplo. De quantos grupos subalternos fazem parte? E quantas delas aparecem representadas? Mais do que isso, quantas delas aparecem representadas positivamente?

Se num primeiro momento possamos pensar que a efetividade dessa representatividade é urgente apenas para os grupos que não se sentem representados de forma justa, é provavelmente porque estamos a nos beneficiar de uma lógica de dominação. As representações estereotipadas consumidas pelos indivíduos de posições dominantes — com ou sem intenção, cientes ou não — reforçam e reproduzem o preconceito e a discriminação exercidos tanto pelo indivíduo quanto pela identidade coletiva opressora do grupo ao qual ele pertence. Nessa acepção, lutar pelo espaço e pelos direitos das minorias não é um "favor" que se preste, mas dever de cada um que, como cidadão, deveria se prestar à justiça social e política para a formação e perpetuação de uma sociedade honesta, digna, íntegra.

Há uma perigosa internalização de estereótipos decorrente da repetitiva exposição midiática de formas preconceituosas de representação. Ademais, não é só a representação reducionista de minorias que aqui cria as problemáticas nos processos de formação das identidades de cada indivíduo e de seus grupos. Mesmo antes de as minorias começarem a timidamente aparecer nas mídias — ou seja, antes de começaram a ser representadas de maneiras insatisfatórias, pois nem sequer eram representadas —, a (re)incidente apresentação dos grupos dominantes como superiores já dava conta do recado: a (re)afirmação daqueles que já monopolizavam os parâmetros da aceitação social.

Conscientemente ou não, ao encontrarem identificação com os sujeitos que têm com eles características em comum e internalizarem a imagem passada pela maneira como seus grupos são retratados, tais indivíduos passam a entender como "naturais" práticas desiguais para com outros que estejam distantes, e cada vez mais distantes, das categorias que são representadas como melhores. Isso sem ao menos reconhecerem os privilégios adquiridos no processo. Por esse motivo, além de criador de complexos de inferioridade em identidades minoritárias, esse sistema cria complexos de superioridade nas identidades dominadoras.

Com o que foi colocado, vemos que esse tipo de influência culmina numa naturalização e banalização dos preconceitos e das discriminações pelos grupos dominantes

666 "O Corpo: da Literatura à Psique". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dWeyp7uNeEA&t=256s. Acesso em: 15/07/2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

independentemente do quão explícitas são as representações preconceituosas e/ou insuficientes de minorias. Equívocos que pareçam ser sutis certamente reafirmam a visão estereotipada dos grupos dominantes sobre os grupos que são por eles marginalizados. Em suma, não basta que as minorias deixem de ser representadas de modo deturpado se não houver um aumento da visibilidade das representações mais justas dessas minorias nos mesmos meios e espaços em que estão representados e favorecidos os grupos dominantes vigentes.

POR QUE DIVERSIDADE IMPORTA?

Parece razoável supor que diversidade importa, mas o fato de não ser sempre assim é uma das razões pelas quais publicações como esta seguem sendo produzidas. Diversidade importa, e mostrar que ela existe e é possível importa, sobretudo porque somos seres plurais, ao mesmo tempo iguais e diferentes, o que gera experiências e percepções de mundo distintas e muito particulares para cada ser humano. Além disso, é a dicotomia semelhança/diferença a propulsora da relação identidade/alteridade.

Uma vez que o processo formador da identidade acontece na interação com o Outro, através dos processos de identificação e diferenciação do indivíduo mediante o coletivo, encontrar representação ao longo da formação da identidade — sobretudo na infância e na adolescência, períodos em que tal processo está em maior atividade — é crucial para evitar uma série de problemáticas possíveis na vida interior e exterior do sujeito, imediatas e/ou futuras. Mas tão importante quanto sentir-se representado é como isso tem sido feito.

Também parece bastante razoável supor que não basta ser representado se a maneira como certas representações são feitas vem contribuindo para a perpetuação de certos estigmas, estereótipos e discriminações — o que é responsável por uma grave distorção de sentido e pela sua manutenção. Além do mais, isso contribui para o que acontece quando o "controle do discurso"[667], denunciado por Michel Foucault, censura "certos agentes de comunicação excluindo-os dos grupos que falam ou das posições de onde se fala com autoridade" (BOURDIEU apud. DALCASTAGNÈ, 2005, p. 17).

"Falar com autoridade", reitera Dalcastagnè, é falar com o "reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido" (2005, p. 17). Ainda apoiada em Michel Foucault e Pierre Bourdieu, a autora chama atenção para o fato de ocorrer uma "introjeção dos constrangimentos estruturais pelos agentes sociais", isto é, "[as minorias] tendem a se julgar incapazes de ação política e, portanto, a aceitar a posição de impotência em que foram colocadas", mantendo-se dentro do seu espaço "autorizado" (2005, p. 17). Para a autora, "não há, no campo literário brasileiro, uma pluralidade de perspectivas sociais", haja vista que, "com essa circunscrição de quem possui legitimidade para produzir literatura, perde-se em diversidade" (2005, p. 18).

Posto isso, ela explica que a literatura é um espaço privilegiado de manifestação de alguns grupos em detrimento de outros porque, ao serem excluídos do acesso ao saber ler e escrever — as "ferramentas do ofício" —, muitos grupos têm sua produção literária silenciada como se fossem incapazes de produzir literatura. Contudo, essa "incapacidade" pode ser elucidada "exatamente porque [é] a definição de 'literatura' [que] exclui suas formas de expressão" (2005, p. 17), e não o contrário, até porque esse tipo de omissão não é exclusivo da

667 "EM TODA SOCIEDADE A PRODUÇÃO DO DISCURSO É AO MESMO TEMPO CONTROLADA, SELECIONADA, ORGANIZADA E REDISTRIBUÍDA POR CERTO NÚMERO DE PROCEDIMENTOS QUE TÊM POR PAPEL CONJURAR SEUS PODERES E SEUS PERIGOS, DOMINAR SEU ACONTECIMENTO ALEATÓRIO, ESQUIVAR SUA PESADA E TEMÍVEL MATERIALIDADE." (FOUCAULT APUD. DALCASTAGNÈ, 2005, P. 16, GRIFO NOSSO)

ISBN 978-85-64124-60-8

esfera literária. Assim, para Dalcastagnè, a inclusão no campo literário é uma questão de legitimidade.

Nesse entendimento, para que haja uma efetiva melhora nesses cenários, não é plausível achar que o direito à liberdade de expressão sendo respeitado (ou tolerado) esgotaria a questão. Falar, mas falar sem autoridade, sem a legitimação — que é controlada pelos grupos dominantes —, produz efeitos mínimos se considerados dentro do campo da invisibilidade social para o qual são empurradas as minorias. Logo, mais do que a defesa à liberdade de expressão, é preciso existir a luta por oportunidades que possibilitem às minorias alcançarem os patamares de autoridade. E não basta que essa literatura repercuta apenas entre elas, o público que é diretamente atingido; deve repercutir também entre os grupos dominadores para que a mudança venha também dos que já possuem esse atestado de credibilidade.

Tomaz Tadeu da Silva, em *A produção social da identidade e da diferença*, enfatiza que, "antes de tolerar, respeitar e admitir a diferença, é preciso explicar como ela é ativamente produzida" (2000, p. 100). Do contrário, haveria a "produção de novas dicotomias, como a do dominante tolerante e do dominado tolerado ou a da identidade hegemônica mas benevolente e da identidade subalterna mas 'respeitada'", o que ele critica, visto que essa "abordagem simplesmente deixa de questionar as relações de poder e os processos de diferenciação que, antes que tudo, produzem a identidade e a diferença" (2000, p. 98).

Na história do Ocidente, a ideia de "representação" era apreender o "real" de modo mais fiel possível. A poética grega instituía para a Arte uma estética muito específica: a obra de arte por excelência deveria imitar a realidade tal qual ela é, o artista deveria buscar a criação de cópias congêneres. No entanto, o que seria essa "realidade"? Realidade para quem? Em *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial* (1995), a bióloga e filósofa Donna Haraway trata de como a produção científica de certos lugares sociais é universalizada e recebe legitimação para falar em nome dos demais grupos, colocados em posição subalterna. Na obra em questão, ela enfoca a minoria social "mulheres" para demonstrar as barreiras que produções feministas encontram, em virtude de, nessa relação binária, o grupo dominante e concedente do atestado de autoridade ser o masculino, e não contrário.

Haraway sustenta que todos os conhecimentos estão situados social e historicamente, portanto se amparam em critérios parciais. Nesse sentido, pensando agora a literatura, entendemos que, como a fotografia, que não é a realidade, senão um ângulo dessa realidade, a obra literária não poderia ser a mímese do real, até porque a definição de "realidade" passa por uma série de perspectivas e lugares epistemológicos que não serão nunca neutros, tampouco poderiam.

A ideia de uma verdade universal é o que cria uma sucessão de prescrições reducionistas, que não englobam todas as variações do pensar, sentir e ser humano. Conceber o conhecimento como universal subentende uma padronização — imposta e ilusória — de categorias, que congela pessoas em quadros fechados do que é por exemplo ser mulher, ser homem, ser bonito, ser feio, ser bom, ser ruim; por fim, padronizar o que é adequado e o que é inadequado.

Não se está propondo uma relativização de tudo (como se isso sequer fosse possível, como se as tentativas de cruzar e transitar por fronteiras fossem diluir todos os limites sociais), mas que, dentro da "régua" das marcas identitárias, os modelos identitários "adequados" fossem entendidos apenas como variações do que é ser A, B ou C, em vez de determinações fechadas extremamente políticas. Estas últimas, por outro lado, seguem sendo desenhadas como "essências naturais", nem sequer palpáveis, e por isso concebidas como inquestionáveis, pois recorreriam a uma espécie de "ordem transcendente".

Cabe a nós constatar que:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Normalizar significa eleger — arbitrariamente — uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. (DA SILVA, 2000, p. 83)

Não por acaso esse sistema de dominação funciona por uma lógica binária, porquanto, como prova Jacques Derrida, "as oposições binárias não expressam uma simples divisão do mundo em duas classes simétricas: em uma oposição binária, um dos termos é sempre privilegiado ['Nós'], recebendo um valor positivo, enquanto o outro ['Eles'] recebe uma carga negativa" (DA SILVA, 2000, p. 83). A identidade é o eu, o outro é o diferente; o eu é entendido como o normal, porque é o outro quem difere de mim. Eu sou o padrão adequado, o outro é quem diverge desse padrão.

Por conseguinte, Tomaz Tadeu da Silva irá evidenciar que:

> A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade. Paradoxalmente, são as outras identidades que são marcadas como tais. [...] Num mundo governado pela hegemonia cultural estadunidense, "étnica" é a música ou a comida dos outros países. [...] A força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade. (2000, p. 83)

Outro ponto é o costume de se considerar a diferença como derivada da identidade, o que revela nossa inclinação a tomarmos aquilo que somos como parâmetro para descrevermos e avaliarmos aquilo que não somos. Esse é outro dos motivos por que a democratização do fazer literário é indispensável, e não somente o acesso à leitura. Com a ampliação de perspectivas, mantém-se os movimentos desestabilizadores dos processos de fixação de identidades[668].

Não se trata de estipular quem pode falar de quem ou fazer uma crítica aos autores do corpus da pesquisa de Dalcastagnè, afinal suas obras não deixam de ser, em certa medida, um reflexo dos problemas estruturais do mundo em que somos formados, já que é essa mesma sociedade que não representa a diversidade epistêmica nem fornece os meios para que isso seja feito. O impasse da representatividade na literatura vai além de pretender representações justas de grupos sociais, mais urgente é permitir que esses grupos possam falar por si mesmos, até para que possam se defender com as suas próprias versões e referências. Logo, o que "está em questão [é] a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala" (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 16).

Visto isso, identidade e diferença são, pois, construções sociais e culturais. Para existirem, precisam ser nomeadas, produzidas pela linguagem. Como criações humanas, tanto a identidade e a diferença quanto a linguagem estão sujeitas a relações de poder, a lugares epistemológicos, a lugares de fala. Desse modo, a construção da identidade é manejada politicamente, e a sua representação — como sistema de atribuição de sentidos — se dá entre imposições e disputas hierárquicas, uma vez que "quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade" (DA SILVA, 2000, p. 91) e os privilégios e desvantagens de cada grupo social. Ao se "questionar a identidade e a diferença como

668 "O PROCESSO DE PRODUÇÃO DA IDENTIDADE OSCILA ENTRE DOIS MOVIMENTOS: DE UM LADO, ESTÃO AQUELES PROCESSOS QUE TENDEM A FIXAR E A ESTABILIZAR A IDENTIDADE; DE OUTRO, OS PROCESSOS QUE TENDEM A SUBVERTÊ-LA E A DESESTABILIZÁ-LA. [...] A FIXAÇÃO É UMA TENDÊNCIA E, AO MESMO TEMPO, UMA IMPOSSIBILIDADE." (DA SILVA, 2000, P. 84)

ISBN 978-85-64124-60-8

relações de poder", problematiza-se "os binarismos em torno dos quais elas se organizam" (DA SILVA, 2000, p. 83).

IDENTIDADE E ALTERIDADE; IDENTIDADE E DIFERENÇA

O conceito de "alteridade", do latim *alteritas* ("outro"), parte do pressuposto de que todo ser humano interage e interdepende do outro. Enquanto seres sociais — não só por natureza, mas por necessidade —, conectamo-nos uns aos outros para que seja possível a nossa sobrevivência tanto física como emocional e psicológica. Em função disso, em nosso desenvolvimento pessoal, a relação com o Outro se faz sempre presente e fundamental. É impraticável pensar a identidade de um indivíduo fora do coletivo; a identidade cultural é preexistente a ele e continuará existindo após o seu falecimento, sendo ela uma das atribuidoras das características pessoais do sujeito.

A identidade pode ser entendida como o conjunto de características psicológicas, físicas, culturais que faz de um indivíduo ou grupo identificáveis, de modo que podem ser diferenciados de outros sujeitos e outros grupos. Só faz sentido pensar o conceito de identidade em relação à existência do Outro, visto que, se fôssemos idênticos entre si, não faria sentido afirmarmos qualquer característica em relação a nós mesmos, pois não haveria um "eu" nem "outros", nossa existência seria homogênea.

A interação entre os seres humanos é regida sempre por constatações de semelhanças e diferenças. Em outras palavras, a dicotomia semelhança/diferença é o agente que impulsiona a relação identidade/alteridade. A título de exemplo, não sentiríamos a necessidade de nos identificarmos como brasileiros se não existissem outras nacionalidades. Nesse sentido, afirmar ser algo é uma maneira resumida de dizer "não sou isto, nem isso, nem aquilo" e assim por diante. Isso prova como os conceitos de identidade e diferença só fazem sentido de forma mútua.

Sabe-se que o ser humano, até os três anos de idade, ainda se enxerga como uma extensão da mãe. É a partir dessa idade que o sujeito começa a conceber-se como indivíduo, diferenciando-se da mãe que até então existia para ele conforme uma continuação da vida no útero. É ela o primeiro "outro" que a criança reconhece, que numa visão estendida torna-se o Outro.

Essa relação marca o começo de um processo que irá se prolongar por toda a vida; a identidade do sujeito será construída pela cultura e pelos demais com quem coexiste, numa troca infindável em que os outros são transformados por ele e ele é transformado pelos outros. Essa "câmara de eco" que é a interação humana é o que nos faz nunca idênticos ao que éramos há segundos atrás, ao passo que, em outra instância, nos mantemos os mesmos. Dito de outra maneira, a base do que nos distingue dos demais não se dilui; ou, do contrário, a nossa identidade — o entendimento pessoal de si, do "eu" — nos escaparia.

De acordo com o filósofo e linguista Tzvetan Todorov, "perceber a identidade humana dos outros" é "admiti-los, ao mesmo tempo, como iguais e como diferentes" (1996, p. 43). Isso quer dizer que a formação da identidade nada mais é do que uma relação de identificação e diferenciação para com o mundo exterior. É precisamente na interação com o outro que nos posicionamos: "Isso eu sou"/"Isso eu não sou". Ao assumirmos o que somos e o que não somos, consequentemente tomamos um partido: optar por A é abrir mão de B. Ou, como colocou Todorov, "a diferença se degrada em desigualdade; a igualdade, em identidade" (1996, p. 80-81).

Diante disso, a problemática da alteridade estaria situada em pelo menos três eixos:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Primeiramente, um julgamento de valor (um plano axiológico): o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se dizia na época, me é igual ou me é inferior (pois, evidentemente, na maior parte do tempo, sou bom e tenho autoestima...). Há, em segundo lugar, a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro (um plano praxiológico): a dos valores do outro, identifico-me a ele; ou então assimilo o outro, impondo-lhe minha própria imagem; entre a submissão ao outro e a submissão do outro há ainda um terceiro termo, que é a neutralidade, ou indiferença. Em terceiro lugar, conheço ou ignoro a identidade do outro (seria o plano epistêmico); aqui não há, evidentemente, nenhum absoluto, mas uma gradação infinita entre os estados de conhecimento inferiores e superiores. (TODOROV, 1996, p. 100)

Essa definição nos ajuda a entender por que o processo de diferenciação é justamente aquilo que irá produzir a identidade e a diferença (DA SILVA, 2000, p. 81): incluir, excluir, demarcar fronteiras, classificar, normalizar, separar "Nós" e "Eles" são mecanismos de hierarquização, inclusive na literatura[669]. Como a literatura é uma obra da linguagem, não se pode esquecer que é somente quando as línguas começam a ser entendidas como sistemas de oposição que as noções de identidade e diferença, por serem também produtos da linguagem, passam a ser compreendidas como correlatas. Quando é lançado o *Curso de Linguística Geral* (1916) de Ferdinand de Saussure é que os caminhos para o Estruturalismo começam então a ser abertos e a se estenderem para além das línguas.

Todorov, que foi um dos grandes nomes do estruturalismo francês, foi também um dos grandes estudiosos da alteridade. Em *A Conquista da América: A Questão do Outro* (1996), ele diz que, "da era clássica até o fim do romantismo (isto é, até hoje), os escritores e os moralistas não pararam de descobrir que a pessoa não é uma, ou que ela não é nada, que eu é um outro, ou uma simples câmara de eco", e considera que "a instauração do inconsciente" foi "o ponto culminante dessa descoberta do outro em si mesmo" (p. 133). Com isso, infere-se que, além daquilo que de fato somos, há aquilo que achamos que somos, aquilo que gostaríamos de ser, aquilo que os outros (amigos, inimigos, colegas, familiares, parceiros) acham que somos, como eles gostaríamos que fôssemos e assim por diante.

Se nos construímos na interação com o outro/Outro, essa relação é uma via de mão dupla. Não só o outro/Outro nos cria, também nós criamos esse outro/Outro:

> Pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão lá e eu estou só aqui, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a mim. Ou então como um grupo social concreto ao qual nós não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os "normais". Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie. (TODOROV, 1996, p. 4)

669 "TODO JULGAMENTO DE VALOR REPOUSA NUM ATESTADO DE EXCLUSÃO. DIZER QUE UM TEXTO É LITERÁRIO SUBENTENDE SEMPRE QUE OUTRO NÃO É." (COMPAGNON APUD. DALCASTAGNÈ, 2005, P. 18)

ISBN 978-85-64124-60-8

É assim que a relação social funciona como espelho para o desenvolvimento individual e coletivo. Tal experiência do contato, aliás, é muitas vezes a própria experiência da leitura quem a concede. Apesar de a literatura não ser uma cópia real, ela não deixa de gerar certo efeito de realidade. O leitor sabe que o texto literário é fictício, porém o fato de nós — o leitor e o escritor — termos algo em comum nos torna capazes de estabelecer com a obra literária relações muito similares de identificação e diferenciação. Uma vez que é utópico ser imparcial, o leitor se projeta no texto, o que é lido é interpretado conforme ele pensa e sente, na mesma lógica de que o que o escritor representa não é o outro, mas como o vê. E como vemos o outro sempre estará estritamente ligado a nossas vivências e lugares sociais.

Se desdobrarmos nosso entendimento da obra de arte, e por conseguinte da obra literária, para o âmbito da Psicologia Analítica, conceber-se-á o processo criativo enquanto atividade psicológica. Quanto ao mérito da obra de arte em si, esse será reservado ao campo da Estética ao qual pertence — já que, ao psicólogo, cabe verificar a obra de arte enquanto um desenrolar dos processos internos do sujeito. A Arte, de acordo com os psicólogos Lilian Wurzba e Waldemar Magaldi[670], atinge a humanidade porque é como se o artista passasse, através de sua obra, aquilo que está ressoando do inconsciente coletivo. Por isso uma obra *de arte* é aquela cuja linguagem de manifestação é simbólica, ou seja, aquela que extrapola o individual e é capaz de falar ao coletivo. Dessa perspectiva, a Arte pode ser concebida como humanizadora.

Tal qual o inconsciente, a Arte é atemporal e "aespacial", é reconhecida em qualquer tempo e em qualquer lugar, porquanto está na base e na essência de toda a humanidade. Isso explica por que muitas obras literárias ainda são tão contemporâneas. O artista, quando é capaz de captar na obra aquilo que é comum ao coletivo, aumenta a comoção — no sentido de "mover-se com a obra", a "co-moção" do leitor — que ela pode proporcionar. Aqui, entra a habilidade técnica e estética do artista, que pode tornar tal processo ainda mais capaz em diferentes tempos e contextos.

Por a obra de arte ser passível de várias leituras e interpretações, cada sujeito irá vê-la à sua maneira e de acordo com o seu momento presente. O texto lhe servirá como experiência formadora e educadora, propiciando uma reorganização e ressignificação interna e externa do que é encontrado no livro, como explanado a seguir:

Só por um hábito cultivado na linguagem falsa dos prefácios e das dedicatórias o escritor diz: "meu leitor". Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo. A obra do escritor é somente uma espécie de instrumento de ótica que ele oferece ao leitor a fim de permitir-lhe discernir aquilo que sem o livro talvez não tivesse visto em si mesmo. (PROUST apud. COMPAGNON, 2001, p. 144)

A respeito dessa fala de Marcel Proust, Antoine Compagnon observa que, "nesse caso, escritura e leitura coincidem: a leitura será uma escritura, da mesma forma que a escritura era uma leitura" (2001, p. 144-145). E, mais à frente, reforça que:

Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos — não somente no texto que lemos, mas em outros textos —, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos, tudo que já lemos até aqui neste texto e em outros. (COMPAGNON, 2001, p. 148-149)

Por fim, entendemos que tais postulações comungam com as nossas reflexões de que (a) o escritor e por consequência a obra literária não são imparciais; (b) a literatura contribui positiva ou negativamente na formação da identidade na medida em que constrói representações que podem influenciar o entendimento de mundo e de si; e (c) a identidade é

670 Em palestra concedida ao III Pré-Congresso Junguiano (2018) do IJEP (Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa) intitulada "A arte como expressão da alma". Disponível em: https://www.congressoijep.com.br. Acesso em 15/07/2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

processual, construída na interação com o Outro de modo gradativo e ininterrupto ao longo da vida.

O FAZER LITERÁRIO: UM BRASIL DIANTE DO ESPELHO

Apoiada em Foucault e Bourdieu sobre controle do discurso e censura, respectivamente, Regina Dalcastagnè afirma que:

> Aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir literatura. No entanto, eles são incapazes de produzir literatura exatamente porque a definição de "literatura" exclui suas formas de expressão. (2005, p. 17)

O elitismo não é só do campo literário, mas da política e dos demais "espaços de produção de sentido" (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 37). Com raízes no colonialismo e na escravidão, a desigualdade no Brasil e a presença quase unânime do grupo dominante nesses espaços estão intimamente ligadas ao acesso que se tem a educação de qualidade e a um status socioeconômico favorável. Se à maioria dos marginalizados é oferecido um aprendizado precário, isso quando é oferecido, como se pode esperar que leiam e escrevam tanto quanto o grupo dominante e que sejam, além disso, publicados pelas editoras de maior visibilidade e prestígio?

Outrossim, mesmo que nem todos os indivíduos considerados minorias venham de famílias de poder aquisitivo baixo e/ou sofram preconceitos raciais, a partir do momento em que um indivíduo qualquer assume identidades que são discriminadas — orientações sexuais ou identidades de gênero subversivas por exemplo —, fica sujeito aos incisivos e frequentes episódios de injustiça social e trabalhista, que afetam oportunidades de carreira, salários e a legitimação que recebe perante a sociedade. Consoante o que se apresenta, "os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção do discurso — a política, a mídia, em alguma medida ainda o mundo acadêmico" (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 64). Então, se um negro pobre cruza a barreira da escolaridade, ainda há a barreira do racismo; se ele for LGBT+, logo outra barreira se ergue, e assim por diante.

É sabido que os espaços de ensino de autoridade no Brasil abrigam um número muito reduzido de alunos negros e indígenas por exemplo, que, quando não é igual a zero, pode ser contado nos dedos, haja vista que as classes média e alta do país definitivamente não têm o rosto desses grupos. E, se quase não há alunos com esse perfil, a quantidade de professores negros e indígenas, quando não é nula, é menor ainda. Para não dizer da exclusão de produções intelectuais de identidades marginalizadas nas bibliografias dos cursos, livros, pesquisas.

Já nas primeiras páginas de seu livro *O que é lugar de fala?*, Djamila Ribeiro chama atenção para a linguagem dominante como recurso para a manutenção do poder, uma vez que essa "exclui indivíduos que foram apartados das oportunidades de um sistema educacional justo" (2017, p. 26). Ela cita esse mecanismo de exclusão ao falar da autora Lélia Gonzalez, que "em muitos de seus textos utilizou uma linguagem sem obediência às regras da gramática normativa" para dar "visibilidade ao legado linguístico de povos que foram escravizados" (2017, p. 26).

ISBN 978-85-64124-60-8

Não são novos os estudos na área do preconceito linguístico no Brasil. O linguista Marcos Bagno, autor do livro *Preconceito linguístico: o que é, como se faz* (1999), estudou amplamente a dominação pela língua. O funcionamento mais bem-sucedido desse mecanismo de controle social pode ser testemunhado quando um Estado instaura uma língua ou variedade linguística como idioma oficial. Como qualquer eleição implica uma exclusão, quando um dialeto é privilegiado em detrimento de outros, é evidente que os demais serão oprimidos. Seus falantes, então, são deslegitimados não pelo *conteúdo* que produzem, mas exclusivamente pelo seu *dialeto*, mesmo que o entendimento do que é comunicado esteja garantido. Dado que é nas escolas que a gramática normativa é ensinada e já que quem pode pagar por ensino de qualidade é a elite, só esta acede efetivamente ao direito à voz.

Em debate[671] realizado em novembro de 2017 na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) — onde Ribeiro cursou a graduação e o mestrado —, ela denuncia como em sua própria vida acadêmica desde muito cedo esse apagamento já se fazia presente. A filósofa divide com a plateia a experiência pessoal de como somente ao serem questionados é que a maioria daqueles professores e colegas se davam conta da ausência de grupos marginalizados nas bibliografias que eles próprios escolhiam, inclusive nas que os grupos subalternos eram os próprios sujeitos de quem se falava. Esses episódios da não representatividade, por conseguinte, habitam as entrelinhas com que se deparam os olhos daqueles que não se encontram nos livros que leem, nos programas e filmes que assistem, na sociedade em que habitam.

Regina Dalcastagnè também aborda e critica essa lacuna bibliográfica:

> Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário — e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, maior competência, e até maior eficácia social por parte daquele que fala. Ao outro, nesse caso, resta calar. Se seu modo de dizer não serve, sua experiência tampouco tem algum valor. Trata-se de um processo que está ancorado em disposições estruturais. (2005, p. 16)

De forma análoga, a representação literária também não é democrática. Falando em termos populacionais, um retrato mais sincero da realidade brasileira seria consideravelmente mais diversificado. Para ilustrar esse impasse, bem como para demonstrar a tese de que certos "mitos" acerca de minorias contribuem para os estigmas e estereótipos, a seguir serão apresentados alguns dados coletados de censos demográficos e do estudo de Dalcastagnè.

Infelizmente, nem todo grupo marginalizado pôde ser contemplado nos dados dos quais partimos; pessoas gordas por exemplo — então fora dos padrões estéticos construídos e impostos socialmente, pertencem a uma parcela extremamente discriminada dentro das minorias sociais. No entanto, para respondermos ao objetivo central deste artigo dentro do espaço determinado, neste trabalho nos limitaremos às minorias que puderam ser catalogadas pela pesquisa de Dalcastagnè em seus primeiros resultados.

Também para cumprirmos com nossa proposta inicial, não nos deteremos demasiadamente em questões que outros autores, nos quais nos apoiamos, já elucidaram em suas obras com clareza e destreza. Para um maior aprofundamento e compreensão, sugere-se a leitura na íntegra de *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, muitíssimo relevante para o maior proveito deste artigo. Essa trará especificações que não foram citadas aqui. Assim, sigamos.

671 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IcyFgc_DmxY&t=3887s. Acesso em 15/07/2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

Segundo o censo demográfico do IBGE do ano 2000[672], as mulheres constituíam 50,8% da população, enquanto os homens eram 49,2%. Não obstante, do total de 165 escritores[673] contemplados pela pesquisa de Dalcastagnè entre os anos de 1990 e 2004, somente 45 são mulheres, ou seja, 72,7% dos autores são homens (2005, p. 31). Uma taxa desproporcional. Por que haveria tal discrepância no campo literário? O último censo demográfico do IBGE, realizado em 2010, revela que essa realidade se modificou muito pouco, tendo inclusive a porcentagem de mulheres (51,5%) na população aumentado, ao passo que a de homens está menor (48,5%). Outrossim:

> Mais importante do que a mera constatação da maioria de escritores homens é o fato de que a situação não se altera entre os autores mais jovens. A única classe de idade em que mulheres e homens se encontram "empatados" é a "nascido(a) antes de 1920", com apenas dois casos[26]. (As mulheres são majoritárias apenas entre os "sem resposta" para o quesito ano de nascimento, dado que reflete o preconceito, ainda existente, que as inibe de declarar a idade.) Em todas as outras classes de idade, os escritores homens predominam, sem que se possa discernir uma tendência de redução do hiato. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 31)

Se passarmos ao total de personagens estudados, o sexo masculino também predomina. Dos 1245 personagens catalogados como importantes[674], 773 (62,1%) eram do sexo masculino, enquanto apenas 471 (37,8%) pertenciam ao sexo feminino. Um único caso compôs a categoria "outro", que conteria hermafroditas, seres assexuados e demais variações que não as do binarismo masculino/feminino de genitálias. Dalcastagnè observa, ainda, que em 41 romances não há sequer um personagem importante do sexo feminino, enquanto a presença de personagens masculinos importantes se faz nula em apenas quatro livros (1,6% do total) (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 35-36).

Não surpreende que, se minoritárias como autoras e personagens, as mulheres também estariam em desvantagem como protagonistas e narradoras. É compreensível que, conforme as estatísticas da pesquisa mostraram, um escritor tenha maior probabilidade de criar personagens e narradores que sejam de seu próprio sexo. Todavia, quando os números foram comparados, evidenciou-se que a proporção de personagens do sexo oposto criados pelos autores homens era muito menor do que a proporção criada por autoras. Homens haviam criado 32,1% de personagens do sexo feminino (13,8% dos protagonistas e 16,2% dos narradores), ao passo que quase a metade dos personagens criados por mulheres eram homens, isto é, 48% (35,9% dos protagonistas e 23,4% dos narradores) (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 36).

672 Os dados estão disponíveis em: www.sidra.ibge.gov.br. Acesso em 15/07/2018.

673 O perfil do escritor brasileiro é "homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo. Um pouco menos da metade (46,7%) já havia estreado em livro antes de 1990 (ou seja, os livros constantes do corpus se inserem em meio a uma carreira literária já em curso); quase todos (90,3%) têm outros livros publicados além dos incluídos no corpus da pesquisa" (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 33).

674 "O critério de importância é subjetivo, mas foi realizado um esforço para homogeneização das avaliações, permitindo localizar, em cada livro, as personagens mais cruciais para o desenrolar da trama. Não se restringiu aos protagonistas, mas deixou de lado figurantes, personagens menores ou aquelas cuja presença se limitava a subtramas claramente secundárias" (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 35). Para transpor equívocos, deve ser observado que a autora utiliza o substantivo "personagem" na posição de substantivo de gênero feminino, ao passo que optamos por utilizá-lo como de gênero masculino. Em todo caso, a gramática da língua portuguesa admite tanto um uso quanto o outro.

ISBN 978-85-64124-60-8

Outro ponto que chama atenção é a maioria das personagens mulheres do corpus ter idades inferiores às dos homens (2005, p. 37). Essa constatação se torna ainda mais significativa mediante o baixo número de personagens mulheres adultas e maduras, um exemplo da acentuação do estereótipo do "casal romântico formado pelo galã maduro e pela mulher muito mais jovem", tendo em vista que "as relações amorosas representam um dos mais importantes focos do romance brasileiro atual" (2005, p. 38). Isso reflete como a idade é um fator de exclusão para leitoras mais velhas que buscam representatividade, além de serem descartadas do universo do amor e mais ainda do do sexo.

Já que tocamos na vida sexual da mulher brasileira, mencionemos os papéis que suas personagens — sem nos concentrarmos em faixas etárias — têm desempenhado nos livros. As mulheres aparecem com disparidade nos papéis amorosos ou familiares: "no papel de cônjuge (44,8% contra 36,7% das personagens do sexo masculino), de amante (17% contra 11%), de namorada (16,8% contra 12,3%), de 'ex' (14,6% contra 9,4%), bem como de filha (35% contra 27,21%), de mãe (34% contra 25,7%) ou de irmã (22,5% contra 16,2%)" (2005, p. 40). A predominância feminina só acaba quando entra em jogo a categoria "parceiro sexual eventual", com 13,2% de personagens tanto mulheres quanto homens.

Dessas porcentagens, podemos inferir que as mulheres são muito mais associadas ao universo das emoções e dos sentimentos. Esse seria um dos preceitos do "ser mulher" dentro da sociedade heteronormativa patriarcal, com o rebaixamento do sexo feminino ao que é considerado "frágil", frágil também porque o mundo ocidental não valoriza inteligências que se diferenciam daquilo que se entende por "razão". Se mulheres não devem ser racionais, os homens tampouco podem demonstrar sensibilidade ou mesmo vulnerabilidade, o que adoece psicologicamente os indivíduos que não encontram lugar dentro dessas determinações[675]. Assim, o espaço em que as mulheres ainda são representadas na literatura continua sendo o doméstico, a despeito de:

> Nas últimas décadas, registrou-se um avanço — ainda insuficiente, mas indiscutível — na condição feminina. As mulheres ampliaram sua presença no mercado de trabalho de uma maneira notável: em 1977, na faixa de idade entre os 16 e os 60 anos, participavam do mercado de trabalho 88% dos homens e 39% das mulheres; em 2001, as porcentagens eram de 87% e 58%, respectivamente[33]. Também diversificou-se a gama de profissões a seu alcance, e elas já despontam, ainda que timidamente, em posições de chefia. Apesar das barreiras que permanecem de pé, as mulheres estão hoje muito mais visíveis na esfera pública do que, digamos, nos anos 1950. O romance brasileiro, porém, registra mal estas mudanças, continuando a privilegiar a associação entre a figura feminina, o lar e a família. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 39)
>
> As mulheres são, já há algum tempo, a maioria dos estudantes do ensino superior brasileiro e a tendência é de um crescente hiato de escolaridade em favor delas. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 43)

Se personagens mulheres não têm transitado pelo campo profissional, quem tem? As principais ocupações das personagens femininas são respectivamente: dona de casa; artista (teatro, cinema, artes plásticas, música); sem ocupação; empregada doméstica; estudante; sem indícios; professora; profissional do sexo; jornalista, radialista ou fotógrafa; e escritora (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 42). Em contrapartida, as principais ocupações dos personagens

675 Conferir o documentário The Mask You Live In (2015). Tradução livre: A Máscara em que Você Vive. Produção de Jennifer Siebel Newsom e Jessica Congdon.

ISBN 978-85-64124-60-8

masculinos são: escritor[676]; bandido ou contraventor; artista (teatro, cinema, artes plásticas, música); estudante; jornalista, radialista ou fotógrafo; comerciante; professor; religioso; sem ocupação; e oficial militar (2005, p. 41).

A categoria "dona de casa", "que abrange mais de um quarto das personagens mulheres", é ocupada por um único "dono de casa", um travesti (2005, p. 42). Em *Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea* (2003), Regina Dalcastagnè já havia provado a ausência de personagens do sexo feminino em espaços urbanos. Com o restante dos dados levantados pela pesquisa, fica claro que "a personagem que caminha pela cidade é, via de regra, o homem. Às mulheres, cabe a esfera doméstica, o mundo que a ficção lhes destina" (2005, p. 43) — "entre as personagens do sexo masculino, 46,6% pertencem à elite intelectual; entre as do sexo feminino, apenas 32,7%" (2005, p. 43).

Em relação à origem dos personagens, a nacionalidade da maioria é a brasileira. Entretanto, a preferência é pela descendência europeia de fenótipo branco: o número de personagens estrangeiros provenientes da Europa Ocidental é maior do que o somatório de todas as outras origens (2005, p. 47-48). Como os personagens estrangeiros estão relacionados a posições de elite — 49,3% são intelectuais e 46,1% possuem situações econômicas melhores (2005, p. 57) —, a porcentagem de mulheres estrangeiras não passa dos 29,8%. Se forem negras, essa taxa decai ainda mais, visto que, enquanto 25,5% dos personagens brancos (e 50% dos orientais) são estrangeiros, os negros e mestiços são, respectivamente, apenas 16,3% e 3,9%. Por fim, "os estrangeiros estabelecem mais relações profissionais" — "52,8% contra 38,2% dos brasileiros" (2005, p. 57) —, como se fossem quase sempre os mais "bem-sucedidos" — o velho complexo colonial de inferioridade do povo brasileiro idealizador da Europa.

> Novamente, parece se confirmar a existência [de] um padrão implícito (homem, branco, heterossexual, brasileiro), sendo que a transgressão de um de seus critérios amplia as dificuldades para que outro também seja rompido. Dito de outra forma, se a personagem é do sexo feminino — isto é, foge ao padrão "homem" — é menos provável que deixe de ser branca, heterossexual e brasileira; se não é branca, então é mais provável que seja homem, heterossexual e brasileiro, e assim por diante. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 48)

Enquanto as "protagonistas mulheres brancas equivale[m] a 28,7% do total de protagonistas brancos", "as protagonistas mulheres negras equivalem a apenas 15% dos protagonistas negros"; enquanto "as narradoras mulheres brancas correspondem a 32,7% dos narradores brancos", "o total de narradores mulheres não passa de 20% do total de narradores [negros]" (2005, p. 47). Ademais,

> São brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os "não brancos", como categoria coletiva, ficaram em meros 2,4%)[27]. Uma imensa maioria possui escolaridade superior (78,8%, contra apenas 7,3% de não superior; os restantes não tiveram escolaridade identificada). (2005, p. 31-32)

Mediante essas ratificações, Dalcastagnè acusa que, além de os brancos predominarem como autores e personagens no corpus, "eles quase monopolizam as posições de maior

676 "A PREDOMINÂNCIA DE PERSONAGENS ESCRITORES REFLETE A TENDÊNCIA DA LITERATURA DE SE DEBRUÇAR SOBRE O PRÓPRIO FAZER LITERÁRIO, O QUE É REFORÇADO PELA PRESENÇA, TAMBÉM BASTANTE SIGNIFICATIVA, DE OUTROS CRIADORES ARTÍSTICOS." (DALCASTAGNÈ, 2005, P. 41)

ISBN 978-85-64124-60-8

visibilidade e de voz própria" (2005, p. 46). A pesquisadora também identifica o andamento de dois movimentos:

> Em primeiro lugar, a literatura segrega os negros nos segmentos de menor renda, mais do que ocorre na realidade. Sempre de acordo com os dados do PNAD de 1999, 42,4% dos pretos e 48,4% dos pardos situam-se na faixa que inclui pobres e indigentes, mas a proporção chega a 83,7% e 56,6%, respectivamente, entre as personagens. Mas, ainda assim, sub-representados nestes mesmos grupos, já que a proporção de personagens brancos entre aquelas de menor renda é elevada. Dito de outra forma, nos romances estudados, os negros são (quase sempre) pobres, mas os pobres não são necessariamente negros. (2005, p. 51)

Apenas fazendo uma analogia, observa-se que "o censo de 2000 realizado pelo IBGE — que é, muitas vezes, acusado de 'embranquecer' a população, pela forma como coleta os dados sobre raça e cor — aponta 53,7% de brancos, 6,2% de 'pretos' e 38,5% de 'pardos', além de 0,4% de indígenas, 0,5% de 'amarelos' e 0,7% sem declaração" (2005, p. 45). Em contrapartida, nos romances do corpus, os brancos predominam como 79,8% da população de personagens (2005, p. 45), uma representação maior até do que a proporção de pessoas autodeclaradas brancas no Brasil. Sendo assim, a hegemonia branca no romance brasileiro contemporâneo definitivamente não se nivela com a diversidade da população do país.

Outro sinal da perpetuação de estereótipos é a frequente retratação de negros vinculados à violência. O assassinato é a maior causa de morte dos personagens negros do corpus, uma taxa de 22,4% (2005, p. 53), que esteve muito ligada às suas atividades:

> Entre as personagens do sexo masculino que passam pela adolescência, 58,3% apresentam a ocupação "bandido/contraventor" quando a cor é negra, percentual que desce para 11,5% entre os brancos (para os quais a categoria mais numerosa é "estudante", com 44,2% dos casos). Entre as que passam pela juventude, 47% dos negros são classificados como criminosos, contra 9% dos brancos; e a diferença permanece entre as personagens que passam pela idade adulta (25,9% contra 4,7%). Há uma inversão apenas entre as personagens que transitam pela maturidade e/ou velhice, quando nenhum negro é classificado como "bandido/contraventor" e alguns poucos brancos (2,1%) o são. (2005, p. 55)
>
> Mais de um quinto dos negros representados nos romances em foco são bandidos ou contraventores. (E a eles poderiam ser acrescentados mais três presidiários.). (2005, p. 54)

No que se refere ao consumo de drogas, que também é relacionado ao mundo do crime, "nada menos do que 33,3% das crianças e 56,3% dos adolescentes negros retratados no romance brasileiro atual são dependentes químicos, mas apenas 4,1% das crianças e 7,5% dos adolescentes brancos estão na mesma situação" (2005, p. 49). Quanto à posição socioeconômica, 7,4% da categoria "pobres" são dependentes químicos; entre o grupo "miseráveis", a porcentagem se agrava para 8,3%. Nas classes médias, por outro lado, o número de viciados decai para 3,4%; e, na elite econômica, para 2%. Dessa forma, "o uso de drogas fica associado à figura do 'marginal viciado', não ao consumidor rico ou de classe média — e com tudo o que o estereótipo do noticiário policial inclui, isto é, o adolescente pobre, negro e do sexo masculino" (2005, p. 59).

ISBN 978-85-64124-60-8

A tendência de associar mulheres a esse mundo é menor, por não se esperar delas subversões das posturas mais "frágeis" e "delicadas" — no entanto, na escravidão (e até hoje), nenhuma mulher negra era poupada dos serviços pesados e dos tratamentos violentos. Ainda assim, se por um lado as mulheres negras são menos retratadas no crime do que os homens negros, por outro as suas ocupações carregam estigmas de outro viés. "O emprego doméstico e a prostituição ou seus arredores" (2005, p. 54) aparecem como as principais atividades das mulheres negras, acima da frequência de "donas de casa", que era a maior para as brancas.

Essas ocupações ligadas ao corpóreo são evidências de que as identidades das "mulheres negras foram construídas ligadas ao corpo e não ao pensar" (RIBEIRO, 2017, p. 28). Em *O que é lugar de fala?*, Djamila Ribeiro discute como a definição ocidental do que é um intelectual torna difícil para negros, e em especial para mulheres negras, serem considerados como tal:

> Quem possui o privilégio social possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e, assim, inviabilizando outras experiências do conhecimento. (2017, p. 24-25)

Os dados levantados por Dalcastagnè evidenciam justamente esses critérios de exclusão:

> Entre as personagens brancas, 46,9% pertencem à elite intelectual[43], mas entre os mestiços são apenas 19,7% e entre os negros, 17,3%. De fato, os brancos são mais de 90% de todas as personagens integrantes da elite intelectual, nos romances do corpus. [...] Os brancos representados apresentam um perfil sócio-econômico nitidamente mais privilegiado do que mestiços e, sobretudo, negros. Enquanto os brancos oscilam entre as classes médias e (um pouco menos) a elite econômica, os mestiços se dividem entre classes médias e (um pouco mais) pobres e os negros são maciçamente retratados entre os pobres. (2005, p. 50)

Embora os métodos utilizados nas pesquisas do IBGE nem sempre contemplem o alcance estipulado, o censo demográfico de 2010[677] relatou que os brasileiros que se autodeclaram negros (7,6%), pardos (43,1%) ou indígenas (0,3%) somam 51% da população; 47,7% se identificam como brancos, enquanto os 2,3% restantes se consideram amarelos[678]. Para que esses dados sejam lidos com mais segurança, deve-se considerar a busca pelo embranquecimento como um agente bastante determinante. O racismo estrutural reforça a busca (consciente ou não) do povo pelo próprio embranquecimento. A respeito, a advogada, militante negra e pesquisadora Alessandra Devulsky, autora do livro *O que é colorismo?* — previsto para ser lançado ainda em 2018 —, enfatizou inclusive que:

677 Os dados estão disponíveis em: www.sidra.ibge.gov.br. Acesso em 15/07/2018.

678 Segundo o IBGE, a categoria "amarelos" foi criada para abarcar orientais. Entretanto, no último censo, muitas pessoas sem qualquer descendência oriental se identificaram como amarelas, o que extrapolou o número de orientais que vivem no Brasil. Os dados estão disponíveis em: www.sidra.ibge.gov.br. Acesso em 15/07/2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Isso [a busca pelo embranquecimento] acontece porque o sujeito percebe que, se tiver a pele alguns tons mais clara, vai conseguir alimentar sua família de forma menos violenta, com menos horas de trabalho, num emprego menos indigno. Então, é óbvio que as pessoas vão procurar formas de aliviar esse sofrimento. (Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42033002. Novembro de 2017. Acesso em 15/07/2018)

A representação de personagens mestiços na literatura contemporânea brasileira também reflete como o branqueamento das personagens vai lhes concedendo "melhores posições na escala social" (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 55), visto que seus rendimentos e suas ocupações são, respectivamente, maiores e mais prestigiadas do que os rendimentos e as ocupações de personagens negros. Assim, os personagens mestiços ocupam visivelmente uma posição social intermediária entre a elite branca e a população negra.

Essa conjuntura faz com que a população negra do país muitas vezes não se autodeclare negra, optando, em vez disso, pela categoria "pardos", em função dos maiores estigmas e violências aos quais o sujeito que se identifica e é lido como negro está sujeito. Afinal, o que seria ser pardo senão uma gradação de negritude dentro da própria noção de colorismo[679]? Para argumentar, o sociólogo Ronaldo Sales usa uma metáfora: "Eu costumo perguntar aos meus alunos: qual das cores é menos escura, o azul-marinho ou o azul-celeste? O azul-celeste, eles respondem. Então, eu pergunto: qual dos dois é mais azul? E aí você não diz qual é mais azul, porque na verdade ambos são"[680]. Com isso em vista, a negritude do povo brasileiro é muito maior do que os dados do IBGE permitem supor.

No Brasil, a desigualdade na distribuição de renda da população é uma das mais alarmantes. A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua de 2017, divulgada pelo IBGE, determinou que apenas 1% da população ganha 36,3 vezes mais que a parcela mais pobre, que constitui 50% e vive com renda menor que um salário mínimo. Ademais, apenas 17,4% dos indivíduos pertencentes ao 1% mais rico do país são negros[681].

Quanto à orientação sexual dos personagens — determinadora de outros níveis de desigualdade —, se analisada a quantidade de personagens heterossexuais, homossexuais, bissexuais e assexuadas, "mais de 90% das personagens são heterossexuais. Entre as homossexuais, há uma nítida predominância de personagens do sexo masculino (79,2%), mas as bissexuais se dividem meio a meio" (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 39). O fato de a taxa de representação da população LGBT+ não ser nem 10% implica que mais de 20 milhões[682] de brasileiros não se sintam representados. Os impactos desse apagamento também na literatura no processo de formação de suas identidades podem dificultar ainda mais o entendimento de si — isso porque a heteronormatividade imprime em todo indivíduo ao nascer um selo de sexo, gênero e orientação sexual a princípio intransponíveis, com os quais é preciso confrontar-se para a sua superação em sociedade.

679 Ver Colorismo: o que é, como funciona. Disponível em: https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/. Acesso em 15/07/2018.

680 Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42033002. Acesso em 15/07/2018.

681 Disponível em: www.sidra.ibge.gov.br. Acesso em 15/07/2018.

682 Essa estimativa da população LGBT+ acaba sendo minimizada, dado que muitas pessoas não declaram sua orientação sexual e identidade de gênero por causa do preconceito e da vulnerabilidade social. Não por acaso o Brasil é o país com o maior número de assassinatos de LGBTs no mundo. Essas e outras informações estão disponíveis em https://www.brasildefato.com.br/2017/06/19/cerca-de-10-da-populacao-brasileira-pessoas-lgbti-sao-sub-representadas-na-politica/ e em https://catracalivre.com.br/cidadania/brasil-mais-mata-lgbts-1-cada-19-horas/. Acesso em 15/07/2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

Também há o reforço de mitos degradantes em relação à comunidade LGBT+ que se disseminaram amplamente no passado e que, mesmo após a comprovação científica de sua invalidade, continuam populares no senso comum. É o caso de:

> Homossexuais e bissexuais têm mais chance de serem retratados como sofrendo de alguma doença (12,5% e 15,7%, respectivamente, contra 5,2% dos heterossexuais), mas nunca aparecem como deficientes físicos — o que ocorre com 1,7% dos heterossexuais e com 8% dos assexuados. Ainda que não esteja disponível o dado estatístico, a leitura dos romances permite citar a aids como responsável, em parte, por esses números, uma vez que a doença é elemento recorrente de um universo ficcional que ainda situa os homossexuais masculinos como "grupo de risco". (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 57)

Quanto às "personagens femininas homossexuais e bissexuais, que também apresentam percentuais de doença elevados, ainda que não tanto quanto homossexuais e bissexuais masculinos" (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 57) — provavelmente pela AIDS ser menos considerada —, uma explicação plausível é uma concepção do senso comum que julga a comunidade LGBT+ como promíscua e, por consequência, como grupo de risco no campo das outras doenças sexualmente transmissíveis.

Finalmente, um dos subgrupos que mais são acometidos pelo apagamento e pela quase nula representatividade e representação, tanto na literatura como na sociedade em grande escala, é a comunidade de indivíduos com alguma deficiência. Um quesito é a sua exclusão do universo sexual e amoroso ou mesmo a crença do senso comum de que são isentos de vida sexual. Por isso, "personagens portadoras de deficiência física têm uma ligeira tendência a serem assexuadas (9,5% delas são assexuadas, enquanto a média geral é de 2%)" (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 59). Também é possível inferir que as categorias de deficiências mentais igualmente favorecem essa exclusão e seus pré-conceitos.

À vista disso, fica explícito que a representação dos grupos sociais brasileiros não é feita democraticamente e, mesmo que fosse, não resolveria o problema. Nem toda minoria seria contemplada, pois alguns subgrupos de fato se encontram em menor quantidade no país — mas não é por isso que o seu apagamento é menos importante. As minorias, assim, devem ser protegidas mesmo em uma democracia efetiva; os direitos fundamentais da legislação devem contemplar todos os indivíduos, especialmente aqueles que mais são alvo de preconceitos.

> É claro que os tempos mudaram, que algumas lutas por direitos civis desembocaram também na literatura, fazendo com que mulheres, negros, homossexuais, índios começassem, timidamente, a se revelar na condição de escritores. Mas, como vimos, ainda não foram incorporados de fato. Séculos de literatura em que as mulheres permaneciam nas margens nos condicionaram a pensar que a voz dos homens não tem gênero e por isso existiam duas categorias, a "literatura", sem adjetivos, e a "literatura feminina", presa a seu gueto. Da mesma forma, aliás, que por vezes parece que apenas os negros têm cor ou somente os gays carregam as marcas de sua orientação sexual. Romper com essa estrutura de pensamento é muito mais difícil quando não se percebe, ou não se assume, que nosso olhar é construído, que nossa relação com o mundo é intermediada pela história, pela política, pelas estruturas sociais[50]. E que, portanto, toda e qualquer apreciação literária é regida por interesses, por mais difusos que eles sejam. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 63)

ISBN 978-85-64124-60-8

O que temos é mais uma das consequências de uma hierarquização histórica que perdura até os dias atuais. Os dados da pesquisa aqui abordada são gritantes, mas não tão surpreendentes, o reflexo de um Brasil que muitos conhecemos. Em consonância com a fala de Djamila Ribeiro, "ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal" (2017, p. 70). Se toda escolha acarreta uma exclusão, que mais vezes possamos optar por outras representações, dar voz a novos protagonismos, e não estarmos sempre a renunciar os mesmos em detrimento de outros de igual dignidade. Desse viés, podemos inclusive falar no lapso de representatividade social como um tipo de presença, ainda que uma presença de certo modo invisível: essa ausência reveladora de silêncios cada vez mais ensurdecedores.

REFERÊNCIAS

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz.** São Paulo: Editora Loyola, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 26, p. 13-71, julho/dezembro de 2005.

_____. **Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea.** Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília, n. 20, p. 33-87, julho/agosto de 2002.

DA SILVA, Maria Lúcia; GONÇALVES, Ana Maria; SILVA, Luiz ("Cuti"). **O Corpo: da Literatura à Psique** | LETRAS PRETAS | Palestra Completa. Realização: Canal MOVA e Fundação Tide Setubal. 2017. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=dWeyp7uNeEA&list=PLZ9-9MbIebj43YUr4h4vbtCK6XJN6s3sj&index=6. Acesso em: 15/07/2018.

DA SILVA, Tomaz Tadeu. **"A produção social da identidade e da diferença"**. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000, p. 73-102.

GAMA, Renato; SOUZA, Elizandra; CANDIDO, Andrio; GARCIA, Débora; ALMEIDA, Neide; DA SILVA, Maria Lúcia; DO NASCIMENTO, Iracema Santos. **Literatura como direito na construção da identidade negra** | LETRAS PRETAS ep.1. Realização: Canal MOVA e Fundação Tide Setubal. 2017. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=MAnQOLjx5Is&index=1&list=PLZ9-9MbIebj43YUr4h4vbtCK6XJN6s3sj. Acesso em: 15/07/2018.

_____. **Literatura negra, personagens que transbordam as barreiras do racismo** | LETRAS PRETAS ep.2. Realização: Canal MOVA e Fundação Tide Setubal. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kvlWaa11hLE&list=PLZ9-9MbIebj43YUr4h4vbtCK6XJN6s3sj&index=2. Acesso em: 15/07/2018.

_____. **Letramento Racial, reconhecer e desconstruir o racismo** | LETRAS PRETAS ep.3. Realização: Canal MOVA e Fundação Tide Setubal. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_MK26nwAUNY&index=3&list=PLZ9-9MbIebj43YUr4h4vbtCK6XJN6s3sj. Acesso em: 15/07/2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

_____. **Festival do Livro e da Literatura de São Miguel** | LETRAS PRETAS ep.4. Realização: Canal MOVA e Fundação Tide Setubal. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gkag3cDGEbg&index=4&list=PLZ9-9MbIebj43YUr4h4vbtCK6XJN6s3sj. Acesso em: 15/07/2018.

_____. **EDUCAR COM LETRAS PRETAS + Programação do Festival** - Transmissão ao vivo 07/11 às 20h. Realização: Canal MOVA e Fundação Tide Setubal. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gkag3cDGEbg&index=4&list=PLZ9-9MbIebj43YUr4h4vbtCK6XJN6s3sj. Acesso em: 15/07/2018.

GARCIA, Débora; KINTE, Akins. **Sujeitos Periféricos: Identidade e Protagonismo** | LETRAS PRETAS | Palestra Completa. Realização: Canal MOVA e Fundação Tide Setubal. 2017. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=uT3z71N4RE4&list=PLZ9-9MbIebj43YUr4h4vbtCK6XJN6s3sj&index=7. Acesso em: 15/07/2018.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial.** Revista Cadernos Pagu, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

RIBEIRO, Djamila**. O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

_____. **O que é lugar de fala?** Djamila Ribeiro. Canal Filopol - núcleo de filosofia e política (Unifesp), novembro de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IcyFgc_DmxY&t=3903s. Acesso em: 15/07/2018.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América: A Questão do Outro.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

ISBN 978-85-64124-60-8

NÃO VAI TER PROVA? COMO ASSIM? : ENSINO DE LITERATURA E MEDIAÇÃO DE LEITURA NO ENSINO MÉDIO

Sílvia de Paula BEZERRA[683] (Universidade Presbiteriana Mackenzie – SP)
E-mail: silviadepaulla@bol.com.br

RESUMO

Lecionar Língua Portuguesa e Literatura no Ensino Médio é um trabalho não só gratificante como também desafiador. Isso porque aproximar a leitura das obras consideradas clássicos literários e a realidade da maioria dos alunos adolescentes é uma tarefa que exige conhecimento e criatividade. É o que pontua Colomer (2007, p.68): "É útil pensar a educação literária como uma aprendizagem de percursos e itinerários de tipo e valor muito variáveis. A tarefa da escola é mostrar as portas de acesso. A decisão de atravessá-las e em que medida depende de cada indivíduo." Sendo assim, acreditamos que o professor deve buscar os meios para que se estabeleçam as "portas" sugeridas pela autora, isto é, maneiras de fazer com que os estudantes encontrem motivos para ler cada vez mais e melhor, para que construam as suas próprias aproximações e questionamentos. Com base em nosso entendimento nos estudos de diversos autores e no trabalho que realizamos escola pública municipal, buscamos levantar neste artigo algumas ideias de como incentivar a leitura literária e ensinar literatura por meio de temas diretamente ligados ao cotidiano da sala de aula: o papel do professor como mediador de leitura; o respeito ao contexto cultural dos estudantes; alguns caminhos que podem facilitar o diálogo literário em sala de aula; importância da leitura de textos e trechos de obras em sala de aula e alternativas para que as avaliações sejam mais eficazes que a temida "prova do livro".

***PALAVRAS-CHAVE**: LEITURA LITERÁRIA. ENSINO. ESTRATÉGIAS.*

As aulas de literatura no ensino médio enfrentam grandes dificuldades referentes ao modo de como fazer com que os estudantes se apropriem das obras consideradas clássicas ao mesmo tempo em que tantas outras linguagens parecem ter maior aderência entre eles, tais como séries, *games*, música e cinema.

Além disso, a maioria dos professores recebeu, ao longo de sua formação, aulas que, com raríssimas exceções, privilegiavam a opinião dos críticos, e não o texto em si, conforme pontuam Oliveira e Rezende (2015, p.17) "O estudo do cânone organizado por períodos e escolas literárias parece estruturar uma prática reiterada nas escolas brasileiras até hoje, em função de os próprios professores terem aprendido a classificar e a pensar a literatura dessa maneira".

Desse modo, independentemente das lacunas que podem ter havido em sua formação, é quando chega à sala de aula que o professor tem a oportunidade de fazer um trabalho que, num primeiro momento, vai partir de sua própria iniciativa. Sobre esse ponto de vista, temos o que assevera Rouxel:

> [...] No ensino médio a inventividade do professor é requisitada para elaborar um dispositivo capaz de interpelar os alunos [...] Os gestos profissionais requeridos pelo ensino da literatura supõem a sagacidade do professor, que é adquirida com a experiência [...] (2015, p. 27 -30).

683 TRABALHO APRESENTADO COM O APOIO DO FUNDO MACKPESQUISA.

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim, podemos perceber que as escolhas feitas pelo professor vão definir em grande parte as leituras a serem realizadas pelos alunos, não só dentro do ambiente escolar, mas inclusive fora dele. A esse respeito, temos em Oliveira (2015, p.95): "Pode parecer absurdo, mas um professor de literatura é alguém que trabalha, para, um dia, não ser mais necessário. Ele será um profissional vitorioso se um aluno estiver motivado a ler bons livros sem as costumeiras pressões que o acuam."

Com base em nosso entendimento nos estudos desses e de outros autores e no trabalho que realizamos com turmas do ensino médio em escola pública municipal, buscamos levantar neste texto algumas ideias de como incentivar a leitura literária e ensinar literatura procurando não focar apenas a história e a crítica, mas as produções literárias dos mais variados estilos e, por meio da leitura, estimular o exercício da interpretação e oferecer aos alunos algo diferente do que nos foi ofertado quando tínhamos a idade deles.

Para isso, abordamos temas diretamente ligados ao cotidiano da sala de aula por meio de experiências bem-sucedidas e do suporte teórico a esse respeito, sempre tendo em mente a existência de diferentes formas de ler e a diversidade de tipos de leitores e obras que encontramos ao longo do nosso trabalho.

Em primeiro lugar, reiteramos o papel do professor como mediador de leitura, principalmente, no que diz respeito à capacidade de relacionar o conhecimento prévio dos alunos e aquilo que eles gostam de ler, com as leituras exigidas no programa escolar. Um dos principais problemas que o professor de Língua Portuguesa e Literatura enfrenta está no conteúdo que ele deve cumprir e que, boa parte das vezes, não respeita a maturidade leitora dos estudantes. Além disso, as já famosas listas dos principais vestibulares do país também representam certa pressão a respeito do que os estudantes devem ler.

Diante disso, o docente irá buscar maneiras de aproximar o prazer e o dever da leitura a partir da troca de experiências com os alunos, conforme pontua Bridi (2016, p.42): "A sensibilidade por parte do professor em acolher o gosto do aluno é condição *sine qua non* para ampliá-lo, pois desvalorizá-lo é cortar vínculos e inibir o seu desenvolvimento, a ampliação de sua visão de mundo." Assim, para que comece a se estabelecer uma relação de confiança e respeito entre o professor e a turma, é importante uma pesquisa a respeito do contexto em que os alunos estão inseridos, conforme escreve Freire:

> As educadoras precisam saber o que se passa no mundo das crianças com quem trabalham. O universo de seus sonhos, a linguagem com que se defendem, manhosamente, da agressividade de seu mundo. O que sabem e como sabem independentemente da escola. (2016, p.99)

Ainda que o estudioso tenha falado em educadoras e crianças, sabemos que sua colocação diz respeito a todos os professores e a alunos de todas as idades, uma vez que, ao partir dos conhecimentos prévios dos estudantes, o docente pode encontrar variados caminhos para uma aproximação mais efetiva entre o que é trazido até a escola e aquilo que é seu dever fornecer.

No caso da literatura, esse tipo de levantamento pode ser feito por meio de uma conversa em sala seguida da solicitação da produção de um texto livre em que cada aluno fale sobre a sua relação com a leitura e os demais bens culturais a que tem acesso. Uma estratégia é pedir um texto narrativo, em primeira pessoa, com linguagem informal, de modo a dar liberdade para que cada adolescente relate seus gostos e preferências não só quanto à leitura, mas também a todo tipo de linguagem artística.

ISBN 978-85-64124-60-8

De posse dessas informações, o professor observará a maturidade de escrita dos alunos, suas eventuais dificuldades e, o mais importante, saberá quais são seus gostos quando o assunto é literatura e outras artes, além de ter uma boa noção do quanto o acesso aos bens culturais é fácil ou difícil dependendo da região em que a escola está inserida e também do poder aquisitivo dos adolescentes. Além de saber um pouco mais sobre seus valores e o que esperam ao concluir esta etapa do ensino.

A partir da experiência que vivenciamos, uma das relações que mais podem ajudar no diálogo literário em sala de aula é entre a literatura e as artes visuais, mais precisamente, o cinema e as séries. Sabemos que os alunos, de modo geral, assistem a filmes e séries em plataformas como *Netflix*, *You Tube* e outras, vão ao cinema e têm uma relação cada vez mais próxima com as imagens em lugar das palavras.

Por essa razão, quase todos, quando interessados em saber o final de uma história, partem em busca do que necessitam, seja aprender algo em língua estrangeira porque a versão só possui legendas em inglês ou outro idioma que não o português, seja pedir auxílio ao professor para explicar algo que não tenham compreendido. Por isso, ficamos com o que diz Perrone-Moisés:

> Embora os filmes inspirados em romances satisfaçam os amantes de narrativas, também acontece, hoje em dia, que depois de ver o filme os espectadores queiram ler o romance original. Entre o cinema e a literatura, mais do que uma competição, tem havido trocas criativas. (2016, p.259)

E as trocas sobre as quais a autora discorre podem e devem acontecer em sala de aula. Conforme mencionamos, de posse das produções textuais dos alunos, o professor também poderá pesquisar a respeito das produções culturais mencionadas por eles. E é muito importante um interesse despido, o máximo possível, de preconceitos porque a partir do que os estudantes trouxerem, o docente poderá recolher material variado que será suporte e mesmo caminho para trabalhar os conteúdos presentes em seu planejamento. A esse respeito, além de Paulo Freire (2016, p.99) que afirma a importância do professor "conhecer o mundo concreto em que seus alunos vivem, citamos o que escreve Dalvi:

> No entanto, a escola se esquece de que talvez fosse o caso de apurar o olhar para a análise de formas literárias populares, como a música que toca nas rádios, a novela, o filme de Hollywood, o grafite como poesia visual etc., buscando nessas manifestações seus pontos de contato com a dita alta literatura, a fim de mais construir pontes que erguer muros – e com isso estamos no oposto de defender um "barateamento" estético ou político do literário. Sugerimos um ponto de partida que permita, ao fim e ao cabo, a retomada dessa produção da indústria cultural sob um viés muito mais crítico. (2013 p.75-76)

Para ilustrar o que dissemos, em obras como as da série *Percy Jackson e os olimpianos* (2005-2009), de Rick Riordan, composta de cinco livros, podemos encontrar abertura para trabalhar com a *Odisseia*, de Homero; com *A culpa é das estrelas* (2012), de John Green, *Diário de uma paixão* (1996), de Nicolas Sparks ou *Como eu era antes de você* (2012), de Jojo Moyes, narrativas em que histórias de amor são contadas e/ou interrompidas em virtude de doença e

ISBN 978-85-64124-60-8

morte de seus personagens, é possível partir para a leitura de obras como *Olhai os lírios do campo* (1938), de Érico Veríssimo ou *Lucíola* (1862), de José de Alencar.

Salientamos que essas são apenas amostras de infinitas possibilidades, que são maiores e mais produtivas se mediadas por um professor-leitor, como reitera Lajolo:

> A discussão sobre leitura, principalmente sobre a leitura numa sociedade que pretende democratizar-se, começa dizendo que os profissionais mais diretamente responsáveis pela iniciação na leitura devem ser bons leitores. Um professor precisa gostar de ler, precisa ler muito, precisa envolver-se com o que lê. (2001, p.108)

Logo, quanto mais leituras realizar o professor, mais apto ele está para criar vínculos com seus alunos e com a leitura literária. E, mesmo que reconheçamos que esta tarefa, por conta de problemas como tempo, acesso às obras e até mesmo por uma questão de gosto do profissional, é difícil de ser realizada, afirmamos ser possível que o professor leia apenas uma parte, pesquise em blogs a respeito das obras ou pergunte aos seus alunos sobre a narrativa e o porquê de gostarem dessas leituras.

Pensamos que esse trabalho é primordial na aproximação dos estudantes com as obras clássicas da literatura, ou, melhor dizendo, para que se amplie o horizonte de leitura dos alunos, é preciso que o professor também amplie o seu próprio horizonte, no sentido de olhar para todas as obras e enxergar um material de trabalho em potencial. Nas palavras de Abreu (2006, p.112): "Não há obras boas e ruins em definitivo. O que há são escolhas – e o poder daqueles que as fazem. Literatura não é apenas uma questão de gosto: é uma questão política."

A partir dessas considerações, salientamos a importância da leitura de textos variados, trechos de obras e, de acordo com a disponibilidade de tempo e de planejamento, até mesmo de uma obra literária na íntegra em sala de aula. E que essas leituras sejam não só realizadas pelo professor, mas que ele também motive os alunos a fazer o mesmo. Desse modo, obras consideradas mais complexas, podem ser discutidas e, desse momento em diante, receberem um outro olhar por parte dos estudantes. A esse respeito, temos o que pontua Freire:

> [...] Este ponto nos traz à necessidade da leitura também como experiência dialógica, em que a discussão do texto realizada por sujeitos leitores esclarece, ilumina e cria a compreensão grupal do lido. No fundo, a leitura em grupo faz emergir diferentes *pontos de vista* que, expondo-se uns aos outros, enriquecem a produção da inteligência do texto." (2016, p.79)

É possível dizer, de acordo com o que vivenciamos em sala, que quando o professor divide com a turma a responsabilidade e o prazer da leitura, todo tipo de texto pode ser trabalhado e, principalmente, os clássicos que fizeram e continuam a fazer parte da formação de todo estudante do Ensino Médio e que, por motivos diversos, acabam sendo desprezados por eles.

Assim, acreditamos que escolher obras clássicas para ler em grupo facilita o acesso dos alunos aos livros por conta da grande oferta de versões e de valores mais em conta, além da possibilidade do acesso às versões digitais dos livros, tomando-se o cuidado para que eles não adquiram adaptações. A partir daí, dá-se o trabalho de ler partes da obra em sala e solicitar que os alunos façam o mesmo em suas casas para que a leitura seja retomada na aula seguinte, até a conclusão da atividade.

ISBN 978-85-64124-60-8

Esse trabalho exige do professor além do conhecimento a respeito da obra a ser lida, certa flexibilidade para lidar com os alunos que, provavelmente, não farão a leitura solicitada e a capacidade de sempre que possível, aproximar seu conteúdo da realidade vivida pelos estudantes. Um exemplo do que queremos mostrar pode ser retirado da obra Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis.

No capítulo XVII, intitulado Do trapézio e outras coisas, quando o narrador começa dizendo: "Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis, nada menos." (2010, p. 61) temos a ironia de Brás Cubas ao chamar sua primeira namorada de interesseira. Do mesmo modo, a maioria dos alunos conhece canções de gêneros variados que tratam desse tema: o amor por interesse.

Logo, ao estabelecer o diálogo com a atualidade e o contexto dos estudantes, o professor tem a chance de aproximá-los da leitura literária sem desprezar o que trazem de suas realidades e daquilo que observam ao seu redor. A respeito desse encontro, temos o que pontua Rouxel:

> A inventividade do professor é requisitada para elaborar um dispositivo capaz de interpelar os alunos. Relação da obra com outros objetos semióticos da mesma época – um poema, um quadro, uma música; confrontação da obra com suas adaptações contemporâneas, que funcionam também como "textos de leitores" [...] vaivém entre uma obra do passado e sua reescrita contemporânea [...] Desse diálogo entre passado e presente pode nascer um conjunto de questões que revelam um início de interesse. (2013, p.27)

Diante do exposto também julgamos interessante citar o trabalho com a poesia, que pode começar por meio do diálogo com o *rap*, por exemplo, muito conhecido pelos estudantes e, a partir de 2019, também presente na lista das leituras obrigatórias do vestibular da UNICAMP – SP com o CD *Sobrevivendo no inferno* (1997) dos Racionais MC´s, grupo da capital paulista formado em 1988 e liderado pelo cantor Mano Brown. Na opinião de Luanda Julião:

> Mais que uma aula de poesia e métrica, "Sobrevivendo no Inferno" é uma aula de história, racismo, violência, direitos e literatura. Mais especificamente, o álbum faz uma crônica da violência, exclusão, discriminação, racismo e falta de oportunidades à juventude negra. (Internet)

Assim, de acordo com o que já pontuamos anteriormente a respeito da interação entre as artes, partindo das canções seria possível trabalhar a poesia abolicionista de Castro Alves, o papel do negro na literatura, por exemplo, na obra O cortiço, de Aluísio Azevedo e, além disso, a própria redescoberta da literatura dos países africanos falantes de português.

Consideramos importante que o professor, sempre que possível, recite poemas ou versos para a turma ou, caso não se sinta à vontade com essa atividade, coloque o áudio para que os alunos acompanhem. Essa atividade tem se tornado menos difícil graças aos celulares e caixas de som com Bluetooth. Os estudantes podem ir em busca de poemas musicados, versões e até mesmo, no caso de autores como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, o próprio poeta recitando seu texto.

Além disso, uma vez que o livro didático costuma trazer apenas trechos das obras e que, em diversas escolas, seja o único material disponível, consideramos que o professor, por meio da apropriação do material que lhe é fornecido pode manter seu foco, primeiramente nos textos

ISBN 978-85-64124-60-8

em si e, futuramente, no que a crítica, geralmente também pontuada no material, diz a respeito dos textos, autores e, claro, os fatos culturais e históricos relacionados à produção literária.

Logo, mesmo com o que pontua (Dalvi, 2013) a respeito de boa parte dos livros didáticos serem apenas "uma colcha de retalhos mal cerzida, pálida cópia do discurso potente que se insubordina contra a categorização e o enquadramento", esse trabalho de seleção e experimentação de conteúdos pode ser produtivo e levar os estudantes a aprofundar-se na leitura das obras ou dos textos na íntegra por meio da internet ou da aquisição de livros em sebos, por exemplo.

Acreditamos que o diálogo entre professor e aluno motivado pelo conhecimento do contexto em que a escola está inserida e da bagagem cultural que cada estudante possui e mediado pelo domínio do profissional do ensino a respeito da literatura, da leitura e de sua prática reflexiva, poderá fazer com que as dificuldades enfrentadas sejam se não menores, mais fáceis de serem transpostas. É o que afirma Freire (2016, p.119), para quem: "Nenhum recurso que possa ajudar a reflexão sobre a prática, de que possa resultar sua melhora pela produção de mais conhecimento, pode ou deve ser posto de lado."

Por isso, o que propomos não é a abolição, por parte do professor, de toda forma de avaliação de leitura, mas que a realização de uma atividade avaliativa escrita não seja considerada o único motivo para o contato com as obras da literatura. Mesmo porque, de acordo com a proposta pedagógica da escola onde ele venha a lecionar, a realização da prova será obrigatória. O que procuramos mostrar, com base na experiência que realizamos é que existem diversos caminhos para chegar a um melhor resultado.

De acordo com (DALVI, 2013, p. 88) convém que o professor evite "questões totalmente abertas ou subjetivas" uma vez que isso pode dificultar a quantificação, ou seja, torna-se difícil dar uma nota para uma questão em que vale a opinião de cada leitor. Desse modo, após a leitura da obra literária realizada com a mediação do professor, as notas nas avaliações tendem a ser melhores, contribuindo para motivar os alunos a continuarem a ler.

Além disso, autora enfatiza que é necessário haver, nesse tipo de avaliação, uma mescla de textos e atividades de "baixa, média e alta dificuldade", sempre com a atenção do professor voltada à série, idade e maturidade leitora. Como alternativa ou complemento às avaliações de leitura, também é possível trabalhar com atividades em que os estudantes são estimulados a se apropriar dos textos lidos e a criar novas interpretações a partir de seu contato com a leitura e dos questionamentos que a cada texto pode motivar. A esse respeito, a pesquisadora continua (2013, p.89): "É necessário, sempre que possível, "atualizar" o texto literário, entendendo que não há compreensão original ou sentido único a ser atingido. Todo texto pede para ser reinventado".

Por meio dessas trocas e reinvenções será possível trabalhar questões mais "fechadas" como, no caso do Ensino Médio, as que figuram nos exames vestibulares e no Enem, ou seja, o professor vai construir com os alunos o conhecimento que irá proporcionar, na maior parte das vezes, bons resultados na avaliação. Ademais, nada impede que o professor trabalhe as questões mais complexas na forma de exercícios em sala, tanto individuais como em duplas ou grupos, para, em seguida, incluir outras atividades com o mesmo grau de exigência em uma prova.

Percebemos, inclusive com base em nosso trabalho em sala de aula, que ao partirmos do diálogo entre o conhecimento prévio dos estudantes, das linguagens com as quais eles estão mais habituados e da realização de leituras mediadas, conseguimos atingir um resultado mais efetivo tanto em avaliações escritas, quanto em atividades realizadas a partir da apropriação da leitura, tais como dramatizações, reescritas e apresentações variadas a respeito das obras literárias.

ISBN 978-85-64124-60-8

Para finalizar, defendemos também que, uma vez em sala de aula, cabe ao professor fazer o melhor trabalho que puder, independentemente das dificuldades enfrentadas e que já são do conhecimento de todos, para que existam cada vez mais alternativas que aproximem os jovens e a leitura fluente e variada.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cultura letrada:* literatura e leitura. São Paulo: Unesp, 2004.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. – Ed. renovada. – São Paulo: FTD, 2010.

BRIDI, Marlise V. "O ensino e a formação de professores de literatura: reflexões iniciais"; In: VASCONCELOS, Maria Lúcia M. C. *Língua e Literatura:* ensino e formação de professores. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2016. p. 37-53.

COLOMER, Teresa. *Andar entre livros* – a leitura literária na escola. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

DALVI, Maria A. "Literatura na escola: propostas didático-metodológicas". In: DALVI, Maria A.; REZENDE, Neide L.; FALEIROS, Rita J. (Org.) *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013, p. 67-97.

FREIRE, Paulo. *Professora, sim; tia, na: cartas a quem ousa ensinar*. 26ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

JULIÃO, Luanda. "Sobrevivendo no Inferno" é uma aula de história, política, racismo e luta por direitos. *Carta Capital*, Coluna Justificando. São Paulo, 28 mai. 2018. Disponível em: < http://justificando.cartacapital.com.br/2018/05/28/sobrevivendo-no-inferno-e-uma-aula-de-historia-politica-racismo-e-luta-por-direitos/>. Acesso em: 10 jul.2018.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

OLIVEIRA. Paulo C. "A literatura no limite". *Todas as Letras,* v. 17, n.3. 2015, p. 85-95.

OLIVEIRA, Gabriela R.; REZENDE, Neide L. "Aula de literatura no ensino médio: escombros do texto ou leitura literária?" *Todas as letras*, v.17, n.3. 2015, p. 13-23.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI.* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROUXEL, A. "Aspectos metodológicos do ensino de leitura". In: DALVI, Maria A.; REZENDE, Neide L.; FALEIROS, Rita J. (Org.) *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013. p.17-33

ISBN 978-85-64124-60-8

A PRÁTICA DA LEITURA LITERÁRIA E O ENSINO NUMA PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR

Maria Aparecida de CASTRO (IFG Câmpus Inhumas)
E-mail: de.castro@ifg.edu.br
Maria Aparecida Rodrigues de SOUZA (IFG Câmpus Inhumas)
E-mail: maria.souza@ifg.edu.br

RESUMO

Este artigo trata da utilização de textos literários de autores brasileiros e latino-americanos, como, Machado de Assis (2006), Gabriel Garcia Márquez (2011), e outros, no ensino, numa perspectiva de formação interdisciplinar do alunado. A utilização da leitura literária no ensino das ciências, numa perspectiva integradora, pressupõe enxergar o todo, escutar o que está silenciado, fazer a leitura das entrelinhas do texto, perceber as conexões ocultas da literatura com as ciências, com os saberes, com a complexidade da vida na contemporaneidade. Para discutir o quão atrativo, pode ser o ensino, se trabalhado através da leitura literária e da descoberta das interconexões visíveis e invisíveis de vários textos literários com o ensino das chamadas disciplinas "duras", como por exemplo, a Química, é que surgiu esse texto, nascido de uma oficina. A Ciência Química foco dessa experiência da relação da leitura literária com o ensino, está presente em tudo, desde o surgimento da vida, até os processos de morte, passando pela saúde, estética, e influindo até nos relacionamentos afetivos, amorosos. O conhecimento não dever ser compactado em "tabletes" a serem engolidos pelos/as estudantes, pelo contrário, a aprendizagem deve estar direcionada à curiosidade, a criticidade, a apropriação dos saberes de maneira interligada, dinâmica e viva. A leitura literária permite a leitores/as refletir sobre aspectos que transcendem o conhecimento científico. A apropriação do texto literário revela uma nova realidade aos olhos dos/as estudantes leitores/as, propiciando infinitas conexões e novos olhares não só para o saber científico, mas também para a vida.

***PALAVRAS-CHAVE**: LEITURA LITERÁRIA; ENSINO; INTERDISCIPLINARIDADE.*

INTRODUÇÃO

Apresentamos aqui, a experiência de uma oficina que tratou da motivação para utilização de textos literários nas práticas de ensino de Química, cuja ideia pode ser utilizada no ensino de outras áreas do saber. A oficina teve uma perspectiva interdisciplinar.

Para Fazenda (2002), a interdisciplinaridade requer uma postura de escuta, do olhar e do perceber. A utilização da leitura literária numa perspectiva interdisciplinar pode tornar a aprendizagem mais significativa e envolvente.

Através de atividades práticas demonstramos o quão interessantes e atrativas podem ser as aulas de Química, se trabalhadas interdisciplinarmente por meio do letramento literário.

A metodologia adotada promoveu a descoberta das múltiplas relações de vários textos literários com o ensino da Química.

A Química é uma ciência presente em tudo, desde a saúde, a beleza até química dos relacionamentos. A "química das sensações", por exemplo, segundo Retondo e Faria (2006) é a química que possibilita ao ser humano formar sua percepção do mundo.

ISBN 978-85-64124-60-8

A seleção, organização e interpretação de nossas sensações no contato com tudo que nos cerca é chamada de percepção. As percepções não são somente construções individuais.

Vivemos em sociedade. Nascemos dentro de uma determinada cultura, no seio de determinada linguagem, e imersos em valores, ideologias, etc.

> [...] Nossas percepções de mundo são modeladas, modificadas e constantemente avaliadas, de acordo com as reflexões que fazemos, baseadas nas experiências que vivenciamos ao nos relacionarmos com todos esses aspectos do mundo (RETONDO, FARIA, 2006, p. 16).

A literatura se coloca como essencial no processo de humanização, de construção da visão de mundo dos sujeitos, pois lida, com dores, sonhos, esperanças universais e atemporais.

O acesso à leitura literária possibilita ao sujeito entrar em contato com diferentes culturas, hábitos, crenças e mundos, formando sua personalidade e trazendo à luz a mentalidade de uma determinada sociedade em determinado espaço e tempo.

A leitura literária é por natureza interdisciplinar. Ela abarca o mundo todo, a vida toda. É palco privilegiado do dialogo entre todos os saberes e sentimentos humanos.

Foi nessa perspectiva que selecionamos, para trabalhar na oficina, textos clássicos da literatura brasileira e universal, que estão abertos a uma abordagem voltada para o ensino de Química.

A utilização de textos literários de autores brasileiros e latino-americanos, entre eles, Machado de Assis (2006) e Gabriel Garcia Marquéz (2011), no ensino da Química, cuja prática pode ser adaptada para o ensino de outras disciplinas, numa perspectiva de formação crítica, interdisciplinar do alunado é do que trata esse texto.

A leitura literária pode ser implementada nas práticas de ensino numa perspectiva interdisciplinar, porque possibilita enxergar o todo, as conexões ocultas da literatura com os saberes, com a realidade, com a complexidade da vida na contemporaneidade.

O ensino pode ser muito mais interessante e atrativo, se trabalhado através da leitura literária e da descoberta das conexões de vários textos literários com o ensino das chamadas disciplinas “duras”, entre elas, a Química.

A Ciência Química foco dessa experiência da relação da leitura literária com o ensino está presente em tudo, desde o surgimento da vida, até a morte.

O ensino de Química pode contribuir para o crescimento humano e para a formação da cidadania. Os conteúdos trabalhados na Química estão relacionados com o meio ambiente, saúde, tecnologia, enfim, com diferentes aspectos da vida.

Rincon e Almeida (1991) destacam que é também objetivo da Química, a formação do sujeito leitor e a constituição do cidadão, da cidadã crítico/a, ético/a, interativo/a, criativo/a, e capaz de transformar a realidade em que vive.

No ensino de Química, é comum ocorrer memorização de regras e fórmulas em detrimento da compreensão do conceito (RINCON, ALMEIDA, 1991).

Memorizar mecanicamente um conteúdo não significa conhecimento. Não representa uma leitura com significados e compreensão das ideias (FREIRE, 2011).

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] além de estimular a leitura, a literatura permite aos leitores a vivência com situações onde é possível refletir sobre aspectos que transcendem o conhecimento científico (RINCON, ALMEIDA, 1991, p. 10).

Queiroz (2001) destaca que o currículo dos Cursos de Química não contempla as habilidades de leitura e escrita.

> [...] o campo da química é potencialmente quantitativo, os currículos dos cursos de química no ensino superior, de uma forma geral, enfatizam o desenvolvimento de habilidades quantitativas, como a efetuação de cálculos e resolução de problemas, em prejuízo do desenvolvimento de habilidades qualitativas, como a escrita (QUEIROZ, 2001, p.143).

Na visão de Almeida, Silva e Machado (2001) a falta da leitura literária traz sérios problemas para os/as estudantes na apreensão das ideias que envolvem os conceitos científicos.

Por acreditar na prática da leitura literária como um caminho possível de transformação da prática docente da área de Química, e de outras áreas do conhecimento, é que enfrentamos o desafio de motivar futuros docentes da área de Química a se tornarem assíduos leitores/as literários/as.

Somos sabedoras que o afã de motivar leitores/as elabora

> [...] em (quase) utopias. Mas é por crer que essas mesmas utopias possam se transmutar em realidade que fazemos Educação. Diria mais, é quase apenas por isso. Mas agora, deixemos um pouco os sonhos. Há que se tentar convertê-los em realidade (CHASSOT, 1993, p. 122).

Lajolo (2006, p. 12) questiona: "[...] O que faz a literatura na cabeça e na vida de quem lê?" Essa é uma questão pertinente quando se trata da formação de docentes leitores/as, que formarão futuros/as leitores/as.

Iser (2016, p. 9) em seu texto: "O ato da leitura", afirma que a "[...] transferência do texto para a consciência do leitor é frequentemente vista como algo produzido somente pelo texto".

Embora o texto inicie a "transferência", esta só será bem-sucedida se ativar certas disposições no/a leitor/a. Assim,

> [...] os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Isso equivale a dizer que os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto (ISER, 2016, p. 10).

Barthes (2015) destaca que a literatura propicia o desenvolvimento integral do ser humano. A literatura nos propicia, pela linguagem, percorrer mundos desconhecidos, criar e recriar realidades, vivenciar situações inusitadas. Ela amplia o nosso conhecimento de mundo. Nos possibilita encontrar equilíbrio emocional e psíquico.

ISBN 978-85-64124-60-8

Desenvolve nosso senso crítico. Seja no papel de escritor ou de leitor/a, a literatura possibilita ao sujeito a expansão do seu potencial criador e imaginativo, satisfazendo sua necessidade de ficção.

No intuito de satisfazer essa necessidade humana de ficção dos/as estudantes e de concretizar a importância da prática da leitura literária no processo de ensino-aprendizagem, foi realizada no IFG Câmpus Inhumas, no dia 19 de junho de 2017, com os/as estudantes do Curso de Licenciatura em Química e outros, a oficina: "A prática de leitura literária e o ensino de química numa perspectiva interdisciplinar".

A OFICINA

A leitura literária é por natureza interdisciplinar. Abarca o mundo todo, a vida toda. É palco privilegiado do dialogo entre todos os saberes e sentimentos humanos.

Foi nessa perspectiva que selecionamos textos clássicos da literatura brasileira e universal que estão abertos a uma abordagem voltada para o ensino de Química.

Foi no intuito de fugir do "lugar-comum" de como é ensinada a Química, que realizamos a oficina, que nos possibilitou estabelecermos uma relação da Ciência Química com diferentes textos literários. Trabalhamos com uma TAG[684] denominada "Química Literária".

Os comandos da TAG Química Literária utilizadas foram:

TAG 1 - REAÇÃO IRREVERSÍVEL: Indique um livro que você não conseguiu parar de ler enquanto não o terminou.

Uma reação irreversível na Química é aquela que ocorre por completo, ou seja, até que pelo menos um dos reagentes seja completamente consumido. Um exemplo claro é a combustão, que ocorre até que o fogo consuma toda a folha de papel (ALVES, 2018). Daí então, só restam cinzas.

A resposta a TAG 1, foi o livro "Martini seco" de Fernando Sabino (1996). Esse é um livro que pode provocar uma reação irreversível, uma compulsão no/a leitor/a, fazendo com esse/a leia o livro, sem parar, até o fim.

"Martini seco" é um romance policial cujo enredo é a investigação de um crime, ocorrido em circunstâncias singulares, que deixam a polícia bastante intrigada.

A história é conduzida por Sabino (1996) de forma precisa e bem-humorada. Difícil é parar de ler. O autor aguça a curiosidade do/a leitor/a cuja reação é ler "a um só fôlego", até chegar a um final surpreendente.

A história começa assim:

> [...] Um homem e uma mulher entram no bar, sentaram-se e pediram martini seco. Enquanto o garçom servia, ela foi ao telefone, ele foi ao toalete. Quando regressaram, ao tomar a bebida, a mulher caiu fulminada.[...] Na bebida ingerida havia uma dose mortal de estricnina (SABINO, 1996, p. 9).

684 TAG DERIVA DO INGLÊS, SIGNIFICA ETIQUETA. A TAG AUXILIA NA ORGANIZAÇÃO DAS INFORMAÇÕES, AGRUPANDO AQUELAS QUE RECEBERAM A MESMA MARCAÇÃO, FACILITANDO ENCONTRAR OUTRAS INFORMAÇÕES RELACIONADAS. A TAG QUÍMICA LITERÁRIA FOI BASEADA NO BLOG BIBLIOTECÁRIA LEITORA. DISPONÍVEL EM: <HTTPS://BIBLIOTECARIALEITORA.WORDPRESS.COM/>.

ISBN 978-85-64124-60-8

Não dá “gostinho de quero mais”? Quem teria colocado veneno na bebida da mulher? O/A leitor/a tem sua curiosidade aguçada pelo suspense da narrativa de Fernando Sabino (1996). Nesse pequeno trecho do livro, o docente de Química, pode trabalhar o significado da palavra estricnina em termos químicos.

TAG 2 - REAÇÃO EXOTÉRMICA: Indique um livro bem, mas bem *hot.*

É uma reação química cuja energia é transferida de um meio interior para um meio exterior, assim aquecendo o ambiente (LIRA, 2018).

Como exemplo de livro que pode provocar uma reação exotérmica no/a leitor/a, indicamos o livro “Do amor e outros demônios” de Gabriel Garcia Marquéz. Este é com certeza um livro muito *hot*, muito quente. O clima sufocante, opressivo desse romance provoca uma sensação de falta de ar, de calor no/a leitor/a. Garcia Marquéz viaja com o/a leitor/a para a Colômbia do final do século XVIII, para contar uma história de amor e dor, cercada de mistério e feitiçaria que culmina com a instauração de um processo de Inquisição.

A história começa assim:

> [...] um cachorro cinzento com uma estrela na testa irrompeu pelos becos do mercado no primeiro domingo de dezembro, revirou mesas de frituras, derrubou barraquinhas de índios e toldos de loterias, e de passagem mordeu quatro pessoas que se atravessaram no seu caminho. Três eram escravos negros. A outra foi Sierva María de Todos los Ángeles, filha única do marquês de Casalduero (MÁRQUEZ, 2011, p. 13).

A mordida desse cachorro fará da vida Sierva Maria um turbilhão asfixiante de dor, preconceito, loucura e amor...

O cenário do romance “O amor e outros demônios”, de Garcia Marquéz, é pungente. Teve como inspiração uma lenda que o autor ouvia quando criança, de uma menina de cabelos vermelhos gigantes, que fora mordida por um cão.

A protagonista do romance, Sierva Maria, é mordida por um cão e infectada por hidrofobia[685] que é interpretada como uma “possessão demoníaca”. Para complexificar ainda mais a situação, Sierva Maria se apaixona pelo padre designado para expulsar o demônio de seu corpo.

O amor entre o padre e a moça sucumbe na atmosfera “quente”, de dor, ignorância e morte criada por Garcia Márquez (2011).

TAG 3 - CATALISADOR: Que livro te deu a sensação de estar quase parando e precisava urgente de algo para acelerar a história?

Catalisador é uma substância que aumenta a velocidade da reação química (FONSECA, 2018).

685 DOENÇA INFECCIOSA DE ORIGEM VIRÓTICA QUE ATACA O SISTEMA NERVOSO CENTRAL DOS MAMÍFEROS E QUE É TRANSMITIDA AOS SERES HUMANOS PELA MORDIDA DE UM ANIMAL INFECTADO. DOENÇA MAIS CONHECIDA COMO "RAIVA". DISPONÍVEL EM: <HTTP://WWW.DICIONARIOINFORMAL.COM.BR/SIGNIFICADO/HIDROFOBIA/1568/>. ACESSO EM 10 MAR. 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

A clássica obra “1984”, de George Orwell traz a marca da inércia, da falta de reação, da imobilidade sufocante provocada por regimes totalitários, que comandam com “mão de ferro” a vida de todos e todas, são regimes político-sociais que “vigiam todos os passos” dos sujeitos.

> [...] Era inconcebível que pudessem frequentar aquele lugar por mais que algumas semanas sem serem descobertos. Mesmo assim, a ideia de terem um esconderijo que fosse só deles [...] representara para ambos uma tentação forte demais. [...] Um raio amarelo do sol poente passava pelo pé da cama e iluminava a lareira, onde a panela de água estava em franca ebulição. [...] se ouviam os gritos das crianças na rua. Impossível que tivesse havido um tempo em tudo aquilo parecesse corriqueiro (ORWELL, 2009, p. 172).

Esse trecho de “1984”, dá uma ideia de como é viver uma assustadora distopia, uma ditadura esmagadora que destrói corpos e almas. “1984” é um texto moroso, morno, cinza, que ao lermos desejamos um catalisador, para acelerar o enredo, para que saiamos o mais rápido possível do ambiente sufocante, sem saída, e sem esperança que caracteriza as ditaduras, os regimes totalitários, através da história.

O fragmento da obra em destaque, relata um furtivo encontro de Winston, personagem central do enredo, com a mulher que amava. Tinham que se encontrar como dois criminosos. Até o amor é um crime para regimes hipertotalitários.

TAG 4 - ELÉTRONS: Escolha um livro com um personagem que tenha uma carga negativa de assustar.

Elétrons são partículas de carga negativa que ficam girando ao redor do núcleo atômico (FOGAÇA, 2018).

Como exemplo de personagem que remete a negatividade dos elétrons, escolhemos o livro “Dom Casmurro”, de Machado de Assis (2006), que traz a visão sombria de Bentinho sobre o seu passado.

Esse personagem de Machado de Assis (2006) não tem o perfil clássico de personagem negativo, malvado. Entretanto sua relação com Capitu, seu grande amor, é marcada por um olhar extremamente soturno, negativo, desconfiado. Com o passar do tempo, Bentinho vai se tornando amargo, com uma visão negativa do amor, das mulheres, da vida.

> [...] Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca (ASSIS, 2006, p. 57).

Essa é a visão de Bentinho sobre Capitu. Ele via nela olhos de ressaca, olhos de uma mulher imprevisível, traiçoeira e traidora. É a visão de um homem ciumento, desconfiado, com uma carga de sentimentos muito negativa em relação a mulher que um dia amou.

TAG 5 - PRÓTONS: Escolha um livro com um personagem cuja carga é tão positiva, que dá vida ao livro.

Prótons são partículas de carga positiva que se localizam no núcleo atômico (Energia Nuclear, 2016).

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] Tu és ainda para mim senão um garoto inteiramente igual a cem mil garotos. E eu não tenho necessidade de ti. [...] Mas se tu me cativas, nós teremos necessidade um do outro. Serás para mim único no mundo. E serei para ti única no mundo... (SAINT-EXUPÉRY, 1981, p. 68).

Esse é um fragmento de "O pequeno príncipe", de Antoine de Saint-Exupéry (1981). O pequeno príncipe é um personagem com uma carga extremamente positiva.

É querido por crianças, adolescentes e adultos. Sua história deixa marcas positivas no/a leitor/a pela forma simples de suas mensagens de otimismo, simplicidade e amor.

"O pequeno príncipe" é um livro à primeira vista, para crianças, mas que encanta também a adultos, pois resgata a criança que existe em cada um de nós, com encanto, ética e beleza.

Após apresentarmos a relação das obras literárias e/ou personagens, selecionados com alguns conceitos da Química, solicitamos que cada participante da oficina escolhesse um dos livros literários que estavam expostos sobre uma mesa, para fazerem uma indicação de leitura com a mesma metodologia utilizada no decorrer da oficina.

Uma das participantes selecionou um livro de crônicas. Sua escolha por esse gênero literário foi movida, segundo ela, pelo fato de enxergar a crônica, como um gênero muito interessante, que aborda assuntos do cotidiano.

Segundo a mesma, a crônica é um tipo de literatura prática e envolvente. E que dá possibilidades de trabalhar de forma interdisciplinar, uma série de conhecimentos de quase todas as áreas do saber.

CONCLUSÃO

As práticas de leitura literária, segundo Hansen (2005), fogem a um conceito único, unívoco, e constituem-se durante a ação. Nesse sentido a experiência de uma oficina sobre a prática da leitura literária em dialogo com o ensino se constituiu durante a ação.

O estudo de componentes químicos através de uma prática interdisciplinar que se vale da leitura literária para apresentar conceitos da Ciência Química de forma instigante e criativa, provocou uma reciprocidade original entre o ensino de Química e a literatura.

A experiência com a "TAG Química Literária", voltada para o ensino, comprova a multiplicidade de caminhos para o estabelecimento da relação da prática da leitura literária com o ensino, aqui apresentamos, um desses caminhos entres tantos outros.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. J. P. M.; SILVA, H.C.; MACHADO, J. L. M. **Condições de produção no funcionamento da leitura na educação em física**. Bras. Pesq. Ed. Em Ciências, v. 1, n. 1, p. 5-17, 2001.

ALVES, Líria. **Equilíbrio químico**. Disponível em:

<https://alunosonline.uol.com.br/quimica/equilibrio-quimico-.html>. Acesso em: 12 mar. 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Barueri, SP: Ciranda Cultural, 2006. (Clássicos da nossa literatura).

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2015.

BIBLIOTECÁRIA LEITORA. TAG: **Química literária**. Disponível em:

<https://bibliotecarialeitora.wordpress.com/2016/08/31/tag-quimica-literaria/>. Acesso em: 31 out. 2017.

CHASSOT, Attico. **Catalisando transformações na educação.** 3. ed. Ijuí: Unijuí, 1993. v. 1.

FAZENDA, Ivani C. A. **Dicionário em construção: interdisciplinaridade**. São Paulo: Cortez, 2002.

FOGAÇA, Jennifer Rocha Vargas. **Elétrons**. Brasil Escola. Disponível em <https://brasilescola.uol.com.br/quimica/eletrons.htm>. Acesso em 04 de julho de 2018.

FONSECA, Bruna Teixeira da. **Catalisadores**. InfoEscola: navegando e aprendendo. Disponível em: <https://www.infoescola.com/quimica/catalisadores >. Acesso em: 10 mar. 2018.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler.** 51. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Do amor e outros demônios**. 20. ed. São Paulo: Record, 2011.

HANSEN, João Adolfo. **Reorientações no campo da leitura literária**. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK (Orgs.). Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas. Campinas: Mercado das Letras; Associação de leitura do Brasil; São Paulo: FAPESP, 2005.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. São Paulo: Ed. 34, 2016. V. 1.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo.** 6. Ed. São Paulo, Ática, 2006.

LIRA, Júlio César Lima. **Reações exotérmicas**. InfoEscola: navegando e aprendendo. Disponível em: https://www.infoescola.com/quimica/reacoes-exotermicas/. Acesso em: 10 mar. 2018.

O QUE é próton? Definição. **Energia nuclear**. 2016. Disponível em: <https://pt.energia-nuclear.net/definicoes/proton.html>. Acesso em: 10 mar. 2018.

ORWELL, George. **1984.** São Paulo: Cia das Letras, 2009.

QUEIROZ, S. L. **A linguagem escrita nos cursos de graduação em Química**. Química Nova na Escola, v. 24, n. 1, p. 143-146, 2001.

RETONDO, Carolina Godinho; FARIA, Pedro. **Química das sensações**. Campinas, SP: Editora Átomo, 2006.

RINCON, A. E.; ALMEIDA, M.J.P.M. **Ensino da física e leitura**. Leitura: Teoria & Prática, v. 10, n.18, p.7-16, dez. 1991.

SABINO, Fernando. **Martini seco**. 10. ed. São Paulo: Ática. 1996. (Rosa dos ventos).

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Rio de Janeiro: Agir, 1981.

ISBN 978-85-64124-60-8

AS VOZES SILENCIADAS EM DESTAQUE NOS ROMANCES-REPORTAGEM: REFLEXÕES SOBRE OBRAS PREMIADAS NO JABUTI

Laísa Veroneze BISOL (Universidade Federal de Santa Maria)
E-mail: laisabisol1@gmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta reflexões em torno de romances-reportagens publicados no Brasil entre os anos 2010 e 2016, vencedores do Prêmio Jabuti, na categoria "Reportagem". O objetivo geral desta pesquisa é verificar quais são as vozes – muitas vezes silenciadas e/ou marginalizadas pela sociedade, pela mídia tradicional, ou mesmo por outros campos da literatura –, que aparecem neste tipo de produção. Para este trabalho, nos valemos dos estudos comparatistas, já que se unem, em um mesmo objeto, literatura e jornalismo, ou seja, perspectivas de natureza distinta. A partir disso, desenvolvemos revisão bibliográfica e um primeiro mapeamento dos objetos de pesquisa. A partir da eleição do *corpus* de pesquisa, já observamos que em todas as edições do prêmio Jabuti do período estudado, existem obras que remetem à violência ou a grupos vulneráveis diante das relações de poder. Isso quer dizer, o jornalismo literário, de um modo geral, está abordando estas temáticas em suas narrativas. Ademais, concluímos que a partir do destaque dessas identidades, os romances-reportagem são de grande importância não somente por abarcar um campo midiático capaz de abordar de maneira diferenciada contextos relevantes à sociedade, mas, também, que a forma literária, em seus mais diferentes aspectos, continua a cumprir seu papel humanizador.

***PALAVRAS-CHAVE**: ROMANCE-REPORTAGEM. VOZES SILENCIADAS. JORNALISMO. LITERATURA.*

Indivíduos socialmente vulneráveis, excluídos, marginalizados ou inferiorizados, são, em geral, historicamente, vozes silenciadas. Isso porque além da exclusão social, o silenciamento se estabeleceu, por muito tempo, por meio das mais diversas formas de expressão narrativas. Buscamos, neste estudo, verificar quais são os indivíduos representados através de duas linguagens que se unem, a literatura, enquanto ficção, e jornalismo, como não-ficção, através do romance-reportagem. Assim, por se tratar de uma narrativa que tem viés, ao mesmo tempo, jornalístico e literário, entendemos que as proposições da Literatura Comparada são oportunas para guiar este estudo. Segundo Tânia Carvalhal (2003), o comparatismo consiste em confrontar duas ou mais literaturas, e a comparação pode permear também outras áreas, através da interação de textos com outros, literários ou não. Assim, vemos que, peregrinando pelas mais diversas áreas, o comparatismo abre um grande campo de possibilidades para entender os textos na medida em que se coteja diferentes discursos.

Quando falamos sobre representar, compreendemos que dentre tantas definições, uma delas equivale a tornar presente, ou seja, demonstrar determinada situação, pessoa, local ou contexto. Ao considerar a cultura grega em torno da mimesis, abordada nas teorias platônica e aristotélica, Luiz Costa Lima (2003, p. 79) conclui que é na arte que a mimesis se concretiza, tendo como base a experimentação com o outro para "saber-se, nesta alteridade, a si mesmo". Sendo assim, as relações entre aquele que escreve e o objeto de sua narrativa são fundamentais para a construção desta realidade representada através da ficção. Ainda de acordo com o mesmo autor, repensar o conceito de mimesis na sua concepção pelos gregos permite o entendimento de que esses conceitos são indispensáveis para o entendimento das artes. Trazendo o conceito para a modernidade, Antoine Compagnon (1999, p. 97), traça um panorama

ISBN 978-85-64124-60-8

sobre o significado da representação. O autor indica que ler buscando a realidade é "enganar-se sobre a literatura", ou seja, ainda que uma obra literária remeta a acontecimentos históricos factuais, ela não pode exprimir o real em sua totalidade, e esse tampouco se configura como um objetivo da literatura.

Contudo, existem outras narrativas que têm como cerne, justamente, representar o que seria o mais próximo possível do real. Falamos, aqui, do jornalismo, que possui, dentre as suas funções, informar, ou seja, realizar essas representações, esses recortes de realidade, através da não-ficção, isso quer dizer, sem a utilização de recursos que ficariam apenas no caráter imaginário, do que poderia ter acontecido. Traquina (2005) argumenta que o jornalismo vai muito além do domínio de técnicas, já que se trata de uma atividade intelectual e que carrega uma grande responsabilidade social.

Pensemos, portanto, na união destas formas de narrar. Desde a década de 1960 emergem os estudos acerca do jornalismo literário, quando surgem as primeiras obras consideradas como romances-reportagem. Através desse gênero, percebemos uma mescla entre as funções da arte e do jornalismo. O pesquisador Edvaldo Pereira Lima traz à tona essa questão, destacando que o jornalismo absorve

> [e]lementos do fazer literário mas, camaleão, transforma-os, dá-lhes um aproveitamento direcionado a outro fim. A literatura está, até então, basicamente interessada na escrita. Mesmo quando representa o real, através da ficção, a factualidade concreta, efetiva – de acontecimentos, personagens e ambientes perfeitamente existentes e nominados, no espaço social verdadeiro – não é, na maioria dos casos, o item primordial. As exceções estariam com os livros de memórias, com as autobiografias, com os relatos de viagens. Mas, *grosso modo*, não há na literatura contemporânea aos primórdios da imprensa moderna atual a necessidade do *reportar*, completamente factual. E é esta tarefa, a de sair do real para coletar dados e retratá-lo, a missão que o jornalismo exige das formas de expressão que passa a importar da literatura, adaptando-as, transformando-as. (PEREIRA LIMA, 1995, p. 138)

Assim, sabemos que ambas as formas de narrar representam, ambas se valem de temáticas sociais e, ambas, utilizam uma linguagem específica para narrar aquilo que almejam, o que as diferencia, é a função jornalística de reportar aos acontecimentos com isenção de ficcionalidade. É por isso que a narrativa jornalística pode apropriar-se das características literárias e vice-versa, no desenvolvimento de temáticas pertinentes e com vistas a estimular a criticidade. O jornalismo literário é diferente do jornalismo cotidiano, aquele que é desenvolvido apenas com o intuito de noticiar. Esse segundo perpassa por questões que envolvem o tempo de produção, o ineditismo, o imediatismo, o "furo" da informação, e, até onde for possível, a objetividade. Já no romance-reportagem, ampliadas as possibilidades de tempo e espaço (físico inclusive), é possível representar de uma forma mais completa, com o aporte de elementos que auxiliem no estímulo da reflexão, como a linguagem literária.

Assim, uma vez compreendidas as aproximações entre as duas formas de narrar, podemos questionar de que maneira literatura e jornalismo se complementam na representação de vozes que, muitas vezes, são silenciadas ou marginalizadas pela sociedade, através das próprias pessoas, da mídia tradicional, ou até mesmo algumas expressões literárias. A pesquisadora Regina Dalcastagnè (2008) afirma que há, na literatura brasileira, uma histórica ausência de representantes das classes populares, o que ocorre também em outros espaços como na mídia, na academia, ou no governo. Por outro lado, conforme a autora, os estudiosos estão preocupados em debater estas questões de representatividade com relação aos diferentes grupos sociais, por vezes excluídos. As minorias referem-se, por exemplo, a "todos

ISBN 978-85-64124-60-8

aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério" (DALCASTAGNÉ, 2008, p.78).

A autora ainda realizou um outro estudo no que diz respeito a essa representatividade, quando, em 2005, analisou a personagem do romance brasileiro a fim de observar, entre outros fatores, qual o perfil dominante e, assim, quais grupos aparecem nesta produção em detrimento de outros. Dalcastagnè apresentou resultados que geram debates e provocam ainda outras indagações. O perfil dominante da personagem do romance brasileiro contemporâneo é de um ser humano, homem, branco, heterossexual, de idade adulta e mais bem sucedido do que as personagens mulheres.

Essas constatações nos permitem inferir que, também em outras formas de narrar, é incomum esses e outros grupos serem representados com voz ativa. Mulheres, crianças, negros, pobres e homossexuais, por exemplo, não têm a preferência no centro das narrativas. Nessa perspectiva, o pesquisador Lizandro Carlos Calegari (2012) realizou um estudo sobre a representatividade de mulheres, gays e negros, no cânone literário e concluiu que "esses grupos, ao lado de outros, por terem sido colocados à margem da sociedade, da história e da literatura, denunciam sua condição de exclusão, mas principalmente de sofrimento" (CALEGARI, 2012, p. 43). O autor ainda acrescenta que, na atualidade, os debates acadêmicos e as produções artísticas têm se ocupado mais que outrora dessas questões, embora de maneira ainda tímida.

Inspirados nas pesquisas mencionadas, queremos investigar quais são as vozes silenciadas que são representadas nos romances-reportagens produzidos no Brasil no século XXI. Esta pesquisa ainda encontra-se em fase inicial, pois faz parte de um projeto maior. Entretanto, em uma leitura primeira, já é possível identificarmos alguns resultados parciais. Como são inúmeros os livros de jornalismo literário publicados anualmente, realizamos uma seleção, analisando as obras premiadas na categoria "Reportagem" do Prêmio Jabuti, que trata-se de uma das maiores condecorações da literatura brasileira. Para este artigo, o recorte temporal abrange o período de 2010 a 2016. Na tabela abaixo, podemos observar os primeiros dados encontrados:

Tabela 1 - Obras e personagens

Ano	Obra	Autor	Prêmio	Personagens representadas
2010	Conversas de Cafetinas	Sérgio Maggio	3º	Profissionais do sexo
2011	Assalto ao Poder - O Crime Organizado	Carlos Amorim	2º	Vítimas das classes desfavorecidas
2012	O espetáculo mais triste da Terra	Mauro Ventura	3º	Vítimas de um incêndio e do sistema
2013	As Duas Guerras de Vlado Herzog: Da Perseguição Nazista na Europa à Morte Sob Tortura no Brasil	Audálio Dantas	1º	Jornalista perseguido pela censura
2014	Holocausto Brasileiro	Daniela Arbex	2º	Pessoas internadas em um manicômio sem diagnóstico de doença mental
2015	A Casa da Vovó – Uma Biografia do Doi – Codi (1969-1991), o Centro de Sequestro, Tortura e Morte da Ditadura Militar	Marcelo Godoy	1º	Oprimidos pela ditadura militar brasileira
2016	Cova 312	Daniela Arbex	1º	Jovem militante morto pelas forças armadas

Elaboração: a autora

ISBN 978-85-64124-60-8

Somente na composição do corpus de estudo, já podemos observar um resultado importante: em todas as edições do prêmio Jabuti deste período, existem obras que remetem a grupos excluídos ou marginalizados, ou seja, vozes historicamente silenciadas pela sociedade. Não buscamos, nesta primeira fase da investigação, o detalhamento acerca dos perfis representados, como sexo, idade, ou cor, por exemplo. Diferente disso, atentamos para as condições sociais dos sujeitos mencionados pelas narrativas. Assim, conforme já demonstramos na tabela, percebemos que estão representadas, nos romances-reportagens brasileiros de 2010 a 2016: profissionais do sexo; vítimas das classes desfavorecidas; perseguidos pela censura e pela ditadura; jovens militantes; vítimas de sistemas, como as internadas em um manicômio sem diagnóstico de doença mental ou os familiares de pessoas que morreram em um incêndio nunca suficientemente investigado.

Sendo assim, podemos perceber a importância da contribuição do jornalismo literário para o país, quando tratamos acerca das representações sociais. Silenciados, oprimidos, perseguidos, vítimas que ganham voz, a partir de narrativas que, ao relatarem suas histórias, revelam a situação de muitas outras pessoas e de realidades ocultadas ou deixadas à margem pela história. Assim, partindo da categorização do romance-reportagem não somente enquanto mídia informativa, mas sobretudo, como expressão artística, nos valemos da perspectiva de Antonio Candido (2000, p. 18), que propõe um questionamento fundamental: "qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte"? E ainda, "qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?". Percebemos que as condições sociais dos sujeitos silenciados motivaram a construção das obras que mencionamos e, por sua vez, esses romances, de cunho jornalístico e literário, também podem influenciar o meio, se considerarmos as ideias acerca das funções que envolvem a arte e o jornalismo, que, unidas, geram informação, mas, também, possibilidade de reflexão e criticidade.

Ao aliar as discussões sobre representação com a questão das minorias, ou daqueles que são excluídos ou marginalizados, nos deparamos com algumas reflexões diante daquilo que é mostrado através das narrativas de ordem artística ou, por outro lado, silenciado através das artes. Compreendemos que estas manifestações podem estar munidas de elementos que não visam apenas o deleite da leitura mas, sobretudo, à representação de aspectos sociais que podem causar, ao receptor, sensações, sentimentos, e, em especial, a oportunidade de refletir sobre o que é exposto. Assim, ao atribuir voz a esses indivíduos, os romances-reportagens prestam contribuição social e cumprem com a função das narrativas.

Antonio Candido (1995) afirma que a função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que tem um fim humanizador. O crítico ainda expande suas proposições comentando a respeito de outras artes:

> A arte é social em dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (CANDIDO, 2000, p. 19)

Entendendo a arte como uma forma de comunicação expressiva e expressão da realidade, verificamos que, através da obra, sua estrutura e função diante do público, o leitor obtém, segundo Candido, mais que uma transmissão de noções e conceitos, pois estabelece uma relação fecunda entre a obra, o público e o leitor. Esta tríade, conforme Candido, suscita a relação do artista e suas questões individuais, a sua relação com determinado grupo social e o

ISBN 978-85-64124-60-8

que estes grupos refletem na sociedade, que influencia na obra, na forma, e através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio. Nas palavras do autor:

> Entendo por humanização o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (CANDIDO 1995, p. 249)

A partir destas ponderações, podemos compreender que, ao representar os grupos minoritários, as artes podem auxiliar neste processo de humanização, contribuindo para novas percepções a respeito das realidades sociais. Já no âmbito do jornalismo, de maneira específica, embora o estudo acerca da humanização ainda seja tímido, alguns pesquisadores se propuseram a abordar o assunto. Um deles é Jorge Kanehide Ijuim, que dedica boa parte de sua carreira acadêmica a compreender esse fenômeno. Ao escrever um ensaio sobre o papel do jornalismo e resgatar alguns aspectos históricos a esse respeito, o crítico questiona: "[o] Jornalismo, como um dos meios de socialização, tem também como missão humanizar? No meu entender, sim. [...] por meio de um jornalismo humanizado podemos produzir narrativas em que o ser humano seja o ponto de partida e de chegada" (IJUIM, 2017, p. 236). Se a função jornalística está atrelada ao interesse público, então essa afirmativa está totalmente em acordo com o processo de produção de conteúdo informativo.

Unindo, portanto, as funções das artes com as funções do jornalismo, na leitura a respeito da representação efetivada nas obras que observamos, concluímos que, a partir do destaque dessas identidades, os romances-reportagem são de grande importância não somente por abarcar um campo midiático capaz de abordar de maneira diferenciada contextos relevantes à sociedade, mas, também, que a forma literária, em seus mais diferentes aspectos, continua a cumprir seu papel humanizador. Isso é, o jornalismo literário, unindo suas especificidades informativas ao caráter literário, pode, também, contribuir com as suas quotas de humanização.

Afirmamos isso, levando em conta a importância da representação das vozes silenciadas. A medida em que ganham espaço através das narrativas, os indivíduos socialmente vulneráveis, marginalizados ou excluídos, passam a ser conhecidos a partir dessa nova perspectiva, humanizadora, aspectos que podem, em certa medida, contribuir para o desenvolvimento da criticidade e empatia, promovendo novas formas no pensar social.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Carlos. **Assalto ao Poder:** O Crime Organizado. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. São Paulo: Geração, 2015. Edição Kindle.

ARBEX, Daniela. **Cova 312**. São Paulo: Geração, 2015

ISBN 978-85-64124-60-8

CALEGARI, Lizandro Carlos. O cânone literário e as expressões de minorias: implicações e significações históricas. In: FOSTER, David William; CALEGARI, Lizandro Carlos; MARTINS, Ricardo André Ferreira. (Org.) **Excluídos e Marginalizados na Literatura**: uma estética dos oprimidos. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. p. 11-36.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 169-191.

CARVALHAL, Tânia. **O próprio e o alheio**: Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG,1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea**. In: _____. (Org.). Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Editora Horizonte, 2008. p. 78-107.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. n.º 26. Brasília, jul/dez 2005, p. 13-71. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123>. Acesso em: 15 jun 2016.

DANTAS, Audálio. **As Duas Guerras de Vlado Herzog**: Da Perseguição Nazista na Europa à Morte Sob Tortura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GODOY, Marcelo. **A Casa da Vovó** – Uma Biografia do Doi – Codi (1969-1991), o Centro de Sequestro, Tortura e Morte da Ditadura Militar. São Paulo: Alameda, 2014.

IJUIM, Jorge Kanehide. Humanização e desumanização no jornalismo: Algumas saídas. **Revista Comunicação Midiática**, 7(2):117-137. 2012. Disponível em:

<http://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/comunicacaomidiatica/article/view/196>. Acesso em 19 de abril de 2018.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo. Campinas: Unicamp, 1995.

MAGGIO, Sérgio. **Conversas de Cafetinas**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**, porque as notícias são como são. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005.

VENTURA, Mauro. O espetáculo mais triste da Terra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

ESCRE(VIVÊNCIAS) DE DUPLA FACE: SUBJETIVIDADES E IDENTIDADES

Maurício Silva da ANUNCIAÇÃO[686] (UFBA)
Email: mauriciio.ufba@gmail.com

RESUMO

Este texto mostra as primeiras reflexões de um projeto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura – (PPGLitCult), da Universidade Federal da Bahia – UFBA. O objetivo é analisar como se constitui a auto-representações dos grupos marginalizados? Neste caso, de corpos que transitam com o diagnóstico de positivo para HIV/Aids e refletir a urgência e emergência de escrever sobre as subjetividades dos corpos que vivem com o vírus. Para tal, são analisadas cartas-crônicas cujo os títulos são *Primeira, Segunda, Terceira e Mais uma carta para além dos muros,* publicados pelo autor Caio Fernando Abreu entre 1995 e 1996, presentes no livro *Pequenas Epifanias* (2014). Neste sentido, pensa-se em proceder ao levantamento e à averiguação de como os corpos soropositivos sofreu um processo de injunção de violência, desumanização, estigma e estereótipo por meio de imagens construídas a partir dos discursos biomédicos, além de verificar de que forma a escrita desse corpo lida com suas configurações injuntivas no diagnóstico **reagente: HIV POSITIVO**. Identifica-se como o autor inscreve esses corpos e de que forma ele utiliza a literatura como forma de reexistência visibilizando e viabilizando esses corpos dissidentes não mais como epidemia discursiva.

PRIMEIRAS PALAVRAS DEPOIS DE AGOSTO

PEQUENAS EPIFANIAS
Lili amplifica seu corpo como metáfora política
no experimento que engaja sua escrita.
Investida única, afáfama seu corpo feito pirilampo
na tentativa de alumbrar caminhos, aliviar suas dores
e construir pequenas epifanias.
Onde a aspereza da sida não aufira outros corpos.
(Maurício da Anunciação)

Nasce aqui um processo de experimento da minha escrita, o que tenho chamado de sessões de cura. No bojo desse processo de leituras, afetações e deslocamentos tenho buscado minimizar as minhas dúvidas em abordar a temática HIV/Aids, ocupando o meu lugar de fala. Isto é, desse corpo soropositivo em constante movimento na busca de subverter a imagem social das pessoas com o diagnóstico de positivo. Assim, proponho novas formas de enunciação para os nossos corpos que foram construídos sob diversos estigmas sociais, sobretudo quando esse corpo é de um gay, negro e soropositivo na cena contemporânea.

Bem, considero que inconscientemente a temática deste trabalho e qual proponho enquanto projeto de mestrado nasce em 22 de agosto de 2012, após o diagnóstico: **REAGENTE: HIV POSITIVO.** Diante de tal condição, especialmente, depois de ter vencido o medo, a culpa e

686 Mestrando em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação Literatura e Cultura – (PPGLitCult), do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia – ILUFBA – possui Licenciatura em Letras Vernáculas pela mesma Instituição. Aluno Bolsista FAPESB.

ISBN 978-85-64124-60-8

o silêncio não me contive em não estruturar diálogos que discutam sobre os atravessamentos do meu corpo e de outros corpos marcados pelo diagnóstico de positivo para HIV/Aids.

Portanto, seguindo a esteira do pensamento de Huberman (2011), é preciso saber que, apesar de tudo, os vagalumes formaram outros lugares suas belas comunidades. Ou seja, se corpo é texto e a linguagem é vírus, vamos promover novas epistemologias, a fim de ressignificar esses corpos a partir das suas subjetividades como forma de reexistência. E isso é tudo que eu tenho a oferecer.

DA RESISTÊNCIA A REEXISTÊNCIA

Buscarei neste ensaio esboçar as primeiras inquietações da minha proposta enquanto pesquisa de mestrado, apresentarei aqui questões que transcende o meu lugar de pesquisador. O objetivo é refletir a urgência e emergência de escrever sobre as subjetividades dos corpos que convivem com o diagnóstico de positivo para HIV[687], ainda que de forma sucinta. E tal urgência pode ser compreendida como forma de reexistência, tal como, define Souza (2011) "relacionando-se às questões culturais e políticas e visando de alguma maneira, ampliar suas possibilidades de inserção no lugar de crítica, contestação e subversão". Dessa maneira, entendo reexistência por ressignificações desses corpos que historicamente foram postos à margem, silenciados, marcados por uma série de estereótipos e violências construídas pelo imaginário social a partir dos primeiros reflexos da doença no Brasil e no mundo. Para tal, terei como ponto de partida uma série de quatro cartas-crônicas intituladas de *Cartas para Além dos Muros,* publicadas pelo escritor Caio Fernando Abreu (1948 - 1996), em sua coluna *Caderno 2*, no jornal estadão de São Paulo, entre os anos de 1994 e 1995, no qual o escritor se utiliza de sua escrita autobiográfica como performance para alcançar outros corpos.

De forma semelhante, isso pode ser pensado também por Gomes:

> A escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a "sua verdade". [...]O que passa a importar para o historiador é exatamente a ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressa. Isto é, o documento não trata de "dizer o que houve", mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento. (GOMES, 2004, p.14).

A fim de compreender esse percurso, optei por dialogar com *Histórias Positivas: A literatura (des)construindo a aids,* de Marcelo Bessa, o livro foi resultado de sua dissertação de mestrado em Letras e apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio, em 1996. Neste livro, o autor afirma que, além de uma questão biomédica, a Aids é uma epidemia discursiva. Assim, Bessa tensiona de que forma a literatura pode ser utilizada como "utensílio" (DERRIDA, 1971) na desconstrução dos discursos e estigmas em torno da doença.

É importante ressaltar que, utilizo a noção de utensílio de Derrida (1971) sob a forma de bricolagem, a fim de inventariar um operador teórico no sentido de apresentar um novo

687HIV É A SIGLA EM INGLÊS DO VÍRUS DA IMUNODEFICIÊNCIA HUMANA (HUMAN IMMUNODEFICIENCY VIRUS), QUE É O CAUSADOR DA AIDS. PARA VER MAIS: TEODORESCU, L. LINDINALVA; TEXEIRA, R. PAULO. HISTÓRIA DA AIDS NO BRASIL: AS RESPOSTAS GOVERNAMENTAIS À EPIDEMIA DE AIDS/ BRASÍLIA: MINISTÉRIO DA SAÚDE/SECRETARIA DE VIGILÂNCIA EM SAÚDE/DEPARTAMENTO DE DST, AIDS E HEPATITES VIRAIS, 2015. V.1.

ISBN 978-85-64124-60-8

conceito as formas de reversão dos discursos construídos pelo imaginário social e propor novas formas de enunciação para os corpos que convivem com o diagnóstico de positivo para HIV, como forma de utensílio discursivo.

Nos últimos anos, tem havido, por parte da literatura brasileira contemporânea, uma urgência em abordar as diferentes subjetividades dos corpos e, sobretudo, romper com uma rede profícua de silenciamentos e apagamentos de alguns grupos minoritários. Essa nova produção literária tem se preocupado em provocar rupturas ao cânone literário brasileiro, escrevivendo as experiências do seu corpo, a partir de textos literários. Com isso, dá um novo lugar de enunciação para os corpos que historicamente foram silenciados, contrapondo-se às representações fixadas na tradição ocidental ou como propõe Klinger (2002), utilizar a fraqueza como modo de liberdade.

Neste sentido, dentre os diversos temas que têm crescentemente conquistado a produção literária contemporânea, a temática HIV/Aids tem sido bastante contemplada com uma periodicidade, abordando questões significativas sobre as subjetividades dos corpos que convivem com a doença. Nessas circunstâncias, escritores começam a ocupar-se dessas reflexões em torno do vírus HIV/Aids, configurando um importante espaço de luta, para citar alguns fizeram parte dessa geração: Os escritos de Susan Sontag (*A doença como metáfora,* 1978*; AIDS e suas metáforas,* 1988*; Assim vivemos agora, 1991*), Michel Cunninhgam (*As horas*), os trabalhos de Hebert Daniel (*A sindrome do preconceito,* 1983*; Alegres e irresponsáveis Abacaxis Americanos,*1987), Caio fernando Abreu (*Triângulo das águas*, 1983; *Os dragões não conhecem o paraíso*, 1988; *Onde andará Dulce Veiga*?, 1990; *Pequenas epifanias*, 1996), Valéria Polizzi (*Depois daquela viagem,* 1996) e Gabriel Abreu (*O Segundo armário,* 2014) imprimindo nas suas escritas uma luta política preocupada em educar e diminuir os conflitos e estigmas reproduzidos pelo imaginário social, ultrapassando as questões biomédicas.

De acordo com Laurindo (2015), as estigmatizações sobre os corpos soropositivos apareceram a partir dos primeiros casos da doença no mundo, em especial na Flórida em 1982, quando os epidemiologistas norte-americanos, inicialmente a nomearam de "doença dos quatro H". Isto é, homossexuais, hemofílicos[688], haitianos, heroinômanos[689], passando a ser nomeados posteriormente por "grupos de risco", tanto no exterior quanto no Brasil. Nesse momento, houve muitas especulações sobre a doença, que desde então, esteve associada aos grupos marginalizados e sendo referenciadas, sobretudo como "peste gay" ou "câncer gay", isso tanto no discurso religioso quanto no biomédico.

Assim, foi a partir deste contexto que as pessoas foram configurando a sua perspectiva sobre o HIV/Aids, ligando a doença principalmente aos homosexuais, prostitutas, à promiscuidade e usuários de drogas. A imprensa também teve a sua contribuição ao imprimir uma onda de pânico, de medo e de preconceito, sobretudo ao descrever as primeiras histórias de pessoas em estágios avançado da doença, neste caso, com AIDS[690], através de imagem letais e impactantes desse corpo diagnosticado com síndrome da imunodeficiência, a título de exemplo, recordamos a polêmica matéria[691] da *Revista VEJA*, de 26 de abril de 1989, que trouxe Cazuza, nitidamente debilitado pela doença. Nesta oportunidade, a revista estampou em sua

[688]Hemofilia é uma doença genético-hereditária que se caracteriza por desordem no mecanismo de coagulação do sangue e manifesta-se quase exclusivamente no sexo masculino.
[689]Usuários de heroína injetável.
[690]AIDS é o estágio final da doença provocada pelo HIV, um vírus que causa graves danos ao sistema imunológico.
[691]Ver mais em: COIMBRA, Oswaldo. Cazuza, vítima de uma reportagem, 2012. Disponível em: <https://blogdogersonnogueira.com/2012/07/31/cazuza-vitima-de-uma-reportagem/>. Acesso em: 02 de Julho, 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

capa a seguinte frase: “Uma vítima de Aids agoniza em praça pública.”, exprimindo apenas pontos negativos sobre a doença. A epidemia da AIDS também fez outras vítimas, tais como, o cantor Freddie Mercury, o músico Renato Russo, o filósofo Michel Foucault, dentre tantos outros.

Como consequência, os escritores passam a escrever e discutir questões relacionadas à doença em sua produção artística e literária. Sendo concebida como “utensílio discursivo”, tal como define DERRIDA (1971, p. 239):

> é aquêle (sic) que utiliza “os meios à mão”, isto é, os instrumentos que encontra à sua disposição em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir e à qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-las, não hesitando em trocá-los cada vez que isso parece necessário, em experimentar vários ao mesmo tempo, mesmo se sua origem e a sua forma são heterogêneas.

Assim, propomos a ressignificação desses corpos, produzindo literatura e arte como forma de reexistência, rasurando o imaginário social, mas também viabilizar novos diálogos e narrativas produzidas a partir de nossas vivências.

A LITERATURA ENCONTRA A AIDS

Nesse bojo, surgem alguns escritores que retrataram a epidemia do vírus através da literatura, seja de modo autobiográfico ou ficcional. Na literatura brasileira contemporânea, por exemplo, aparecem nomes como Caio Fernando Abreu, Valéria Piassa Polizzi, Ramon Nunes Mello, dentre outros, que ajudaram a construir um movimento de ativismo político e literário contra o que Marcelo Secron Bessa (1997:2002), chamou de “epidemia discursiva”[692] em torno do HIV/Aids.

A “literatura da AIDS” (MELLO; PENNA, 2017) e, mais tarde, a “literatura pós-coquetel” (SOUZA, 2015) busca enfrentar o diagnóstico não pelos aspectos clínicos, mas através das subjetividades dos corpos e identificações de gêneros, de classes e de raças. É neste campo de discussões, que os autores a partir da sua autoficção performativa, buscam abrir novos caminhos, ou seja, os autores colocam-se como “sujeito da performance” enquanto uma estratégia de para se multiplicar em outros *eus* (KOGURE, 2015:98).

A este respeito, Kogure (2015, p. 33) assim se refere:

> Entender esse fenômeno como performance sugere que também funcione como epistemologia. Como prática in-corporada a outros discursos culturais, a performance oferece uma determinada forma de conhecimento. A distinção sublinha a compreensão como fenômeno simultaneamente real e construído, como uma série de práticas que combinam o que historicamente tem sido separada, mas mantida como unidade discreta, como discursos ontológicos e epistemológicos supostamente independentes.

É nesse lugar de performance que esses escritores assumem os seus lugares de fala e passam a protagonizar “escrevivências”, tal como Conceição Evaristo (2005:6) define, ou seja,

692 Leia epidemia discursiva como a construção social e os estigmas em torno do HIV/Aids no Brasil nos anos 80.

ISBN 978-85-64124-60-8

enquanto "a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido". Assim, o espaço ficcional se engendra de outras narrativas, não mais pautadas no discurso imaginário ou do outro como porta-voz dos nossos corpos soropositivos, porém a partir das suas experiências enquanto sujeito do discurso que buscam espaços de contestação e subversão.

Afinal, descrever sorologia a partir de um corpo soropositivo é muito diferente de representar a partir da experiência de um corpo construído pelo imaginário do outro. Essas reflexões são importantes para compreendermos a importância de um eu-enunciador que, agora, descreve esses corpos não só marcados pelos estigmas da doença, mas também por suas vivências, experiência e formas de reexistência. É nesta tangente que esses corpos propõem alguns tensionamentos sobre a emergência de um lugar de enunciação nas narrativas brasileiras contemporâneas. Isto é, a partir do seu lugar de fala, retomando as concepções de Spivak (2010)[693] e Ribeiro (2014)[694] sobre a validação do discurso da vozes minoritárias, neste caso, de corpos positivo para HIV/Aids.

O falar, portanto, segundo Ribeiro (2014) infere outras ações de operações discursivas no imaginário social:

> O falar não se restringe o ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequentemente da hierarquia social. (RIBEIRO, 2017, p. 64).

Dessa forma, o escritor gaúcho, Caio Fernando Abreu (1984), após receber o diagnóstico de **reagente: HIV Positivo**, começa a registrar a partir da sua escrita reflexões acerca dos diversos estigmas reproduzidos sobre os corpos que convivem com a sorologia, expressando em suas narrativas inquietações e conflitos, convencido de que talvez um dia ela possibilitasse aos seus leitores um melhor entendimento da doença que assolava o país. Neste sentido, a sua escrita surge como forma de reexistência, ou seja, Caio Abreu fez da sua condição um instrumento político, com o objetivo de que sua história atravessasse outros corpos na mesma condição, através dos seus textos literários. O autor apresenta uma vasta produção literária com a temática HIV/Aids, fazendo com que ele se torne um dos mais importantes contistas brasileiros e as suas obras são contemporâneas ao nosso tempo, sobretudo por nelas abordarem questões ainda tão emergentes em nosso cotidiano.

Assim, Caio Abreu, a partir de sua produção literária propõe resgatar das margens vozes sociais marginalizadas, abordando temáticas como a homoafetividade, medo, solidão, morte e outros temas que confrontavam seus leitores e atravessam a sua sorologia. Neste sentido, a autoficção de Caio Fernando Abreu empreendeu diálogos importantes na ficção brasileira contemporânea, sobretudo na tentativa de visibilizar os corpos dissidentes com o diagnóstico positivo para HIV/Aids, daí a necessidade de se considerar o corpo e as condições de fala dos grupos minoritários. Como lembra Lívia Natália Souza (2011)

> O corpo produtor no discurso mudou e, muitas vezes, ele irá usar este corpo, antes invisibilizado pelo desejo do outro, como textualidade suplementar, como fundamento polifônico do texto que demanda para si um lugar de interpretações. (SOUZA, 2011, p. 109).

693 Em seu livro Pode o subalterno falar?, publicado pela primeira vez em (1985).
694 Em seu livro O que é Lugar de Fala?, publicado pela primeira vez em (2017).

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim, a sentença do corpo ilustrada por SOUZA (2011), articula bem o que já foi mencionado anteriormente sobre as vozes sociais marginalizadas, construírem um novo lugar de enunciação para os corpos que transitam com o diagnóstico de positivo para HIV/Aids. Desta vez, não narrada, mas produzida pelo imaginário do outro e os textos de Caio Fernando Abreu encenam bem essas estratégias políticas de representação em *Cartas para Além dos Muros:*

> Alguma coisa aconteceu comigo. **Alguma coisa tão estranha** que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo[...] **É com terrível esforço que te escrevo**. E isso agora não é mais uma maneira literária de dizer que **escrever significa mexer com funduras**[...] **Pois é no corpo que escrever me dói agora**[...] A minha **não desistência** é o melhor que eu posso oferecer neste momento[...] **a única coisa que posso fazer é escrever** - essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever, **a única coisa que posso escrever**. (ABREU, 2012, p.137 - grifos nosso).

Nesse trecho, Caio F., apresenta os primeiros indícios sobre a sua contaminação com o vírus HIV e as dificuldades de se tratar da doença. Contudo, ele assume com o seu leitor o compromisso de escrever sobre a doença, retratando a subjetividade desses corpos que transitam com o diagnóstico de positivo para HIV/Aids, a partir da escrita de si. Assim, perceber-se a escrita como um operador que pode atuar contra a tradição fixada no imaginário social.

Nesse sentido, afirma Foucault:

O papel da escrita é construir, com tudo que a leitura constituiu, um 'corpo'[...]. E este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim - de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão - como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas fêz (sic) sua respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida 'em forças e em sangue' [...]. Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação relacional. (FOUCAULT, 2006, p. 125)

Após o diagnóstico de positivo de HIV/Aids, o autor passa a protagonizar, pelas cartas 'escrevivências', tal como Conceição Evaristo (2005) a define, ou seja, enquanto "a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido" (EVARISTO, 2005:6). Em *Cartas para Além dos Muros,* já se percebem as marcas, não apenas da 'inscrita de si', mas também da mudança provocada pelo diagnóstico de positivo para HIV/Aids. Marcadores da dor física no corpo que escreve e, ao mesmo tempo, só pode escrever porque se inscreve na narrativa, demonstram uma mudança no processo de construção autoral. Não se trata mais da descrição.

> Imagino que você tenha achado estranho as duas cartas anteriores **obscuras**, **enigmáticas** como aquelas dos almanaques de antigamente. gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior **te escrevo** agora assim, **claramente**. **Não vejo nenhuma razão para esconder**. **Nem sinto culpa**, **vergonha ou medo**[...] **fiz O Teste. Aquele**. Depois de uma semana de espera agoniada, **o resultado HIV positivo**[...] sei também, que **para os outros**, **esse vírus** de science fiction **só dá em gente maldita**. **Para esses lembram Cazuza: Vamos pedir piedade, Senhor, piedade pra essa gente careta e covarde**." (ABREU, 2012. p, 45-46 - grifos nosso).

ISBN 978-85-64124-60-8

Neste sentido, o marcador agora que estabelece uma relação de antes e depois, demonstra, de maneira tácita, a mudança provocada pelo tratamento e todos os efeitos advindos deste. Nessas cartas, Caio Fernando Abreu passa a marcar outro lugar: narrador e personagem se confundem entre lugar social e discursivo. As cartas narram a auto-representação da vida alinhada a uma escrevivência em interlocuções diretas com o leitor. Isso coloca em evidência as subjetividades de quem vive sob o diagnóstico de positivo para HIV/Aids, escrevivendo do lugar que transita pelos estigmas sociais produzidos pela sociedade civil, além dos temas morte, solidão, medo e afetividade.

PARA RETOMAR O INÍCIO DA CONVERSA

Nessa ótica, acreditamos que o descentramento do discurso produzido pelo imaginário pode abrir caminhos para novos espaços de contestação. Acompanhando o pensamento do "lugar escuta" de Leila Dumaresq, deste lugar de enunciação dos corpos positivos para HIV/Aids e deve ser empreendida por meio de outros artifícios, que não os do cânone literário, a fim de que haja espaço não apenas para a emergência da autoria enquanto lugar de ilusão de unidade subjetiva (Foucault, 1970), mas também para o reconhecimento e representação dos coletivos desses corpos que, ao receber um diagnóstico, recebem a injunção de mais de um marcador social de estigmas, discriminações e preconceitos.

Neste sentido, é preciso visibilisar e viabilizar os corpos dissidentes com o diagnóstico de positivo para HIV/Aids também na ficção brasileira contemporânea sem reduzir a complexidade subjetiva. Historicamente, estes corpos foram postos à margem, além de serem corpos silenciados ou marcados por uma série de estereótipos, como pode ser observado na antologia de Cartas pós-diagnóstico publicadas por Caio Fernando Abreu.

Pelas observações dos aspectos analisados, conclui-se que, embora as construções das narrativas brasileiras contemporâneas tenham mudado a sua configuração das produções literárias e oportunizado um novo lugar de fala aos grupos marginalizados muito ainda precisa ser feito, utilizando a literatura como utensílio e não como organização discursiva. Afinal, os textos literários atuam como um operador de performance para ver e narrar a si mesmo.

Isto nos leva a crer que os textos literários talvez não consiga libertar ninguém da prisão, do silenciamento e de seus estigmas. Contudo, pode oferecer condições necessárias para liberta-se da aceitação cotidiana, sobretudo pelos leitores que se localizam dentro desse processo de criação e vivência.

E ao refletir essas questões enquanto escrevo esse texto, angústias se instaura em mim, me fazendo pensar em quantas pessoas neste momento em algum lugar sofre silenciosamente com o diagnóstico de **reagente: HIV positivo** e das inúmeras formas de violência que têm atravessado estes corpos. Assim, é mais que necessário utilizar da arte como forma de reexistência para ressignificar os nossos corpos e romper com os estigmas que foram produzidos sobre eles ao longo da história.

Pelas observações dos aspectos analisados, mesmo o meu corpo transitando com a sorologia, ele respira vida! Assim eu e os meus pares não podemos ser subjugados simplesmente por nossas escolhas afetivas, bem como não podemos fazer da nossa condição um luto, mas luta diária, de modo que outras pessoas sintam-se afetadas positivamente engrenando a vida em outro compasso.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio. **Cartas para Além dos Muros**. In: idem. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996. Pequenas epifánias / Caio Fernando Abreu. - 4. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BESSA, Marcelo Secron. **Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

DERRIDA, Jacques. **A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas.** In: A Escritura e a Diferença. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 229-249.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si. In: O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992, p. 01-11.

GOMES, Ângela de Castro (org). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

KLINGER, Diana. "**Escrita de si como performance**". Revista Brasileira de Literatura Comparada. N. 12, 2008, pp.11-19.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** / Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro – 8ª. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?/** Djamila Ribeiro. - Belo Horizonte (MG): Letramentos, 2007.

SANTOS, L. M. Natália de. **Poeticas da diferença: A representação de si na lírica afro-feminina**. In: Idem. A cor das Letras; Revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana. n.1, 2011.

TEODORESCU, L. Lindinalva; TEXEIRA, R. Paulo. **História da aids no Brasil: as respostas governamentais à epidemia de aids**/. v. 1. Lindinalva Laurindo-Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira. - Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015.

ISBN 978-85-64124-60-8

FRUIÇÃO NA RECEPÇÃO POÉTICA E OS IMPACTOS DA SONORIDADE NESSE PROCESSO[695]

Lavínia PRADO (UEG)
E-mail: vinia.sp29@gmail.com
Letícia GOTTARDI(UEG)
E-mail: l.gottardi@hotmail.com
Wilker RAMOS (UEG)
E-mail: rammoswillker@gmail.com

RESUMO

Esse artigo tem como intenção observar a recepção do leitor/receptor com a poesia, na leitura de poemas escritos e multimodais e como a sonoridade interfere na interpretação dos poemas e a proximidade do leitor com tal tipologia. Para tal investigação, pautamos em uma pesquisa de etnográfica com fundamentos nos dados coletados. O arcabouço teórico que sustenta esta pesquisa se pauta em Compagnon (1998), Jauss (1977), Iser (1996) e outros. Observamos, ao longo deste estudo que o leitor toma o papel de dialética e não coadjuvante no texto. Concluímos, portanto, que a interpretação se modifica de forma expressiva quando exposta à sonoridade, mostrando como a sonoridade e a fruição da poesia, quanto ao leitor/ receptor, andam na mesma via.

***PALAVRAS-CHAVE**: TEORIA DA RECEPÇÃO; ESTÉTICA DA POESIA; LEITOR RECEPTOR; FRUIÇÃO.*

INTRODUÇÃO

"O conhecedor tem razões para não desprezar o julgamento do amador, pois seu conhecimento só é autêntico, enquanto ele continua também amador."

(STAIGER, 1974)

A ideia desse trabalho surgiu com uma experiência pessoal. Um dos autores deste artigo, assim como muitas pessoas, tinha (e talvez ainda tenha) muita dificuldade em entender, em sentir e em se identificar com os poemas em geral. Assim, havia uma resistência em ter contato com esse gênero. No entanto, isso mudava ao conceber a poesia recitada e/ou declamada.

Fazendo uma analogia com a teoria de comunicação de Jakobson, colocamos a fruição com um "canal" entre o emissor e o receptor (JAKOBSON, 2010), ou seja, percebemos que a fruição acontecerá de qualquer maneira, mas o que fará ela ser prazerosa para o receptor, dependerá de uma série de fatores no processo entre esse emissor e o receptor. Esses fatores que afetarão a forma como essa fruição será recebida são filtros afetivos, como idade, capital cultural, dentre outros, e podem (ou não) interferir em na fruição da poesia. A partir disso, surge

695 AGRADECEMOS AO APOIO FINANCEIRO RECEBIDO PELA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS (UEG), POR MEIO DO PROGRAMA DE AUXÍLIO EVENTO (PRÓ-EVENTO).

ISBN 978-85-64124-60-8

a ideia de entender como (e se) a sonoridade interfere no processo de afetividade, culminando no processo de recepção e fruição do leitor na poesia.

Para testar essa hipótese, utilizamos duas oficinas: uma realizada em um colégio da rede estadual de Anápolis - Goiás, com turmas de 6º e 9º ano; e a outra em um simpósio sobre leitura promovido pela Universidade Federal de Goiás (UFG), em parceria com o Instituto Federal de Goiás (IFG). Os poemas escolhidos foram, primeiramente, lidos e discutidos, com foque em como receberam aquela poesia: se eles se sentiram muito ou pouco "tocados", etc. Logo depois, apresentamos os mesmos poemas, mas, dessa vez, recitados (recurso sonoro) ou declamados (recurso sonoro-visual) e fizemos novamente as perguntas de antes.

Como fundamentação teórica, utilizamos a teoria da recepção de Compagnon (2001) Jauss (1977), Iser (1996); a teoria da sonoridade de Massini-cagliari e Cagliari (1998), Antunes (2011); a teoria sobre fruição Oberg (2007); a teoria sobre poética de Aristóteles (2000) e Staiger (1974); Platão (2000); Antunes (2011); Prado (2008); e outras demais que sentimentos necessidade durante o processo de escrita deste trabalho.

ASPECTOS TEÓRICOS

FRUIÇÃO

Pode-se definir fruição como uma ação ou ato de fruir, sendo "fruir", desfrutar, estar de posse de; gozar (FIGUEIREDO, 1913, p. 922). Esse processo é subjetivo e ocorre quando se tem relação com objeto a ser fruído, ou seja, quando há certo tipo de vínculo, já que a fruição se articula com a ideia de vontade, prazer. A "vontade" pode ser definida como a atividade humana que se opõe ao instinto, comportando processos psíquicos conscientes (ABBAGNANO, 2003) e o prazer, na estética kantiniana, significa um sentimento que não visa fins utilitários (*apud* OBERG, 2007).

Para Barthes, o prazer e a fruição não podem ser considerados sinônimos completamente, já que, o prazer é dizível, enquanto a fruição é um processo mais profundo, indizível. A fruição seria, portanto, um dos níveis do prazer. Assim, conclui-se, com OBERG (2007, p. 20) "o ato de fruir, a *fruição*, como um processo que pressupõe diferentes gradações de intensidade na experimentação do prazer, demandando determinadas formas de atuação do sujeito que frui, além de implicar duração" (grifo da autora). Independente da distinção de Barthes, Oberg (2007) postula que o teórico não coloca maior ou menor peso no leitor/fruidor: na verdade, considera que há sempre uma relação recíproca entre um e outro. E é nessa relação, nessa transação, que se encontra a fruição. Embora a fruição não seja um aspecto específico da arte e da literatura, é principalmente nessa última área, na fruição literária, que colocaremos nosso foco.

A fruição literária nasce na linguagem literária, também chamada de estética, que é o tipo de linguagem que, de acordo com Oberg (2007):

> (A linguagem literária) é vazada: articula-se apresentando *vazios*, *poros* que permitem uma *respiração*, uma movimentação de sentidos. Estes vazios convidam o leitor a preenchê-los. [...] Porém, devido ao seu caráter polissêmico [...], a linguagem literária permite diferentes possibilidades de leitura, não determinando completamente uma leitura de fruição, uma vez que sua recepção é individual e a leitura literária, portanto, tem sempre uma dimensão de liberdade". (p. 42) (grifo da autora).

ISBN 978-85-64124-60-8

Oberg ainda cita Escarpit (s.d), que defende que, quanto mais fortes, determinadas e funcionais as obras são, menor é a margem dada ao leitor e, portanto, menos literária sua obra é. A obra literária, nesse sentido, é aquela que apresenta a linguagem vazada já mencionada, cheia de poros, com maior abertura para que ocorra a transação entre leitor, obra e autor, abrindo caminho, também, para a fruição literária.

> A recriação implicada no ato da fruição literária é, principalmente, de ordem linguística imaginativa: é preciso recuperar aquilo que, sugerido no texto, não está dado completamente - o que vive no texto precisa ser reencarnado pelo leitor, ganhando, assim, sentido e concretude (OBERG, 2007, p. 41).

Oberg (2007), sobre a fruição literária, acrescenta:

> A fruição literária nem sempre se apresenta como um campo seguro e nem sempre está vinculada a sentimentos tranquilos e agradáveis. Ao contrário, pode ser terreno movediço, que possibilita deslocamentos, experiências impactantes e complexas e, ainda assim (talvez por essas razões) é prazer/gozo/fruição (2007; p. 45).

Outra característica dessa fruição é sua dependência de aspectos culturais e naturais (biológicos), únicos do sujeito. De acordo com a teoria de Jauss (1979) o leitor é ativo, ou seja, é um leitor que atua sobre o texto reconstruindo seus sentidos, imprimindo à experiência da fruição literária,

> Uma fruição 'transgressora', encontrada nos caminhos clandestinos da literatura ficcional, assim como no caminho real dos processos literários (...) que permitem desvios em relação às manipulações do mercado (JAUSS, 1979, p. 59).

Para Iser, o autor até pode ter uma influência considerável sobre a imaginação do leitor, afinal, ele possui as técnicas (narrativas) necessárias, mas cabe a imaginação do leitor ver a imagem que ele quiser no texto. "Nenhum autor tentará colocar o quadro *completo* diante dos olhos do leitor" (ISER, 1987, p. 226; *apud* OBERG, 2007, p.35) (grifo de Iser). O autor até pode contribuir para a fruição, conforme afirma Eco (1981), ao apresentar uma obra acabada e definida, em que ele usou suas habilidades para levar o leitor a ter o tipo de fruição que ele, o autor, deseja. No entanto, tudo aquilo que foi construído socialmente, historicamente e culturalmente pelo indivíduo interfere na sua relação com o objeto, no seu prazer, na sua fruição. Logo, podemos concluir que a fruição é uma transação que depende de vários aspectos fora do controle do autor.

Ao mesmo tempo em que concluímos isso, também concordamos com Barthes (1989), que a literatura (em sala de aula) faz com que o conhecimento escrito se torne uma festa, ou seja, um prazer. De acordo com o teórico, o leitor faz um processo de degustação com as palavras. Oberg (2007) defende que "*a degustação dos sabores* (grifo da autora) do texto realizada pelo leitor apresenta um caráter singular e único, implicando tempo e *condições adequadas* (grifo nosso)" (p. 41). "Sendo assim, *diferentes linguagens e diferentes organizações de linguagem, pedem diferentes formas de aproximação e apropriação*" (OBERG, 2007, p. 41; grifo nosso).

ISBN 978-85-64124-60-8

Entendemos que alguns poemas apresentam *condições adequadas* de *aproximação e apropriação* que, ao serem contempladas, interferem no processo de fruição literária.

POÉTICA E POESIA

Sabendo que a função poética é a preocupação com a forma do discurso, já conseguimos entender sua importância para o trabalho em questão. Para se observar o modo utilizado para transmitir uma mensagem, como a poesia de forma declamada e/ou recitada, é necessário falar sobre a função dessa linguagem. Muitas vezes confunde-se essa função com a função emotiva, porém a função emotiva tem a preocupação voltada para o transmissor da mensagem, enquanto a função poética se preocupa com a mensagem em si (PEREZ, 2005). A atenção desse trabalho volta-se para a fruição, ou seja, o canal entre a mensagem e o leitor/ receptor.

A poesia pode se relacionar com o surgimento do homem, visto que sem poesia não haveria também o homem (ANDRÉ, 2005). Pois, ao ligarmos a história e o surgimento do homem a partir da tomada de consciência sobre si e vincularmos esse fato à linguagem, consegue-se entender o surgimento da poesia que nasce junto à necessidade de memorização da fala, sem ainda a presença da escrita.

> Na verdade, todas as coisas do homem surgem a partir de um mesmo princípio, que é o agir do homem enquanto agir-se. Na Grécia antiga, havia um termo para isso: Poiesis.[696] Princípio pelo qual se dava a criação. Acontece que a instrumentalidade da linguagem acarreta uma instrumentalidade do homem, e este perde o que existe de essencial no fazer, que é o criar, tornando-se, assim, mero repetidor em função do sistema. (ANDRÉ, 2005, p.1)

Quando o assunto é recitação ou declamação de poesia temos que pensar que aquelas palavras, versos, estrofes escritas, passam por um processo de memorização do indivíduo que for recitá-la e/ou declamá-la. Ativando, possivelmente suas emoções, visão de mundo e experiências passadas.

Pensando na carga existente dentro da poesia não se pode ignorar o belo, vinculado não somente à poesia como as obras de arte em geral. A necessidade de identificar o que "é'' belo acompanha a história da humanidade. A *Filosofia da Estética* consegue dimensionar o campo do belo, saindo da nossa de concepção do senso comum sobre esse conceito, desvinculando a noção de estética relacionada à aparência física e produtos cosméticos. Assim, lembramos da epistemologia da palavra, que vem do grego *aisthésis* que significa *faculdade de sentir* ou *compreensão pelos sentidos*. Epistemologia essa, que se vincula ao nosso trabalho com a fruição.

As definições dos conceitos de belo concebidos ao decorrer da história, como os de Platão, Aristóteles e entre outros, nos dá "instrumentalização" da poesia. Elas restringem a arte da realidade, mostrando, por exemplo, a poesia sem o contato com a história, física, biologia, economia e até mesmo a política.

Martin Heidegger (1889), afirma que a poesia é a linguagem primogênita de um povo. Essa afirmação nos permite refletir um pouco sobre a história, como dito ser uma das variantes que devem ser levadas em consideração no surgimento da poesia. Os primeiros físicos eram

696 POIESIS É UMA PALAVRA DE ORIGEM GREGA QUE SIGNIFICOU INICIALMENTE CRIAÇÃO, AÇÃO, CONFECÇÃO, FABRICAÇÃO E DEPOIS TERMINOU POR SIGNIFICAR ARTE DA POESIA E FACULDADE POÉTICA. (SPINOLA, 2014, P. 6)

ISBN 978-85-64124-60-8

poetas, os matemáticos também, mas na época não havia essa separação entre os físicos, poetas e matemáticos, pois ainda haviam se rotulado com tais.

Na modernidade, depois de todo o avanço da ciência, fica cada vez mais difícil vincular ciência com poesia, mas "conhecimento científico é uma interpretação do mundo tão 'fantástica' e falha quanto qualquer outra" (ANDRÉ, 2005) que é exatamente o que a poesia faz,

> [...] a arte não é um jogo subjetivo de gênios excêntricos. Sua essência sagrada está na física moderna e clássica, está nas habitações, na matemática, em todos nós. A poesia é a linguagem primordial de todo espanto e está na essência de tudo que produzimos, enquanto ato criador não alienado [...] é o que permite o real, ainda que hoje o real a oculte, entulhado na rotina dos sistemas. (ANDRÉ, 2005, p.1).

O instinto de imitação está no homem desde a infância, sendo uma das principais diferenças entre nós e os outros animais. Somos os seres imitativos, através da imitação que aprendemos nossas as primeiras lições, como andar, falar e comer (ARISTÓTELES, 2000). Aristóteles (2000) defende que o aprendizado é o que nos proporciona os mais vívidos dos prazeres, ainda que essa capacidade de aprendizado seja limitada, a razão porque os homens apreciam a imitação é porque podem ver a si mesmo aprendendo e/ou compreendendo o mundo a sua volta. Como na poesia, que desfruta desse espelho com a realidade através da linguagem, seja escrita, oral ou até mesmo gestual.

Esse trabalho tenta explicar as questões externas e se vivências individuais interferem na fruição da poesia. Para isso, devemos levar em consideração questões como capital cultural, escolaridade, idade, vivência de mundo, filtro afetivos, dentre outras variáveis como a sonoridade.

> É verdade que uma ideia pode ser imutável e, apesar disso, falsa. Um daltônico não tem ideia correia do "vermelho". De acordo. Apenas essa questão refere-se exclusivamente à conveniência terminológica. Minha ideia de "vermelho" terá que corresponder ao que se considera no consenso geral como "vermelho". Do contrário, estou usando a palavra erroneamente. Do mesmo modo a ideia de "lírico". (STAIGER, 1974, p.5)

Os poetas cantavam lendas e tradições populares ao som de liras e/ou cítaras instrumentos musicais muito comuns na Grécia antiga. Os poemas eram cantados, geralmente acompanhados por esses instrumentos, por isso se diz que a poesia pertence ao gênero lírico. Os poemas são divididos em épico, didático, dramático e lírico. As linhas de um poema são chamadas de versos e o conjunto desses versos são chamados de estrofes. Os versos podem ter rimas e obedecerem a alguma métrica. A rima é um recurso que se utiliza da musicalidade nos versos, explorando assim a sonoridade presente no poema. Rimas e ritmos e métricas são características de alguns poemas, mas podem ter modificações dependendo da época e escola literária.

> O verso do português metrificado é uma linha de sílabas com lugares fixos para as sílabas acentuadas e para as pausas. O verso é uma unidade rítmica complexa, em geral contendo unidades rítmicas menores. O verso como unidade rítmica é marcado pela rima ou pela pausa de fim de linha. A estrutura

ISBN 978-85-64124-60-8

> interna do verso é marcada pelos acentos e pelas cesuras ou pausas. (CAGLIARI, 1984/2016, p.70).

Assim como diz Eric Havelock (1996), elucidando a importância sonora no processo de memorização, "Um poema é mais memorizável que um parágrafo em prosa; uma canção é mais memorizável que um poema". Com a necessidade de criar recursos para uma memorização, dado que a poesia surgiu antes da escrita, os versos eram passados de pais para filhos durantes várias gerações, como é o caso do poema *Beowulf* épico, escrito em língua anglo-saxã que é um dos grandes clássicos da literatura inglesa.

Ao mesmo tempo que essa poesia está vindo com a carga emocional de quem está usufruindo dela como remetente da mensagem, ela chegará aos ouvidos do receptor dessa mensagem com uma carga de emoção pessoal somada a ela. Fica então, a hipótese de que essas somas de carga afetivas/emocionais, através da fruição com ênfase na sonoridade, podem intensificar o prazer do consumo da poesia. Sendo que a definição de poesia como obra de arte, em a arte de escrever em versos para serem lidos em voz alta, a poesia tem o poder humanizador, faz do simples algo surpreendente, como posto por Adélia Prado (2008). Acreditamos que a sonoridade, também faz do simples algo surpreendente, dentro da poesia.

SOBRE A SONORIDADE

Pensando nas *condições adequadas* de *aproximação e apropriação*, mencionadas e em como elas podem interceder à uma fruição mais proveitosa para leitor, nos deparamos com a *Sonoridade*. Através da experiência pessoal de um dos autores desse texto, que conseguiu fruir a poesia com mais prazer em sua forma declamada, não somente lida. Percebemos que, essa sonoridade tem papel de extrema importância na apresentação da poesia e no processo de fruição (ou não) do leitor.

A poesia é um fruto da língua falada, assim como outros gêneros literários, porém, tem um caráter prosódico e deve "[...] satisfazer primeiro aos ouvidos e depois aos olhos.", segundo Cagliari (1984/2016, p. 14). Como professor de linguística especializado na área de fonética, Cagliari tem estudos voltados para a análise fonética dos ritmos em poesias. Deste modo, pretende-se aqui, entender a sonoridade dentro da poesia.

Com pressuposto de que a poesia é para ser declamada, lida em voz alta, pode-se observar que ela possui um ritmo próprio e repetitivo. A teoria métrica tradicional aplicada ao português (que priorizava a estrutura de outras línguas que possuem bases diferentes para formação das poesias) estava sempre forçando a forma a se adequar a língua escrita e não oral (CAGLIARI, 1984/2016), provocando um distanciamento entre o leitor e a fruição. Mesmo com essa pressão sobre como deveria se estruturar a poesia, temos autores como Gonçalves Dias, que consegue aliar as regras da métrica tradicional com componentes rítmicos da linguagem oral, citado por Cagliari (1984/2016).

Os teóricos métricos tradicionais, como aponta Cagliari (1984/2016), reconhecem que há três bases diferentes sobre quais se monta uma poesia: sílaba, quantidade e acento, formando o verso.

É importante ressaltar essa noção mais estrutural dando conceitos para os componentes de um poema. Entendendo a estrutura podemos apontar a sonoridade dentro da poesia, que é marcada com o ritmo. Como citado acima, o verso é uma unidade rítmica composta por acentos e cesuras, os acentos podem ser equivalentes às marcações de silaba tônica e as cesuras às pausas.

ISBN 978-85-64124-60-8

O olhar sobre a poesia, no âmbito de análise, muda de acordo o tipo de método utilizado para decantar/analisar a poesia em questão, como posto por Cagliari (1984/ 2016) nos métodos: Quantitativo que prioriza a marcação de sequência de silabas, é usado por línguas que usam silabas longas e breves com valores fixos (latim e grego); acentual, a língua portuguesa tem uma longa tradição nesse sentido, basear-se na marcação de silabas tônicas, a isócrona[697] causa o ritmo; Musical é o método que a duração do pé (tésis[698]) é mais importante que a duração individual da sílaba para marcar o compasso; e o Estatístico, distribuição das silabas tônicas e atônicas num gráfico, assim se dá o ritmo do poema (GAGLIARI, 1984/2016).

Consequentemente não podemos ignorar esse assunto dentro da *Sonoridade Poética*. Porém, deve-se lembrar de que cada língua possui seu sistema de formação de palavras referentes ao som. As teorias métricas tradicionais são fundamentadas em textos antigos greco-latinos, derivando-se de línguas como o português, francês e o latim. Sabemos que mesmo com essa base (greco-latina) as línguas, na questão rítmica, são bem diferentes umas das outras. No entanto, usamos o português para análise feita aqui, posteriormente pode-se observar em oficinas que exemplificam especificamente o fator sonoridade como variável dentro da fruição.

Para a análise da sonoridade dentro da poesia, mais especificamente dentro da língua portuguesa, é necessário "considerar as propriedades fonéticas da língua e se preocupar com as características essenciais rítmicas da fala em que ela se realiza" (CAGLIARI, 1984/2016). Precisamos entender que cada língua tem suas particularidades, nesse caso, os acentos na fala do português são diferentes da fala do francês, assim como português de Portugal tem acentos diferentes do português falado no Brasil. Podemos ir ainda mais além, pois dentro do próprio Brasil temos muitas variantes que interferem no som das palavras.

> Por exemplo, ocorre o fonema |ɹ| cm início de sílabas (posição de onset[699]):xícara, chapéu, etc. Em alguns dialetos, como o carioca, ocorre também no final de sílabas (posição de coda)[700]: paz, mas, etc. Como não se escreve com dígrafos essa pronúncia da coda, mas apenas com as letras Z c S, nunca se poderá ter certeza sobre sua realização fonética, a não ser que se tenha uma descrição baseada na observação da fala de indivíduos. Apenas através da escrita (por exemplo, de textos medievais) é, praticamente, impossível detectar esse tipo de variação. (MASSINI-CAGLIARI e CAGLIARI, 1998, p. 87)

---

697 ISÓCRONO ADJ. QUE SE REALIZA EM TEMPOS IGUAIS, OU AO MESMO TEMPO. (FIGUEIREDO, 1913, P. 1131).

698TÉSISSUBSTANTIVO FEMININO DE DOIS NÚMEROS; NA DANÇA E NA MÚSICA DOS ANTIGOS GREGOS, TEMPO FORTE (AQUELE EM QUE O RITMO ERA MARCADO COM OS PÉS BATENDO NO CHÃO); MÚS NA MÚSICA MEDIEVAL, ABAIXAMENTO DA VOZ.

699O USO DOS TERMOS ONSET (0), RIMA (R), NÚCLEO (N) E CODA (C), ESTÃO VINCULADOS À TEORIA E OS PRINCÍPIOS QUE ELAS DEFENDEM, E SUJEITOS, EM TODAS AS LÍNGUAS, A RESTRIÇÕES QUANTO AOS SEGMENTOS QUE PODEM OCUPAR ESTES ESPAÇOS. UMA SILABA S PODE SER REPRESENTADA POR DOIS RAMOS. O PRIMEIRO, CHAMADO ONSE4 CONTÉM ATÉ DUAS CONSOANTES. O SEGUNDO, CHAMADO RIMA, PODE SER PREENCHIDO POR VOGAIS E CONSOANTES, CUJO NÚMERO E SEQÜÊNCIA SERÃO DADOS POR ESPECIFICIDADES DA PRÓPRIA LÍNGUA, COMO O MOLDE SILÁBICO E FILTROS, COMO SERÁ VISTO MAIS ADIANTE. A RIMA, POR SUA VEZ, PODE SER DIVIDIDA EM NÚDEO E CODA. O NÚCLEO, NO PORTUGUÊS, É FORMADO SOMENTE POR VOGAIS E SE CONSTITUI NO PICO SILÁBICO. EM OUTRAS LÍNGUAS, ENTRETANTO, ALGUMAS CONSOANTES PODEM PREENCHER ESTA POSIÇÃO. O CODA TAMBÉM PODE SER OCUPADO POR CONSOANTE. O NÚMERO, PORÉM, DE CONSOANTES QUE SE ENCONTRA NESTE LUGAR, EM COMPARAÇÃO AO DE ONSE4 É BASTANTE REDUZIDO. (WORKING PAPERS EM LINGÜÍSTICA, UFSC, N.7, MENDONÇA, 2003)

700CODA F. PERÍODO MUSICAL, VIVO E BRILHANTE, QUE TERMINA A EXECUÇÃO DE UM TRECHO. ANT. O MESMO QUE CAUDA. (IT. CODA, CAUDA). (FIGUEIREDO, 1913, P. 469).

ISBN 978-85-64124-60-8

Essa, também, pode ser uma variável na poesia, fazendo com que um som pronunciado de forma diferente não faça "sentido" para outra pronuncia que não seja aquela em que a poesia se realiza.

O português tem o ritmo da fala pautado no acento, como já mencionado. Então, as poesias devem seguir esse ritmo, partindo do ponto que ela deve ser falada/ declamada não somente escrita. A poesia exige que o recurso oral seja explorado, para que a fruição aconteça.

O ritmo poético deve ser analisado através da fala de uma língua, considerando que a área da linguística que estuda o som é a fonética, usamos elementos fonéticos para explicar e entender como é a interferência do som dentro da poesia. E assim, percebemos que a cada língua tem sua característica, então cada indivíduo tem sua particularidade também. Dentro de um canal (fruição) cheio de variáveis, inconstâncias e singularidades transita a poesia.

Desde a entonação à formação de uma língua, pode-se notar que há sinuosidade, como já dito acima, ou seja, todo esse fluxo de ritmo é que produz a sensação rítmica do texto que é sentida pelos falantes e mencionada pelos críticos de arte literária (CAGLIARI, 1984/2006).

> A essas saliências chamei de ársis, e as atenuações de tésis, redefinindo velhos termos[...]. É a ársis e a tésis, por exemplo, que fazem com que a batucada de samba seja entendida de um modo todo próprio e não simplesmente por aquilo que a representa numa partitura de música. (CAGLIARI, 1980, 1981,1984/ 2006, p. 91-92)

Usando os termos redefinidos pelo estudioso, podemos dizer que o causador da fruição na poesia no receptor é a sensação de ritmo, que só é percebido e sentido pela a ársis[701] e pela a tésis. Assim, a sonoridade é um fator primordial para a fruição na poética, pois sem ritmo não poderíamos acompanhar as ações propostas nas poesias.

Um exemplo claríssimo desse processo descrito, é o poema de Manuel Bandeira, *Trem de Ferro* (1936):

> Café com pão
> Café com pão
> Café com pão
> Virge Maria que foi isto maquinista? [...]

A estrofe mostra palavras que sintaticamente e semanticamente estão fora do contexto de um trem de ferro, exceto a palavra maquinista, mas o efeito que a poesia causa ao ser lida em voz alta nos remete a memória do som de um trem, formando assim, a imagem de um trem. Sem o som esse ritmo, essa imagem não se formaria, impossibilitando o receptor de fruir aquela poesia.

Observando essa condicionante, sonoridade, depois de entende lá dentro da poesia, vamos comprovar (ou não) essa hipótese.

701ÁRSIS: SUBSTANTIVO FEMININO DE DOIS NÚMEROS.; ELEVAÇÃO DA VOZ OU DO TOM; MUSPARTE (TEMPO) NÃO ACENTUADA DE UM GRUPO RÍTMICO QUE CONDUZ PARA A PARTE (TEMPO) ACENTUADA SEGUINTE; ANACRUSE.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Por essa razão ao lermos uma poesia, não temos um fluxo de ritmo único, como a sequência de elementos fonéticos enunciados. Na fala ocorrem várias correntezas de ritmos concomitantemente, cada uma com uma forma de fluxo muito particular. Se nós ativermos somente a um dos fluxos, desprezando a necessidade de realização exata e simultânea dos demais, produziremos uma fala poética completamente artificial e falsa, bastante semelhante à leitura que alguns alunos aprendem a fazer na escola. (CAGLIARI, 1984/2006, p. 91)

Baseando-se nessas questões, elaboramos três oficinas para coletar dados e comprovar se a sonoridade tem impacto na fruição do leitor e/ou se modifica seu prazer/ afinidade com a poesia.

METODOLOGIA

Duas das três oficinas realizadas foram em salas de aula de Ensino Fundamental II Regular, de uma escola pública estadual do município de Anápolis, com o 6º e 9º ano, e uma no congresso "9º Café com leitura e 4º seminário de leitura, espaço e sujeito", chamado de "Leitura: informação, técnica e sociedade" e realizado no Instituto Federal de Goiás (IFG), em Aparecida de Goiânia. O evento contou com a parceria com a Universidade Federal de Goiás (UFG) e os participantes eram adolescentes e adultos.

Os poemas escolhidos para o sexto e nono ano foram os mesmos, "Trem de ferro", de Manuel Bandeira, "Ausência", de Vinícius de Moraes, e "Notas sobre ela", de Zackmagiezi. No entanto, escolhemos poemas diferentes para o evento. De início, selecionamos dez poemas, mas trabalhamos com apenas esses quatro devido ao tempo: "Poema de Sete faces", de Carlos Drummond de Andrade, "Eu sei, mas não devia", de Marina Colasanti, "Na língua", de Amanda Lima Oliveira e "Amar", de Carlos Drummond de Andrade.

As oficinas seguiam um roteiro padrão, que apenas se adaptava ao ambiente em que estávamos. As salas são arrumadas em círculo e sempre começamos com uma dinâmica, para quebrar o gelo e para recolher algumas informações dos participantes. Tal dinâmica consiste em uma caixa com perguntas relacionadas à poesia, como "você gosta de poesia?", "você costuma ler poemas?", e outras do gênero. Os participantes pegam uma pergunta da caixa e a respondem em voz alta, gerando uma conversa entre nós e eles.

Depois desse momento, entregamos um papel com vários poemas. Primeiro, propomos que eles lessem silenciosamente um poema específico do papel. Em seguida, perguntamos o que entenderam e o que sentiram ao ler o poema e pedimos para eles resumirem em uma palavra esse sentimento. Então, pedimos alguém presente na sala para ler em voz alta e, por fim, passamos o áudio de alguém recitando e o vídeo de alguém declamando, seguido das mesmas perguntas já feita relacionada ao poema.

Por fim, entregamos um questionário, quantitativo e qualitativo, contendo o resumo do nosso projeto e algumas perguntas tanto relacionadas à identificação do participante (idade, sexo e escolaridade), quanto relacionadas à oficina:

- Você já teve contato com a poesia? Como?
- Você já participou de algum sarau, oficina, café com leitura, ou algo do gênero, com exceção de hoje?
- A sua experiência hoje interferiu/modificou na sua visão/interpretação anterior de poesia? Como?

ISBN 978-85-64124-60-8

- Você acha que as diferentes modalidades da poesia vivenciadas nessa oficina mudaram a sua forma de interpretação na poesia? Por quê?

RESULTADOS

Na sala do 9º ano, no momento da dinâmica, tivemos uma grande participação de todos da turma e conseguimos tirar disso que poesia está totalmente ligada ao estudo de poesias na escola, apenas estrutural e rasa. Direcionamos as perguntas mais para o lado do sentimento, emocional das crianças. Observamos que nesse momento começamos a ambientação necessária para começar a oficina.

Pedimos que primeiro fizessem uma leitura silenciosa do primeiro texto que foi “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira e depois pedimos que todos lessem em voz alta; nas perguntas que direcionamos a eles, percebemos as mudanças, como a questão de ritmos e entonações que foram mais perceptíveis no segundo momento. Ao ouvirem o poema declamado por outra pessoa, os comentários mudaram e percebemos que eles se sentiram mais tocados com esse último formato de interpretação da poesia. Ao repetir o mesmo processo com as outras três poesias, e notamos a mesma situação acontecer novamente: os alunos se sentiam mais tocados e em alguns casos até entendiam a poesia depois dela declamada.

Os alunos ficaram empolgados porque nunca haviam visto um estudo de poesia voltado mais ao emocional do que ao estrutural, pois as aulas de português seguem essa linha muito estruturalistas o que naturaliza esse processo aos alunos. A oficina foi tão intensa que alguns alunos sentiram vontade de escrever alguns versos depois, o que achamos muito interessante, pois além de um estímulo a leitura vimos que atingimos um estímulo à escrita. Os comentários finais de um aluno foram muito satisfatórios, já que ele falou que achou que a oficina ia ser “muito chata” e foi muito boa, se sentiu emocionado. Acredito que o objetivo foi cumprido e a tese confirmada nessa faixa etária.

Com a turma de sexto ano foi diferente. Por ser uma turma com a faixa etária menor, os participantes conversaram muito e estavam muito agitados. Mesmo assim, essa participação foi alta e a maioria das respostas foi que não gostavam de poesia, mas tiveram contato com ela dentro e fora da escola. Uma minoria declarou que gostava de poesia e que escrevia poemas.

Eles tiveram mais afinidade com os dois primeiros poemas do que com os dois últimos, mas continuaram interessados na oficina até o fim. Foi interessante notar como eles pareciam entender o poema quando recitado. Suas respostas não mudavam radicalmente, mas eles pareciam ter mais certeza da sua análise e pareciam gostar mais de ouvir do que de ler.

Observamos que as respostas escritas foram um pouco pobres, mas a participação e o interesse deles foram muito valiosos para nosso projeto. De acordo com eles, quando se escuta um poema declamado ou recitado, consegue-se fruir e através do filtro afetivo ter mais afinidade com ele. Outro momento, que já tinha se repetido no nono ano, e que foi igualmente precioso, quando dois alunos entregaram poemas que escreveram na oficina, para nós. Nota-se novamente que, a experiência os marcou de tal forma que eles sentiram necessidade de escrever algo. Também, pode-se destacar que o estudo é diferente da análise estrutural de poema da qual eles já estão acostumados.

No evento “Leitura: informação, técnica e sociedade”, embora as 20 vagas estipuladas para a oficina já estivessem esgotadas, apenas uma pessoa inscrita compareceu. Os outros participantes não tinham sido inscritos, mas participaram devido a divulgação dos organizadores do evento. No total foram 12 participantes, em sua maioria mulheres, sendo a maior parte do MedioTec e o restante, universitários.

ISBN 978-85-64124-60-8

A dinâmica das perguntas nos fez observar que muitos participantes relacionaram poesia com arte, sentimento, belo. Alguns já haviam participado de sarais antes, mas outros não. Uns se disseram tão ligados à poesia que inclusive declamavam e escreviam poemas. Um dos participantes defendeu que poesia é se expressar, chorar, rir, etc. É a essência do ser humano, para ele.

No “Poema de sete faces” de Carlos Drummond de Andrade, que foi o primeiro poema da oficina, alguns participantes identificaram angústia com a leitura silenciosa, outros alegaram não entender a primeira parte do poema. Depois de ouvir recitado, aqueles que tinham se sentido angustiados confirmaram seu sentimento e aqueles que não tinham entendido disseram não sentir nada de diferente, ou seja, continuaram sem entender bem o que o eu-lírico quis dizer.

O segundo poema, “Na língua”, de Amanda Lima Oliveira apresentou um quadro mais positivo para nossa tese, porém ainda não foi o suficiente para confirmá-la, pois alguns não se sentiram diferentes ao ver declamada, ou seja, com sonoridade. “Eu sei, mas não devia”, de último poema a ser trabalhado, provocou sentimentos de conforto, referência, identificação, rotina, cotidiano, etc., nos participantes. Ao ouvir uma versão adaptada sendo declamada, eles alegaram sentir protesto, e defenderam que a pontuação e a expressão facial agregam mais sentimento, o que, de acordo com eles, ajuda na fruição.

Foi no terceiro poema, “Amar”, de Carlos Drummond de Andrade, que a sonoridade interferiu mais claramente. Da leitura silenciosa para o poema recitado, uma participante mudou a palavra que tinha dito para definir o poema de “bondade” para “amargura”. Ela disse que entendeu muito melhor quando ouviu e outra participante até mesmo mencionou que a intensidade muda quando se ouve. Em geral, sentimento de todos mudou depois de ouvir recitado.

Devido ao nome da oficina ser “Vivenciando a Poesia” percebemos a necessidade dos participantes em produzir além da vivência proposta, assim precisavam desabafar os sentimentos acumulados advindos do contato com diversos poemas. Prova disso, foi que, nas últimas duas oficinas em que não fizemos nenhum tipo de atividade de produção, alguns alunos nos entregaram poemas que eles produziram naquela experiência. Assim, para essa oficina, depois de entregue e recolhido os questionários, realizamos algumas dinâmicas de produção. Os participantes nos agradeceram e elogiaram, dizendo que nossa paixão pelo que fazíamos fez a oficina ser especial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como demonstrado ao longo dessa pesquisa, tivemos como motivação, em princípio, uma experiência pessoal de uma das autoras deste artigo, como já citado anteriormente, mas tivemos o cuidado de entender se isso atingiria da mesma forma outras pessoas. E foi pensando nisso que fizemos as oficinas em lugares onde o público seria de idades diferenciadas, até para entendermos se a idade, escolaridade, etc. influenciaria no resultado final.

Ao término das oficinas e coletas de dados, percebemos uma falha em nosso questionário, dado que as perguntas poderiam abranger mais diretamente a sonoridade, pois, com o tempo que tivemos na escola, nesse caso um tempo curto, precisávamos explicar questão por questão para que os alunos compreendessem o que se pedia a pergunta. Porém, não conseguimos executar essa ação.

Pelo exposto, acreditamos que conseguimos superar as expectativas que tínhamos referente aos resultados encontrados. Com as três oficinas realizadas nós pudemos comprovar,

ISBN 978-85-64124-60-8

ou pelo menos se aproximar bastante dessa comprovação, a influência que tem a sonoridade na fruição da poesia. Com um olhar voltado mais em como essa poesia chegava até as pessoas de forma emocional e sentimental, sem se apegar a análise estrutural ou literária dos versos, conseguimos ver a diferença que tinha na percepção individual na leitura silenciosa para a declamação do mesmo poema.

Graças às interpretações singulares e muito pessoais, conseguimos ver a visão sobre o poema mudar, algumas vezes até drasticamente, que também foi explicado por STAIGER (1974) “se colocamos o "rauscht" (murmura), a frase ganha uma nitidez muito diferente da ideia do autor”. É o caso de uma das participantes da terceira oficina, que na primeira leitura ainda silenciosa do poema definiu com seus sentimentos com a palavra “bondade” e ao ouvir o mesmo poema de forma declamada o sentimento mudou para “amargura”

Assim, colocamos em questionamento, ao fim dessas vivências, o mesmo de Compagnon (2010) postula sobre como se estuda em geral essa teoria literária, pois “a teoria não pode se reduzir a uma técnica e nem a uma pedagogia”, lembrando que deve ser “[...] essencialmente crítica, opositiva ou polêmica.” (COMPAGNON, 2010 p. 15). O ensino estruturalista, em suas vertentes principais, muitas vezes deixa de lado todas as variantes que citamos importantes para a fruição da poesia e desconsidera os filtros que pertencem a esse canal, além de ignorar a autonomia do leitor sobre o texto.

Mesmo quando as perguntas eram direcionadas a questões sentimentais, os alunos não conseguiam desvincular daquelas como “o que o autor quis dizer?”, “Onde está a beleza do verso?” e “Em que a visão do autor é original?”, também mostradas por Compagnon (2005, p.16), essas questões lancinantes, permanecem no ensino, não elucidando as perguntas dos alunos, reafirmando que a forma como aprenderam consumir poesia é engessada, estrutural.

Com esse olhar para a teoria literária, menos técnico, tentamos encontrar respostas diferentes das respondidas à essas perguntas, apelando para o que há de genuíno dentro saber afetivo de cada um que participou das oficinas, porque, ao elucidar algo, a natureza humana faz surgir novas questões, desencadeando o processo do conhecimento. E o fator elucidador para nós foi a sonoridade, que, como diz Vinicius de Moraes, em seu poema Sonoridade (1993) “[...] Pouco a pouco todos os ruídos se vão penetrando como dedos[...]”, são ruídos que transformam-se em palavras e as palavras viram versos e esses versos para ser ouvidos e quem sabe transformar pessoas.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AGUILAR, Gonzalo Moisés. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista.** Edusp, 2005.

AMAR. **Intérpretes: Marília Pêra**. Roteiro: Carlos Drummond de Andrad. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles (ims), 2012. Son., color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=G3LIMueC124>. Acesso em: 18 jun. 2018.

ANDRÉ, Márcio. **A Origem da Poesia**. Disponível em:

<https://www.confrariadovento.com/revista/numero4/marcioandre.htm>. Acesso em: 29 mai. 2018.

ANTUNES, Arnaldo**. “Sobre a origem da poesia”**. Incluído no libreto do espetáculo 12 Poemas para dançarmos, dirigido por Gisela Moreau, São Paulo: 2000. Disponível em: <

ISBN 978-85-64124-60-8

http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id=27>. Acesso em: 18 mai. 2018

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas**. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Tradução de: Eudoro de Souza. Disponível em:

<http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2017/09/Cole%C3%A7%C3%A3o-Os-Pensadores-Aristoteles-Vol.-II-04-1987.pdf>. Acesso em: 18 maio 2018.

CAGLIARI, Luiz Carlos. **Análise fonética do ritmo em poesia**. Estudos Portugueses e Africanos, v. 3, 2016.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DE SA, Olga. **O leitor protagonista**. Kalíope. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. ISSN 1808-6977, v. 3, n. 5, 2007. Disponível em: < https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/viewFile/3734/2435>. Acesso em: 18 mai. 2018.

FIGUEIREDO, Cândido de. **Novo dicionário de Língua Portuguesa**. [s.l]: Portugal Brasil Limitada Soc, 1913. Disponível em: <http://dicionario-aberto.net/dict.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2018.

FILOSOFIA **Estética**. Direção de Jackson Pollock. [s.i]: Estudos Vestibular, Concursos e Vida, 2014. Son., color. Legendado. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=iy0Ygfvq1Wg>. Acesso em: 28 mai. 2018.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação.** Editora Cultrix, 2008. Disponível em: < https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1277893/mod_forum/attachment/309034/Jakobson%20-%20Lingu%C3%ADstica%20e%20comunica%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 18 mai. 2018.

JÚNIOR, Antônio Fernandes. **"Zonas de vizinhança" entre Poesia**, Pensamento e Infância. 2015. Universidade Federal de Goiás

MASSINI-CAGLIARI, Gladis; CAGLIARI, Luiz Carlos. **De sons de poetas ou estudando fonologia através da poesia.** Revista da ANPOLL, v. 2, n. 5, 1998.

NA língua. S.l: Amanda Lima Oliveira, 2016. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-aLRrLauNCQ>. Acesso em: 18 jun. 2018.

OBERG, Maria Silvia Pires. **Informação e significação: a fruição literária em questão**. 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde23072009161746/publico/1368444.pdf>. Acesso em: 18 mai. 2018.

PLATÃO, Anon. **A República**; São Paulo: Nova Cultural, 2000. 352 págs. Tradução de Enrico Corvisieri. Disponível em: < http://revistaliteraria.com.br/PlataoRP.pdf>. Acesso em 18 mai. 2018.

SPERBER, Suzi Frankl; MELO-FRANCO, Lenon Rogério de. **Hermenêutica e estética da recepção: uma leitura produtiva**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: tessituras, interações, convergências. 2008.

TRAGNO, Arnon. **O leitor, a leitura, o livro e a literatura na estética da recepção e na história cultural.** Revista Mosaicum, n. 18, p. 25, 2013.

ISBN 978-85-64124-60-8

STAIGER, Emil; GALEÃO, Celeste Aída. **Conceitos fundamentais da poética**. Ediçoes Tempo brasileiro, 1974.

PRADO Adélia no **Sempre um Papo**. Coordenação de Afonso Borges. Belo Horizonte: Sempre Um Papo - Cultura Para A Educação, 2008. (40 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sisSlTXY6bM>. Acesso em: 30 ago. 2009.

ISBN 978-85-64124-60-8

LEITURAS QUE INSPIRAM: ANÁLISE DO USO DA LITERATURA NO PROJETO MULHERES INSPIRADORAS EM CEILÂNDIA - DF

Gleiser Mateus* FERREIRA *VALÉRIO (UnB)
E-mail: gleisermateus@hotmail.com

RESUMO

O projeto Mulheres Inspiradoras, realizado inicialmente pela professora Gina Vieira Ponte em Ceilândia – Distrito Federal, é uma iniciativa de sucesso na educação básica brasileira e premiado dentro e fora do país. No ano de 2017, cerca de quinze escolas foram selecionadas para o programa de abrangência do projeto, dentre elas, o Centro de Ensino Fundamental 31 de Ceilândia, foco da presente pesquisa. O objetivo das atividades desenvolvidas foi promover a discussão sobre a realidade feminina no mundo contemporâneo e levar estudantes a compreender importantes mulheres em âmbito mundial, inicialmente, para chegar à valorização daquelas que compõem o seu próprio dia a dia. Para tal, obras de autoras como Cristiane Sobral, Não vou lavar mais os pratos e Só por hoje deixarei o meu cabelo em paz, Carolina Maria de Jesus, Quarto de Despejo, O diário de Anne Frank e Adriana Carranca, Malala a menina que queria ir para escola, serviram como base para o desenvolvimento de atividades de leitura e escrita, partindo das biografias das autoras em diálogo com o estudo do texto literário, como forma de promover o questionamento da realidade das alunas e dos alunos participantes. Para o ensaio aqui presente, utilizaremos como recorte o resultado obtido no CEF 31, observável a partir da escrita autoral e da fala dos jovens, possível por meio de pesquisas, debates e rodas de leitura que possibilitaram não apenas a discussão sobre o texto literário na escola como indagação de si e de sua posição enquanto elemento ativo no cotidiano.

***PALAVRAS-CHAVE**: LEITURA. LITERATURA. ESCOLA. ESCRITA. MULHERES INSPIRADORAS.*

O real não está na saída nem na chegada: ele se
dispões para a gente é no meio da travessia
Grande Sertão: Veredas – Guimarães Rosa

O PROJETO MULHERES INSPIRADORAS E SUA ABRANGÊNCIA: APRESENTANDO A TEMÁTICA

O real, nas palavras de Riobaldo que servem de epígrafe para a presente reflexão, não se dispõe nem na saída e nem na chega, mas no meio da travessia. Todos os elementos que compõem a vivência humana podem ser traduzidos em passado, pela memória, ou em futuro, pelo desejo porvir, contudo o ser/estar sempre remete ao presente. É do momento vivido que partimos para representar, significar e ressignificar nossas experiências. O teórico Wolfgang Iser em *O fictício e o imaginário* (2013) estabelece o real e o ficcional como elementos centrais para a literatura, entretanto são permeados por outro conceito – o imaginário. É no entremeio desses que surge o texto literário, numa imbricada relação que parte de escolhas do escritor, no que o autor denomina *como se*, de modo a estabelecer algo novo e original que é esse ato de escrita. Ao fim, busca-se um alguém a quem destinar suas histórias e compartilha-las, metaforizadas em palavras nos livros, tornando-o parte integrante de todo o processo – o leitor.

ISBN 978-85-64124-60-8

Para Regina Zilberman em *A leitura e a prática da literatura* (2012), o espaço escolar ainda é um dos principais para o processo de contato com o texto literário. Nele as primeiras letras são aprendidas, a alfabetização se completa (ou deveria) e o indivíduo se torna apto a realizar leituras. Ao término da etapa de letramento, essas palavras são transformadas em significação e se aproximam de contextos individuais para ampliar e ressignificar a visão de mundo. Mesmo porque, como define Paulo Freire: "a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura de mundo, mas por uma certa forma de escrevê-lo, quer dizer, de transformá-lo através de nossa prática consciente" (FREIRE, 2011, p. 30). Ao ser capaz de estabelecer esses contatos, o estudante é capaz de partir para um processo que se dá em âmbito mais metafórico, momento em que o estudo literário se desenvolve. Zilberman destaca que esse encontro aluno/literatura nem sempre se dá de maneira produtiva, e sim torturante e tedioso. Procura-se encaixar a obra em categorias, interpretações prontas, fichas com questionários superficiais e desinteressantes, deixando de lado o leitor, que seria o ponto fundamental para uma aprendizagem significativa.

O que poderia se converter no despertar do imaginário, num repensar o cotidiano a partir de outros oferecidos pela narrativa, ou mesmo uma válvula de escape do real para interpretá-lo, acaba preso a modelos fechados e completamente desligados da leitura de mundo do aluno. Com a finalidade de alterar tal situação, o professor deveria ser um dos principais motivadores e potencializadores de um contato com o livro que seja emancipador. Propostas e projetos seriam alternativas para fugir de um padrão do ensino de literatura, dialogando com o mundo construído no texto com as vivências do estudante, aproximando-os e distanciando-os. Porém, não ocorre por motivos que vão de uma formação acadêmica insipiente, desvalorização do docente, ao desinteresse por uma atividade que gere um "trabalho extra" para o já desgastante dia a dia das escolas. Não que todas as justificativas sejam suficientes para tirar o caráter crítico do educador e sua responsabilidade, todavia funcionam como sustentação em argumentos para o não agir.

Simplesmente aceitar a dura realidade de um país que desvaloriza a educação não é o caminho, tampouco não exercer de maneira produtiva sua profissão. No entanto, podemos nos perguntar: qual rumo tomar para que o ensino de literatura se torne algo motivador e emancipador do estudante leitor? Um exemplo que merece nosso olhar e será o foco para a análise aqui proposta é o projeto Mulheres Inspiradoras. Criado e desenvolvido, no ano de 2012, no Centro de Ensino Fundamental 12 de Ceilândia, pela professora Gina Vieira Ponte, tinha o objetivo de responder a muitos dos questionamentos acima, bem como motivar o trabalho de uma professora com um largo percurso na educação. O que, inicialmente, partiu da visão da exposição de uma estudante nas redes sociais e do machismo de seus pares, tomou forma nas salas de aula da periferia de Brasília, em especial Ceilândia.

Com um histórico de dificuldade de aprendizagem no início da escolarização, a professora Ponte retrata a dura realidade de muitas crianças marginalizadas do Brasil, seja por sua condição social ou pelo seu tom de pele. Ouvir suas palavras que, dolorosamente, relatam o fato de não gostar de ler e da dificuldade de pensar no livro como elemento de prazer são constatações empíricas dos elementos apontados anteriormente a partir do conceituado por Zilberman. Se a experiência escolar foi negativa por um lado, os exemplos positivos que vinham de educadores realmente engajados com suas práxis motivaram a mudança de pensamento de Ponte. Numa relação entre as experiências e as situações observadas no cotidiano da sala de aula, o projeto Mulheres Inspiradoras tomou forma, provocou empoderamento de meninas, despertou o ato de escrita e levou a emancipação de muitos leitores. Como consequência, teve sua divulgação em mídias como jornais e revistas e viajou Brasil e exterior, recebendo prêmios como: 4º Prêmio Nacional de Educação e Direitos Humanos, 8º Prêmio Professores do Brasil, 10º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero e 1º Prêmio Ibero-Americano de Educação em Direitos Humanos.

ISBN 978-85-64124-60-8

Ao ganhar proporções que saiam das salas de aula, da cidade ou mesmo do país, o projeto conseguiu não apenas visibilidade, mas se tornou referência de educação voltada para a consciência sobre identidade de gênero, escrita e leitura. No ano de 2017, iniciou o processo de se transformar em política pública para as escolas do Distrito Federal, tendo o início em 15 escolas, dentre as quais destaco o Centro de Ensino Fundamental 31 de Ceilândia, espaço que permitiu a escrita do presente ensaio. As ideias que, inicialmente, foram postas em prática por Ponte, retornaram ao bairro do qual teve seu desenvolvimento inicial. Trata-se de uma das maiores cidades-satélites de Brasília, composta por uma população de quase 500.000 habitantes e marcada por uma situação periférica e marginalizadora no Planalto Central – Ceilândia. A escola em questão se situa na parte norte da região, a Expansão do Setor O, comunidade marcada por uma população de baixa renda, altos índices de violência doméstica e famílias matriarcais sem apoio masculino. Era fundamental que, como professor, inscrevesse tanto a instituição, como nossos alunos no projeto, propondo o debate e desenvolvimento atividades que valorizassem a leitura, para repensar estratégias do ensino de literatura.

Ao participar do Programa de Abrangência do Projeto Mulheres Inspiradoras, os professores selecionados da escola, Anelise Tonel Barcelos e eu, ambos de língua portuguesa, ofereceram uma nova face ao Mulheres Inspiradoras. Por mais que fizesse parte de uma formação voltada a analisar o projeto inicial de Ponte, cabia aos docentes dar novas perspectivas à proposta de acordo com a realidade da escola em que foi realizado. Cabe ressaltar que a idealizadora tinha, na proposta inicial, um viés mais linguístico, focando nas representações sociais e discussões sobre contextos de misoginia e machismo, bem como aprimorar a escrita em norma padrão. Devido à formação literária, decidimos centrar nossas atividades no estudo dos livros[702] entregues para a prática pedagógica, e sua relação com as autoras, suas biografias, seus contextos históricos-sociais e os dos estudantes do nono ano do ensino fundamental.

Fazer da sala de aula um espaço para algo, ainda, privilegiado como o contato com o texto literário trouxe bons exemplos de prática docente. Iniciaremos os questionamentos pela importância da leitura na escola para gerar indivíduos críticos e reflexivos. No intuito de tornar mais produtivo o debate proposto, traremos trechos de narrativas dos alunos que descrevem bem o contato com a obra e sua ressignificação pela escrita que é criativa e, porque não, realizada de forma autoral. Devido o volume de produções, optamos pelas cartas-resposta elaboradas após a leitura de *O diário de Anne Frank*. Pelo caráter emancipador e pelo resultado produtivo obtido, traremos as falas dos alunos durante as rodas de leitura, conduzidas pelo questionamento da importância de ler e da literatura para os jovens participantes. Nesse ponto procuramos abordagens que ofereçam um percurso transformador para a problemática do ensino de literatura apresentado anteriormente. Consideramos que o estudo das teorias sobre a leitura e a sua relação com o atingido em sala de aula seja capaz de oferecer nortes para a problematização proposta.

O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO DO MULHERES INSPIRADORAS: CAMINHOS PARA O PRAZER DA LEITURA E O ENSINO DE LITERATURA

Mesmo no período anterior ao da formação realizada pelo Mulheres Inspiradoras, reunimos para pensar num tema, numa proposta de trabalho que englobasse tudo o que gostaríamos de desenvolver com os alunos dos nonos anos. Inicialmente, chegamos à decisão

702 Todas as escolas participantes receberam vinte exemplares de cinco obras de autoria feminina, a saber: Não vou lavar mais os pratos e Só por hoje deixarei meu cabelo em paz ambas de Cristiane Sobral; Quarto de despejo: diário de uma favelada de Carolina Maria de Jesus; O diário de Anne Frank; Malala a menina que queria ir para a escola de Adriana Carranca.

ISBN 978-85-64124-60-8

de que discutir questões relativas ao feminino seriam fundamentais. Por ser parte de uma sociedade marcada pelo patriarcalismo, pela violência contra a mulher e pela cultura do estupro, trazer essas questões para sala de aula se tornaram essenciais. Devemos ressaltar que o projeto central da escola em análise se chama Brasilidade e possui o intuito de promover a cidadania como central para a prática pedagógica. Assim, a temática era fundamental do ponto de vista social e estava em perfeito diálogo com as perspectivas da instituição de ensino.

Por já conhecer o trabalho realizado pela professora Gina Vieira Ponte, na ocasião da divulgação do programa de abrangência de seu projeto, a escola se inscreveu. O objetivo era aproximar as propostas que se iniciavam em sala de aula com as oferecidas pelo Mulheres Inspiradoras. Ao descobrir que, além da formação, receberíamos livros em quantidade para leitura em sala, tornou-se ainda mais importante participar. A experiência que tinha com os alunos vinha de três anos anteriores nos quais atividades de interpretação do texto literário era parte integrante. Porém os títulos disponíveis na escola já haviam se esgotado, de modo que pudemos preparar para que as atividades do ano de 2017 se voltassem para uma relação entre literatura e escrita. Trata-se de uma necessidade o debate sobre o texto literário no espaço escolar. Ao ler, os jovens eram capazes de dialogar com sua realidade e com a oferecida pela narrativa de modo a se posicionar criticamente, tal como afirma Zilberman:

> O indivíduo abandona temporariamente sua própria disposição e preocupa-se com algo que até então não experimentara. Traz para o primeiro plano algo diferente, momento em que vivencia a alteridade como se fosse ele mesmo; entretanto, as orientações do real não desaparecem, e sim formam um pano de fundo contra qual os pensamentos dominantes do texto assumem certo sentido. Também, por esse lado a relação entre os dois sujeitos – o leitor e o texto – é dialógica (ZILBERMAN, 2012, p. 44).

A relação entre o estudante e o texto deve, então, acontecer de maneira dialógica e com objetivo de emancipar esse jovem. O contato com a narrativa não busca apenas o conhecer outra realidade, mas, acima de tudo, compreendê-la, apropriar-se dela e estabelecer contatos que contextualizem com suas vivências. Muitos professores acabam por relevar as leituras de mundo dos estudantes, deixando a parte um elemento fundamental para o trabalho com a literatura. Para que haja uma experiência prazerosa com o livro, é indispensável haver identificação e empatia. Projetos de leitura, tais como o Mulheres Inspiradoras, são fundamentais não apenas por trazer à baila a importância do texto, mas auxiliar num pensamento que se volta para si e o estar no mundo. Essa é a visão que Michèle Petit faz em suas análises:

> De fato, programas em que a leitura ocupa um lugar fundamental estão atualmente sendo realizados em diferentes regiões do mundo que são cenário de guerras ou de violências, crises econômicas intensas, êxodos de populações ou catástrofes naturais. Na maior parte das vezes, essas experiências têm uma circulação ruim e acabam ignoradas ou subestimadas, não só na Europa (onde a presunção etnocêntrica nos proíbe de considerar que ganharíamos se nos informássemos a respeito do que é empreendido no exterior), mas também a alguns poucos quilômetros de lugares onde são realizadas. E, no entanto, elas são ricas em ensinamentos (PETIT, 2009, p. 12).

É pelo encontro entre o lido e o percebido sensivelmente que percebemos a necessidade de se quebrar os padrões tradicionais de ensino de literatura. A didática deve

ISBN 978-85-64124-60-8

ocorrer de maneira propositiva, buscando estratégias que levam não somente a uma compreensão fechada, e sim permitir olhares possíveis da narrativa. O aluno deve ser independente para que consiga estabelecer suas próprias conexões com a obra. No caso do Mulheres Inspiradoras, escrita de autoria feminina e que trazem narradoras e personagens que questionam o *status quo* machista de nossa sociedade. Outro ponto é a presença de Cristiane Sobral e Carolina Maria de Jesus, mulheres que oferecem, para além da misoginia cotidiana, o debate sobre racismo e a condição do negro no país. Se pensarmos que boa parte das estudantes vivenciam uma realidade próxima à oferecida pelo texto e experimentam agruras semelhantes às das autoras, a identificação foi um resultado esperado e obtido. Apreendemos tal perspectiva a partir das palavras de Petit:

> Ao escutar os leitores, disse a mim mesma que, no fundo, o essencial da experiência da leitura talvez seja isso: a partir de imagens ou fragmentos recolhidos nos livros, podemos desenhar uma paisagem, um lugar, um habitáculo próprio. Um espaço onde podemos desenhar nossos contornos, começar a traçar nosso próprio caminho e nos desprender um pouco do discurso dos outros ou das determinações familiares ou sociais:
> A leitura nos abre para outro lugar, onde nos dizemos, onde elaboramos nossa história apoiando-nos em fragmentos de relatos, em imagens, em frases escritas por outros (PETIT, 2013, p. 109-110)

O ato de ler é capaz de fazer com a mente do leitor transcenda o espaço limitado de sua própria composição. No momento em que entra em contato com o texto, a relação entre o imaginário do escritor encontra com esse outro a quem destinou sua obra, tal como denomina Barthes: “Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e, diante dele, ninguém passivo (o leitor)” (BARTHES, 2015, p. 23). A postura diante do livro não é, necessariamente, de contemplação pura (mesmo que seja possível o ser), mas uma relação que envolve a participação entre quem cria e quem lê. A leitura, ainda segundo o teórico, pode ser tanto o espaço da fruição e do prazer, como também da criticidade e de despertar um olhar que vai para além de uma relação de empatia: “Se aceito julgar um texto segundo o prazer, não posso ser levado a dizer: este é bom, aquele é mau. Não há um quadro de honra, não há crítica, pois esta implica sempre em um objetivo tático, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária (Ibidem, p. 19). Nesse ponto entra o trabalho realizado pelo projeto na escola, fazer com que o estudante fosse capaz de se posicionar diante de uma realidade e questionar os problemas sociais a partir dos livros, fora o sentimento prazeroso que esse era capaz de despertar.

Por se tratar do Mulheres Inspiradoras, era fundamental que o questionamento sobre gênero e o feminino na sociedade assumisse boa parte dos debates propostos. Era essencial que a compreensão de todo um histórico de repressão e submissão das mulheres, bem como sua luta em prol da equidade de direitos, fosse elemento constitutivo das atividades propostas. Pensamos a discussão a partir de Butler (2003) que problematiza a divisão homem e mulher, ainda mais pensando serem apenas papéis assumidos e construídos socialmente. De tal modo, estabelecer uma relação de superioridade nada mais é que reforçar uma ideologia moralizante sustentada pelo patriarcalismo por milênios. Diante das representações sociais da mulher e de dados estatísticos, encontramos um quadro marcado pelo feminicídio, problemas no mercado de trabalho, pressão por padrões estéticos, entre outros. Cabe lembrar, também, o ano de 2015 em que o Enem trouxe em sua redação tal discussão de gênero, amparado na frase de Beauvoir:

> Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade;

ISBN 978-85-64124-60-8

> é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino. (BEAVOIR, 1980, p. 25)

O que tinha a finalidade de provocar os jovens na mudança de um paradigma sexista e misógino, acabou aproveitado por grupos radicais, ao vermos expressões absurdas como "ideologia de gênero" imergirem. O caráter machista de um país como o Brasil tomou forma no coro dos muitos que acreditam que as escolas devem ser isentas de uma postura crítica e reflexiva na abordagem sobre conceitos relacionados a gênero. Grupos como o Movimento Brasil Livre e projetos como Escola sem partido viraram pontos retrógrados de modificar os avanços que grupos como o de feministas e lgbtq obtiveram após décadas de luta. Por isso, projetos como o Mulheres Inspiradoras se tornam ainda mais necessários para uma mudança social. Acima de tudo, todas as ações promovidas por ele são base para uma educação transformadora, tal como denomina Hooks:

> Quando nós, como educadores, deixamos que nossa pedagogia seja radicalmente transformada pelo reconhecimento da multiculturalidade do mundo, podemos dar aos alunos a educação que eles desejam e merecem. Podemos ensinar de um jeito que transforma a consciência, criando um clima de livre expressão que é essência de uma educação em artes liberais verdadeiramente liberadora (HOOKS, 2013, p. 63).

Uma das formas mais viáveis e eficazes de enfrentar tal situação foi utilizar o poder transformador e emancipador da literatura. A identificação se dava de várias formas, desde a percepção de uma situação que se aproximava das análises em sala sobre a temática da mulher, até a leitura que provocava um pensamento reflexivo dos estudantes. Autoras negras que falavam de sua experiência cotidiana marcada pelo racismo aproximava da de jovens que também experimentavam tal realidade. A vida da adolescente Anne Frank, mesmo que separada por um abismo temporal e de contexto de Guerra, era capaz de dialogar com a de jovens que possuem a exceção e o terror presentes no dia a dia. A personagem Malala servia de porta-voz para meninas que também se indignavam com vários exemplos vividos de tentativas de violência e silenciamento. Os discursos presentes nas narrativas entravam em contato com os de alunos e alunas de periferia, despertando o interesse em ter sua voz e poder também falar por meio de suas histórias. Não mais uma postura de contemplar o texto, mas de refletir e gerar novas possibilidades, o que podemos aproximar das afirmações de Iser:

> Como os dois tipos de contexto (do livro e do leitor) se atualizam, surge uma coexistência de discursos diferentes, que desenvolvem seus contextos como um jogo de mútuo aparecimento e desaparecimento. Daí resulta uma instabilidade semântica que se avoluma porque os discursos reunidos constituem também contextos uns para os outros, de modo a se inserirem em uma relação de tema e horizonte, e movendo-se incessantemente entre si (ISER, 2013, p. 300).

Pela relação entre a leitura e a posição ativa diante dela, obtivemos exemplos de escrita dos estudantes que merece um olhar mais aprofundado. Sob essa ótica seguirá as análises presentes no ensaio. Por mais que se tenha utilizado de vários recursos didáticos para o desenvolvimento do projeto, focaremos naqueles que tangem ao ensino e uso da literatura em sala de aula. As reflexões anteriormente apresentadas de maneira teórica terão sua

ISBN 978-85-64124-60-8

concretude na experiência docente e em sua relação com os dados obtidos a partir das falas e da escrita dos jovens que participantes. São vários exemplos que servem como um parâmetro para que professores possam transformar sua sala em espaço de empoderamento estudantil, modificando os problemas que apresentamos anteriormente sobre a visão ainda tradicionalista da relação entre educação e texto literário.

O PERCURSO DO TRABALHO EM SALA E A ANÁLISE DOS DADOS: LEITURA E ESCRITA NO AMBIENTE ESCOLAR

O desenvolvimento do projeto Mulheres Inspiradoras no CEF 31 de Ceilândia ocorreu de maneira intensa e com resultados que, infelizmente, não poderão ser trazidos, integralmente, para análise. Por se pensar um ensaio, o recorte do material obtido no ano letivo se faz necessário, pensando o volume de atividades e produções ser grande, passíveis de futuras pesquisas e reflexões. De tal maneira, focaremos na questão literária a partir das leituras realizadas, dos dados obtidos pela carta-resposta ao diário de Anne Frank e das falas dos estudantes durante as rodas de leitura e que são de grande valor para se pensar a mudança do pensamento sobre a obra e sua importância. Para uma visão global das propostas, apresentamos o Quadro 1 com as atividades realizadas por bimestre:

Quadro 1

ATIVIDADES PROMOVIDAS SOBRE LEITURA E USO DA LITERATURA	
1º BIMESTRE	Pesquisas sobre violência contra a mulher e Lei Maria da Penha; Produção textual sobre o problema da violência contra a mulher no cotidiano.
2º BIMESTRE	Leitura do livro *Não vou lavar mais os pratos* de Cristiane Sobral; Debate sobre os poemas da autora com abordagem de questões sobre machismo, racismo, cultura e sociedade; Elaboração de análise crítica dos poemas lidos.
3º BIMESTRE	Leitura de *Quarto de despejo – diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus; Apresentação de seminários sobre a realidade apresentada no livro e o contexto histórico-social em que foi escrito, assim como das pessoas marginalizadas como as personagens; Leitura de *O diário de Anne Frank*; Estudo sobre II Guerra Mundial e o Nazismo, elementos fundamentais para a compreensão da obra; Elaboração de carta-resposta ao diário, atividade de escrita criativa e autoral; Início das rodas de leitura em horário contrário.
4º BIMESTRE	Prosseguimento das rodas de leitura, em intervalo de duas semanas, para que os estudantes conseguissem ler toda a obra que seria analisada; Ao final, percepção da importância da leitura para os alunos.

De maneira concisa, podemos observar como o trabalho docente se realiza de maneira processual e gradativa. Os estudantes foram inseridos na temática, primeiramente, para que pudessem conhecer a história de luta das mulheres, a misoginia e as mazelas da sociedade e estabelecessem relação direta com seu dia a dia. Aos poucos, produziam textos que tinham a finalidade de aprimorar a capacidade crítica, reflexiva e argumentativa. Com a inserção no projeto, o que ocorreu no 2º bimestre, o texto literário se tornou acessível e se intensificou os processos de leitura. No intuito de se apropriar da narrativa, buscamos as atividades em grupo, seminários e a interpretação de poesias do livro *Não vou mais lavar os pratos*. Ler em voz

ISBN 978-85-64124-60-8

alta, acompanhar as falas dos colegas e abrir a discussão para o grupo possibilitaram o contato intenso com o texto, ainda mais com a força poética e de questionamento social de Cristiane Sobral. No bimestre seguinte, o cotidiano de Carolina Maria de Jesus em seu *Quarto de despejo* tocou definitivamente os jovens. Moradores de uma comunidade periférica, identificaram, rapidamente, os problemas apresentados pela autora e conseguiram estabelecer um paralelo com a sua própria vivência e a de seus pares. Outro livro que gerou fortes questionamentos, próximos ao provocado por Sobral, foi *O diário de Anne Frank*.

Vários são as possíveis respostas para o interesse tão grande pela história de Anne Frank, mas destacamos a proximidade entre a idade da autora e a dos estudantes – entre 14 e 15 anos. A dura realidade de uma menina fugindo dos soldados nazistas tomou o espaço da sala de aula. Os alunos e as alunas foram levados à biblioteca da escola e lá se entregaram ao universo da obra. Se em Jesus e Sobral utilizamos da modalidade oral de leitura, no diário de Frank a fizeram de maneira silenciosa e pessoal. Objetivamos que o contato com o texto se desse das mais variadas formas possíveis, tanto coletivamente quanto individualmente. Por mais que tenhamos utilizado várias aulas para questionar o contexto histórico da II Guerra Mundial e do Nazismo, em diálogo com a narrativa do diário, objetivamos a escrita. O processo, que havia iniciado com as argumentações sobre violência contra a mulher, no 1º bimestre, e a análise de poemas, no 2º bimestre, era apenas pano de fundo para que os estudantes fossem capazes de criar suas narrativas pessoais, o que seria feito de maneira criativa, talvez autoral, como observado nos exemplos do quadro 2.

Quadro 2

CARTAS-RESPOSTA AO DIÁRIO DE ANNE FRANK TRABALHO COM PROCESSO CRIATIVO E AUTORAL DOS ESTUDANTES	
ALUNO A	"Querida Anne Frank, apesar de vir um susto atrás do outro, gostaria de te lembrar que não sou uma pessoa física e não respiro, mas que você sempre pode contar comigo nos momentos ruins ou péssimos. Não há nada bom para uma pessoa da sua idade passar pelo que você passou. Anne, você deveria ter aberto o ferrolho da porta principal, as vezes os nossos descuidos nos causam muitos danos".
ALUNO B	"Saiba Anne que o amor, muitas vezes, pode sim machucar e não se ache baixa por isso, você queria uma atenção e se escondeu com os sentimentos através de palavras que são desagradáveis, mas necessárias de serem ditas ou escritas para que saia esse sentimento que não é seu. Assim como seu pai te perdoou, perdoe também a si mesma, reparar os erros é possível quanto há vontade e você sentirá orgulho de tudo isso no final".
ALUNO C	"Queria eu poder descrever quão devastador foi o momento em que recebi teu diário. Fomos praticamente criadas juntas. Você judia, fiel com tua estrela no peito todos os dias e eu católica, cristã devota. Tudo parecia tão errado aos olhos dos outros. Eu nunca pude entender o motivo pelo qual essa rixa se deu. Somente pela religião? Sempre foi tão complicado para nós, pequenas ainda, compreendermos tamanha crueldade".
ALUNO D	"Esperei quatro meses para abri-lo (o diário) novamente. Com outro pensamento, fui ler (foi difícil conter as lágrimas). Você nunca havia me contado que estava escondida. Senti impotente. Depois de ter chorado em cima do seu diário (desculpa, foi inevitável) e descoberto onde era o esconderijo em que ficou por quase dois anos com a família Van Daan, fiz questão de ir até lá e girar aquela estante e entrar no quarto aonde dormia. Fiquei tão triste, mas passou. Fiquei no seu quarto por um dia, então encontrei umas roupas suas e da Margot. Quis vestir e lembrar o quanto foram guerreiras! Voltei do esconderijo pela noite, fiquei sem dormir dois dias só pensando em você e querendo te ter por perto. Hoje estou na metade de seu diário. Sei que o seu sonho era se tornar uma

ISBN 978-85-64124-60-8

	escritora conhecida e se tornou. Você não sabe a falta que me faz, queria, todos os dias, poder ouvir um "querida Kitty" ou "Sua Anne", penso que agora é o oposto".
ALUNO E	" – Onde está a Anne?! Todos se calaram. De repente o chão parecia muito interessante, pois todos olharam para ele. Mamãe e papai me levaram para o quarto e lá me contaram o que aconteceu. Preferia que não o tivessem feito. Não podia ser verdade. Senti algo se fechando dentro de mim [...] Até onde pode ir a crueldade do ser humano? Ao ponto de torturar e matar pessoas que são sangue do nosso sangue! De que importa, Anne, a nossa etnia ou religião, quando somos todos iguais por dentro? Hoje, exatamente hoje, completam 2 anos desde o fim da Guerra. Mas as feridas nunca vão se curar, as cicatrizes vão permanecer para nos lembrar do quão desprezível o ser humano pode ser. O que Hitler tinha que o tornasse superior a alguém? Nada. Ele era exatamente igual a todos. Anne, isso é tão estúpido! Eu nunca vou me conformar".

Os trechos apresentados eram parte de uma atividade que consistia na escrita de uma resposta para Anne Frank. Os leitores da obra sabem que Kitty era uma personagem imaginária, uma metáfora do próprio diário, a quem Frank destinava o texto. Era uma cúmplice da torturante vida da adolescente judia fugindo dos soldados da SS. Nós leitores fomos transformados nessa destinatária, de modo que acompanhamos os anos dentro de um esconderijo. O texto é marcado pelos elementos padrões da vivência de uma jovem com todos os conflitos típicos da idade. Por saber o destino cruel que a esperava, morte no campo de concentração e vítima de uma epidemia de tifo, alunos e alunos se condoíam da terrível experiência vivenciada por milhões de judeus durante a Guerra. Tamanha indignação era uma demonstração direta da capacidade da leitura de provocar empatia e necessidade de uma resposta. Para tal, deviam assumir a voz de Kitty, descolar espacial e temporalmente e expor, por meio da escrita, a sensação provocada pela leitura. Pensamos próximo ao que denomina Petit ao relatar o contato entre o leitor e esse outro proposto no texto:

> Nessa leitura, o escritor e o leitor constroem-se um ao outro; o leitor desloca a obra do escritor, e o escritor desloca o leitor, às vezes revelando nele um outro, diferente do que acreditava ser. Disse "o escritor" e não "o autor". E agora há pouco, para falar do leitor trabalhado por seu encontro com o texto, passamos da leitura em geral para essa experiência particular que é a leitura da obra literária (PETIT, 2008, p.35).

Nos relatos, observamos como os estudantes conseguiram se metamorfosear na figura remetente do diário e se posicionar diante do contexto experimentado pela leitura. O sentimento de tristeza pela crueldade nazista misturava-se com a dor de se sentir incapazes de reação. Ao provocar esse sentimento catastrófico sobre a realidade, o professor deve procurar formas de gerar significação. Realizar a leitura e encerrar sem um debate produtivo e reflexivo seria massacrante. Toda a insatisfação precisava de uma válvula de escape para que o contato com o texto literário não culminasse em mais uma atividade torturante e irrelevante. O imaginário dos jovens entrou em contato com o mundo oferecido pela narrativa, provocando reverberações diversas nas histórias dessas Kittys que respondiam ao diário de Frank. A atividade pedagógica aplicada era capaz de transcender o ato de ler e interpretar, numa conclusão crítica e propositiva. Mais uma vez, vamos ao encontro da teoria de Petit:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Pela confrontação desses materiais, pistas serão levantadas – que estão longes de esgotar o tema –, para tentar esclarecer a contribuição da leitura em contextos críticos. Tudo começa, como veremos, com situações gratificantes de intersubjetividade, encontros personalizados, uma percepção, uma hospitalidade. A partir daí as leituras abrem para um novo horizonte e tempos de devaneio que permitem a construção de um mundo interior, um espaço psíquico, além de sustentar um processo de autonomização, a construção de uma posição do sujeito. Mas o que a leitura também torna possível é uma narrativa: ler permite iniciar uma atividade de narração e que se estabeleçam vínculos entre os fragmentos de uma história, entre os que participam de um grupo e, às vezes, entre universos culturais. Ainda mais quando essa leitura não provoca um decalque de experiência, mas uma metáfora (PETIT, 2009, p. 15).

O dia a dia de Anne Frank trouxe para estudantes da periferia de Brasília a possibilidade de compreender contextos diferentes dos seus, mas com a possibilidade de repensar os vivenciados. Alguns alunos e algumas alunas demonstraram um interesse pela literatura que não podia ser encerrado pelos debates e produções de sala de aula. Por essa razão, decidimos criar as rodas de leitura em horário contrário, visando oportunizar mais tempo para ler os livros e um espaço em que as opiniões fossem livres, fora de atividades que possuíssem notas e avaliação. Tivemos uma grata surpresa ao observar que vários adolescentes se interessaram pela participação. Realizamos os encontros de maneira extraclasse, com espaço de duas semanas e a possibilidade de levar as obras para casa. Ao total, aconteceram cinco reuniões mediadas pelos professores, uma advogada interessada no projeto[703] e uma pesquisadora do projeto[704]. No quadro 3, temos as falas dos estudantes ao ser questionados sobre leitura e sua importância.

Quadro 3

FALAS DOS ESTUDANTES SOBRE O QUE É E A IMPORTÂNCIA DA LEITURA PARA ELES.	
ALUNO A	“A leitura abre portas, com ela a gente pode descobrir coisas novas”.
ALUNO B	“A leitura é mais que uma forma de entretenimento, é uma paixão, paixão descobrir novas palavras [...] A leitura, para mim, é o princípio de tudo [...] Para mim, é um prazer ler”.
ALUNO C	“Leitura para mim é libertação”!
ALUNO D	“Ler é uma aprendizagem, melhora a dicção”.
ALUNO E	“Um desafio, eu tinha preconceito com a leitura. Eu pegava um livro, abria e deixava de lado [...] Pela leitura, você conhece a vida de outra pessoa”.
ALUNO F	“A literatura é um refúgio [...] O livro te leva para outro lugar [...] Não basta ter o conteúdo, eu preciso ter histórias [...] Eu quero que minhas ideias sejam aceitas”.
ALUNO G	“Para mim, é uma formação [...] Eu comecei a pegar os livros que estavam em meu armário e que nunca tinha lido [...] Quando lê, você está ali sozinha e a vida de alguém que está te contando tudo”.
ALUNO H	“Várias pessoas que escrevem estão colocando seus sentimentos naquilo que estão escrevendo”.
ALUNO I	“Eu gosto de fugir da realidade que vivo hoje em dia. Eu gosto de saber o que está acontecendo na realidade, mas eu gosto de ficção científica, de conhecer outros mundos”.

703 KATLEN KAROLYNNE FERREIRA VALÉRIO, ADVOGADA E ESPECIALISTA EM ENSINO INTERDISCIPLINAR EM INFÂNCIA E DIREITOS HUMANOS PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS.

704 AMANDA OLIVEIRA RECHETNICOU, DOUTORANDA EM LINGUÍSTICA PELA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA E QUE DESENVOLVE PESQUISA SOBRE A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO PROJETO MULHERES INSPIRADORAS.

ISBN 978-85-64124-60-8

ALUNO J	"Literatura para mim é imaginação [...] Você é o cinegrafista daquele livro [...] É imaginar e ter sua própria imaginação. Eu não gosto de ler, mas gosto de discutir. Se ler é discutir, e discutir é estar aqui, eu gosto disso".
ALUNO K	"Leitura para mim é você se expressar de maneira diferente".
ALUNO L	"Leitura para mim é superação, é uma vitória (fala de aluna ANEE com diagnóstico de Deficiência Intelectual)".

Esses estudantes, que relatam a importância da leitura, já conseguiram superar uma das etapas mais difíceis da aprendizagem de literatura, não ver o livro como um volume imenso de páginas desinteressantes e desnecessárias. O caso do aluno L é, para mim, simbólico e serve como conclusão de todos os pontos apresentados pela pesquisa. Trata-se de uma garota acompanhada pela sala de recursos da escola. Minha primeira experiência com ela se deu no sétimo ano do ensino fundamental. Por anos, acompanhei essa jovem tímida, reprimida e insegura sobre sua capacidade de aprendizagem por ser DI (deficiente intelectual). Somente no oitavo ano, durante trabalhos que envolviam o teatro, fui capaz de observar o prazer dela pela literatura. Durante a leitura de *O noviço* de Martins Pena, sua expressão de felicidade com a narrativa era tamanha que ia além de minhas expectativas. A resposta foi a menção total nas atividades sobre a peça e a participação constante em todos os exercícios que envolviam leitura dramática de textos. A experiência dessa estudante dialoga com a visão de Zumthor (2014) sobre a recepção da literatura, algo que não ocorre apenas no âmbito individual e silencioso, e sim envolve o corpo, a voz, a performance de modo a experimentar o ato de ler sobre várias perspectivas. A interação, no período do Mulheres Inspiradoras, e a visão da leitura como uma vitória representam a superação não apenas de uma deficiência, como de uma série de barreiras que lhe foram impostas durante todo o processo escolar.

De maneira geral, observamos que os resultados obtidos superaram o esperado. A presença de cerca de 20 jovens, a quantidade disponível de livros, em horário contrário para discutir literatura mostrou o poder que a narrativa tem de transformar e provocar reflexões sobre si e o seu estar no mundo. Quando questionados sobre a importância da leitura, respostas variadas surgiram: novidade, libertação, aprendizagem, expressão, discussão, reflexão, refúgio ou mesmo vitória. Todas as falas retratam a capacidade da prática pedagógica de despertar o interesse pelo livro. Procurar alternativas que modifiquem a perspectiva tradicional do ensino de literatura é essencial. Outro elemento central é que essa atividade aconteça nas etapas iniciais da aprendizagem e não apenas no ensino médio como observamos no processo de escolarização. Quanto mais jovem o estudante tiver essa relação produtiva com o texto literário, maior será sua maturidade quando encontrar autores mais complexos como os estudados posteriormente como Machado de Assis, José de Alencar, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, entre outros. Assim, a experiência do universo sensível pela obra deixa de ser algo negativo e assume um caráter de prazer e contemplação, mas também crítico, reflexivo e emancipador.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo** – volume 01. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.1980.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 51ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. Johannes Kretschmer. 2.ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

PETIT, M. **Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva**. Tradução Olga de Souza. São Paulo: Editor 34, 2008.

_____ **A arte de ler ou como resistir à diversidade**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____ **Leituras: do espaço íntimo ao espaço público**. Tradução Olga de Souza. São Paulo: Editor 34, 2013.

ROSA, G. **Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ZILBERMAN, R. **A leitura e o ensino de literatura**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

OBRAS LIDAS E ANALISADAS DURANTE O PROJETO MULHERES INSPIRADORAS

CARRANCA, A. **Malala: a menina que queria ir para escola**. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2015.

FRANK, A. **O diário de Anne Frank**. 38ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

JESUS, C. M. **Quarto de despejo.** 10ª ed. São Paulo: Ática, 2017.

SOBRAL, C. **Não vou mais lavar os pratos**. 2ª ed. revista e ampliada. Brasília: Dulcina, 2017.

_____ **Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz**. Brasília: Teixeira, 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

O PROFESSOR DE LITERATURA COMO MEDIADOR DA LEITURA LITERÁRIA

Ramon Borges PORTILHO[705] (PPG-IELT/UEG)
E-mail: ramonborges1995@hotmail.com
Maria Eugênia CURADO[706] (PPG-IELT/UEG)
E-mail: curadoeugenia@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho faz referência ao professor de Literatura e a sua responsabilidade no que tange a mediação da leitura literária. Propõe-se um trabalho que traz reflexões em relação a atuação do professor de literatura e a sua função enquanto mediador da leitura literária (COSSON, 2016), sendo este docente responsável por desempenhar práticas didáticas que envolvam o aluno/leitor com a leitura literária. Para enfatizar a função do professor enquanto mediador da leitura literária, buscar-se-á respaldo nas teorias de Vygotsky (1998), em que são abordados os aspectos da mediação dentro da cultura sócio-histórico-cultural. O presente trabalho também visa a demonstrar o conceito de literatura como prática social (COSSON, 2016; RAMOS; ZANOLLA, 2009) além de enfatizar a didática da literatura na escola (PAIVA, 2013; ZAFALON, 2015). Para a realização da pesquisa, foi realizado um estudo bibliográfico para que pudesse buscar respaldo teórico para a pesquisa (MARCONI; LAKATOS, 2016; MICHEL, 2009). O trabalho busca amparo nas teorias de Vygotsky (1998); Vieira-Abrahão (2012); Kohl (2002); Matui (1995); Candido (2012); Cosson (2016); entre outros.

***PALAVRAS-CHAVE**: MEDIAÇÃO. LITERATURA. ENSINO. LEITURA LITERÁRIA.*

THE LITERATURE TEACHER AS LITERARY READER MEDIATOR

ABSTRACT

This work makes reference to the Literature teacher and its responsibility in the mediation of literary reading. It is proposed a work that brings reflections regarding the performance of the literature teacher and his function as mediator of literary reading (COSSON, 2016), being this teacher responsible for performing didactic practices that involve the student/reader with the literary reading. To emphasize the function of the teacher as mediator of literary reading, one will seek support in Vygotsky's theories (1998), in which the aspects of mediation within the socio-historical-cultural culture are approached. The present work also aims to demonstrate the concept of literature as a social practice (COSSON, 2016; RAMOS; ZANOLLA, 2009) besides emphasizing the didactics of literature in the school (PAIVA, 2013; ZAFALON, 2015). For the accomplishment of the research, a bibliographic study was carried out so that it could seek theoretical support for the research (MARCONI; LAKATOS, 2016; MICHEL, 2009). The work seeks support in Vygotsky's theories (198); Vieira-Abrahão (2012); Kohl (2002); Matui (1995); Candido (2012); Cosson (2016); among others.

---

705 Possui graduação em Letras – Português/Inglês pela Universidade Estadual de Goiás e atualmente é mestrando do Programa Strictu Sensu Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias também da Universidade Estadual de Goiás (PPG-IELT/UEG), sendo bolsista CAPES.

706 Possui graduação em Letras pela Faculdade Cora Coralina da Universidade Estadual de Goiás; mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás, bolsista CAPES e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Docente do PPG-IELT/UEG.

ISBN 978-85-64124-60-8

***KEY-WORDS**: MEDIATION. LITERATURE. TEACHING. LITERARY READING.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nos dias atuais, percebem-se inúmeros desafios no que diz respeito à educação. Dentre esses inúmeros desafios, encontra-se a leitura literária que passa por um sério momento de crise (PAIVA, 2013). A pesquisadora em questão afirma que há uma necessidade urgente de se refletir sobre o ensino da literatura e a disseminação pelo gosto da leitura literária nos alunos, uma vez que, para Ramos e Zanolla (2009), a literatura trata-se de algo que se apropria de elementos presentes no cotidiano para se consolidar, ao passo que também é capaz de despertar a função humanizadora em seus leitores (CANDIDO, 2012).

Paiva (2013) faz menção aos impasses para a disseminação da leitura literária que perpassam por uma corrente ampla que se inicia nas políticas públicas por parte do governo no momento em que são distribuídos os livros literários, passando pelas políticas internas das escolas que, geralmente, nem sequer tiram os livros literários das caixas e, consequentemente, não viabiliza aos alunos/leitores o acesso a tais livros. Além disso, nota-se que uma hipotética defasagem se dá em função de fatores históricos, políticos, culturais e sociais inerentes a prática da leitura literária bem como o seu ensino (ZILBERMAN, 2012). Associados a essas questões, Paiva (2013) ainda aponta a passividade do professor de literatura que deveria mediar a leitura literária e até mesmo os bibliotecários que não motivam os alunos a lerem a literatura no momento em que estes adentram a biblioteca.

Sobre a leitura literária no contexto escolar, notam-se inúmeras discussões em relação ao fazer didático/pedagógico para que se viabilize a leitura de obras literárias por parte dos alunos e, obviamente, desmistificar a afirmação de que a literatura não tem utilidade no mundo contemporâneo (RAMOS; ZANOLLA, 2009). Em se tratando da rejeição dos discentes em relação a literatura, o que se percebe é o fato dos mesmos não verem relevância nela, o que culmina em alunos que não a leem e não refletem sobre o mundo em que se inserem e sobre si mesmos (COSSON, 2016).

Tal rejeição se dá, geralmente, através da maneira que a literatura é abordada em sala de aula, em que não há nenhuma assimilação com o contexto social em que o aluno se encontra, promovendo apenas a historiografia literária, em que são levados em conta apenas questões históricas em relação à literatura, como as obras de um determinado período literário, assim como os principais autores e seus dados biográficos (ZAFALON, 2015). Dessa maneira, há uma supervalorização por questões informativas ao invés de questões formadoras (OSAKABE, 2012).

Tendo em mente a amplitude da questão, o trabalho propõe uma reflexão sobre a importância do professor enquanto mediador da leitura literária. Sendo assim, tomar-se-á por norte do referido trabalho a prática do professor de literatura como mediador da leitura literária, em que buscar-se-á respaldo nas teorias sobre a mediação (VYGOTSKY, 1998; KOHL, 2002), assim como nas teorias sobre a função da literatura como prática social formadora do indivíduo (CANDIDO, 2004; 2012; COSSON, 2016).

Este trabalho possui como base a pesquisa bibliográfica (MARCONI; LAKATOS, 2016; MICHEL, 2009). Foi realizado um levantamento bibliográfico a respeito da temática abordada no estudo a fim de buscar respaldo teórico para as discussões elencadas. Michel diz que a pesquisa bibliográfica “busca o levantamento bibliográfico sobre o tema, com o propósito de identificar informações e subsídios para a definição dos objetivos, determinação do problema e definição dos tópicos do referencial teórico” (2009, p. 40).

ISBN 978-85-64124-60-8

CONCEITO DE MEDIAÇÃO

O conceito de mediação surge a partir da teoria sócio-histórico-cultural de Lev Semenovitch Vygotsky. Para Vieira Abrahão (2012) tal conceito ganha bastante ênfase na teoria em questão pelo fato de ser considerado o seu eixo central. Vieira Abrahão (2012) afirma que a mediação é o processo por meio do qual os seres humanos se utilizam de artefatos culturais para controlar o mundo e suas atividades sociais e mentais. Portanto, para pensar no conceito de mediação em relação à educação e à prática do professor enquanto mediador, faz-se necessário saber o que é a mediação assim como sua importância no desenvolvimento da aprendizagem humana.

Segundo Matui (1995), o processo de construção e formação de conhecimento se dá por meio de interações sociais. Ribeiro (2007), afirma que todo objeto de conhecimento é cultural e está socialmente presente nas relações sociais que, consequentemente, são mediadas por meio de símbolos e signos. Dessa maneira, a partir da definição da autora, entende-se que o conceito de medição se torna fundamental e indispensável na teoria de Lev Semenovitch Vygotsky e que a mesma é a ação que se firma entre o sujeito e o objeto de conhecimento.

Vygotsky (1998) define a palavra como o objeto mais significante do pensamento e da cultura do homem, pelo fato da definição de “palavra” como conceito estar diretamente voltada à ideia de mediação. Sendo assim, Ribeiro (2007) diz que as palavras são responsáveis por constituir o homem, uma vez que ela é a principal responsável em mediar as relações sociais entre os seres-humanos.

Sobre a mediação, Kohl diz que “em termos genéricos é o processo de intervenção de um elemento intermediário numa relação; a relação deixa, então, de ser direta e passa a ser mediada por esse elemento” (1995, p. 26). Diante do que diz a pesquisadora, entende-se que a relação direta trata-se da relação do indivíduo com o objeto concreto, ao passo que a relação mediada diz respeito ao conhecimento de determinado objeto de significação por meio de seus significantes simbólicos (RIBEIRO, 2007). Portanto, pautado na fala da autora citada e na perspectiva de Martins e Moser (2012), entende-se que, em relação a ação do homem no trabalho, assim como suas interferências no mundo em que ele se insere, afim de reconfigurá-lo, o homem se apropria de instrumentos e o uso de tais instrumentos culmina na mediação.

Ribeiro diz que “uma situação mediada é sempre aquela em que se interpõe entre o sujeito e o objeto” (2007, p.17). Sendo assim, infere-se que, no contexto educacional, os próprios colegas e os professores poderão ser mediadores de um aluno. De acordo com Matui (1995), a interação social viabiliza o acesso ao objeto de conhecimento e o indivíduo estabelece ligações entre si e o objeto de conhecimento por meio de várias relações mediadoras. Essas relações podem ser “Instrumentais” ou por meio de “Signos e Palavras”, as instrumentais dizem respeito a instrumentos ou técnicas para transformar o ambiente em que se inserem, ao passo que os signos e palavras dizem respeito a valores simbólicos que atuam internamente no sujeito. Ainda sobre a mediação e sua responsabilidade na formação do ser humano, Rego (2007) afirma que a relação entre homem e mundo é mediada por meio de ferramentas, sendo estas ferramentas auxiliares da atividade humana.

Ainda sobre o processo da mediação, Kohl afirma o seguinte:

> O processo de mediação, por meio de instrumentos e signos, é fundamental para o desenvolvimento das funções psicológicas superiores, distinguindo o homem dos outros animais. A mediação é um processo essencial para tornar possível as atividades psicológicas voluntárias, intencionais, controladas pelo próprio indivíduo (KOHL, 2002, p. 33).

ISBN 978-85-64124-60-8

Ao refletir sobre a fala da autora, nota-se a relevância de instrumentos e signos no processo de mediação. A mediação por meio de signos e por meio da linguagem é caracterizada por Martins e Moser (2012), embasados em Kohl (2002), como mediação semiótica. Kohl, a partir da visão sobre mediação semiótica afirma que a linguagem, na verdade, é uma função primordial no intercâmbio social, em que são criados e utilizados sistemas de linguagens para a comunicação entre os indivíduos inseridos em determinados contextos.

Quando se pensa em mediação, torna-se necessário fazer menção a ZDP (Zona de Desenvolvimento Proximal), que é denominada por Vygotsky como:

> a distância entre o nível de desenvolvimento real, determinado pela resolução de problemas de forma independente, e o nível potencial de desenvolvimento, determinado pela solução de problemas sob a orientação de um adulto ou em colaboração com pares competentes (VYGOTSKY, 1978, p. 86).

Dessa maneira, entende-se a ZDP como um "espaço metafórico onde a cognição individual origina na mente social coletiva e emerge dentro e por meio do engajamento na atividade social" (VIEIRA-ABRAHÃO, 2012, p. 465). Sendo assim, é possível reconhecer a ZDP como uma "arena de potencialidades", em que é possível observar o que o aprendiz é capaz de realizar com auxílio (VIEIRA-ABRAHÃO, 2012).

Em se tratando do contexto educacional em que é construído o processo ensino/aprendizagem por meio da mediação, infere-se a relevância de discussões a respeito da prática do professor enquanto mediador nesse processo, em que este deve se posicionar como uma ponte entre aluno/conhecimento para que o discente atinja as suas necessidades de acordo com a demanda social e cultural na qual está inserido.

A LEITURA LITERÁRIA COMO PRÁTICA SOCIAL E O ENSINO CONTEMPORÂNEO DE LITERATURA

Ao falar sobre a Literatura como prática social, torna-se indispensável as teorias de Antônio Candido no que diz respeito à função humanizadora que a literatura possui. Segundo Candido (2002; 2012), tal função consiste na capacidade da literatura em confirmar a humanidade do homem através dela mesma. Partindo do pressuposto de que a literatura tem a função de viabilizar o conhecimento do mundo e do ser humano através dela (CANDIDO, 2012), há a reafirmação da autenticidade da fala de Cosson (2016) quando o pesquisador diz que a literatura, assim como a boa leitura literária, viabiliza aos seus leitores reconhecerem a si e ao mundo em que se inserem.

Com base na teoria de Candido (2012) e Cosson (2016), é possível notar o caráter social que a literatura carrega em si. Ao ler uma obra literária de Jorge Amado ou de Aluísio de Azevedo, não se lê uma obra vazia de sentidos em que são colocados em xeque questões aleatórias e subjetivas oriundas do autor, trata-se de algo que reflete a sociedade em que autor e leitor se inserem e que se apropria de elementos oriundos da sociedade para se consolidar (RAMOS; ZANOLLA, 2009).

Ramos e Zanolla (2009); Osakabe (2012) e Paiva (2013) enxergam na literatura uma função formadora ao invés de informativa, sendo esta função capaz de desenvolver nos alunos uma formação crítica que permite o reconhecimento de si mesmos, assim como uma maior reflexão sobre o mundo a sua volta. De acordo com Paiva (2013), a literatura transcende os

ISBN 978-85-64124-60-8

muros escolares e se expande à sociedade onde se instaura o aluno/leitor, de modo que este, por meio da leitura literária, poderá agir em tal contexto de maneira ativa. Sendo assim, deve-se pensar que as aulas de literatura, além de formar leitores competentes e racionais, são capazes de formar cidadãos aptos a atuarem na sociedade por meio da língua e da linguagem quando estas forem abordadas de maneira a viabilizar questões formadoras ao invés de questões informativas "obras/autores/contexto-histórico/dados biográficos" (OSAKABE, 2012).

Quando se pensa em estudos literários nas escolas atuais, nota-se que o mesmo deve ser abordado de maneira a abranger o contexto social do aluno, tendo em mente que tais estudos estão relacionados aos acontecimentos do cotidiano do aluno/leitor. Em se tratando do ensino da Literatura, O MEC (2006) propõe um ensino de Literatura voltado à formação social do aluno, em que o mesmo seja capaz de refletir sobre o contexto em que se insere, tendo também como foco o desenvolvimento de competências sociolinguísticas para a atuação no âmbito social de maneira ativa. No entanto, isso parece não ser efetivado na prática pedagógica. Ramos e Zanolla (2009), pautadas em Soares (2002), afirmam que os manuais didáticos literários afastam os alunos e até mesmo os professores do real objetivo da Literatura, de modo que docentes e discentes se prendem a tais manuais inviabilizando a construção da Literatura como prática sociocultural. Em relação ao ensino de Literatura como prática social, Silva afirma que:

> As relações entre leitura e literatura nem sempre são analisadas, reavaliadas e praticadas como deveriam no contexto escolar. A leitura — como atividade atrelada à consciência crítica do mundo, do contexto histórico-social em que o aluno está inserido — ainda é uma prática que precisa ser mais efetivada no espaço escolar. (2005, p. 515).

Sendo assim, a autora reforça a ideia de que a Literatura, muitas vezes, é trabalhada de maneira equivocada, pelo fato de não se apropriar da relação que há entre ela, o contexto sociocultural do aluno e o espaço onde ele se insere. Pode-se notar que tal afastamento compromete o ensino da Literatura, pois o mesmo não abrange questões de cunho social de forma direta. Outro equívoco é não promover a consciência crítica e reflexiva do aluno, tendo em mente que se as abordagens literárias não levar o discente/leitor a refletir sobre si e sobre o mundo por meio da leitura literária, o real objetivo dela não estará sendo atingido, conforme bem pontuou Ramos e Zanolla (2009). Em se tratando de leitura literária, Silva ressalta a ideia de que:

> O papel da escola é o de formar leitores críticos e autônomos capazes de desenvolver uma leitura crítica do mundo. Contudo, na prática, essa noção ainda parece perder-se diante de outras concepções de leitura que ainda orientam as práticas escolares (2005, p. 515).

Sendo assim, entende-se que a escola, como instituição responsável por formar cidadãos habilitados a refletir sobre o mundo de maneira crítica por meio da leitura, passa a ser o ambiente que não promove tal função, pois nesse âmbito a leitura, em especial a literária, é abordada apenas como uma tarefa obrigatória. Nesse contexto, "a leitura é uma tarefa escolarizada que só faz sentido dentro dos limites da sala de aula. Fora da escola, o propósito da leitura como atividade obrigatória torna-se ineficaz" (SILVA, 2005, p. 519). Quando a leitura é tida apenas como uma tarefa escolarizada, a mesma só estabelece sentido dentro da sala de aula, sendo assim, no momento em que a leitura ultrapassa as fronteiras da escola, ela passa a ser ineficiente e sem nenhuma função social, uma vez que a leitura é tida como atividade

ISBN 978-85-64124-60-8

estritamente ligada ao contexto escolar sem levar em conta sua importância no âmbito social em que o aluno/leitor se insere.

Em se tratando da importância da leitura no contexto social, Krug afirma que "a leitura é responsável por contribuir, de forma significativa, à formação do indivíduo, influenciando-o a analisar a sociedade, seu dia a dia e, de modo particular, ampliando e diversificando visões e interpretações sobre o mundo" (2015, p. 01). Diante de tal afirmação, compreende-se que a leitura é responsável pela formação social do indivíduo, sendo que ela possui a capacidade de fazê-lo refletir sobre o mundo à sua volta, tornando-o habilitado a agir e interagir na sociedade de maneira ativa, pois se tem em mente que a leitura viabiliza ao indivíduo/leitor integrar-se no contexto social, além de ampliar sua visão de mundo.

Krug (2015) também ressalta a importância da leitura como prática social, sendo esta prática responsável por propiciar ao leitor imergir em um vasto campo de atribuições de sentido. Outro fator com alto teor de autenticidade defendido por Krug é a leitura como "dimensão simbólica das atividades humanas." (2015, p. 03). Diante da perspectiva da autora, nota-se que a leitura está relacionada a atividades que vão das mais simples as mais complexas no contexto social, indo de uma simples interpretação de um bilhete a complexas e amplas interpretações de textos mais elaborados, como os literários, por exemplo, que são capazes de fazer o leitor refletir sobre questões de enorme grau de complexidade, sendo que neste último há a necessidade de um nível mais elevado de leitura, indo além da decodificação.

Ainda pautado na afirmação de Krug, a pesquisadora define a leitura como algo extremamente importante nas atividades do ser humano, de modo que relacionar a leitura às atividades do homem "é tratar de uma linguagem, do recurso pelo qual o homem adentra o universo da cultura, configurando-se como um ser culto, racional e pensante" (2015, p. 03). Embasado na autora, compreende-se que a leitura quando bem dominada pelo indivíduo é capaz de tornar o homem em um ser "racional", sendo este homem consciente de si e do mundo em que se insere, agindo nele e sobre ele por meio da leitura (RAMOS; ZANOLLA, 2009; COSSON, 2016).

Há a necessidade de passar ao aluno nas aulas de leitura, a importância da Literatura dentro do âmbito social, ou seja, o aluno leitor precisa compreender que textos literários são uma releitura/desleitura da vida, como afirma Ramos e Zanolla (2009), que ressaltam a ideia de que a Literatura é um produto da atividade humana, que traz à tona marcas da humanidade, tais como: angústias, alegrias, sucessos, frustrações, conquistas e decepções.

O PROFESSOR COMO MEDIADOR DA LEITURA LITERÁRIA

Ao falar sobre o professor enquanto mediador da leitura literária, deve-se reconhecer que para ser um mediador de qualquer tipo de leitura, antes de tudo é preciso ser um leitor (MACHADO, 2001). Sendo assim, entende-se que só é possível repassar ao próximo o que temos (STEPHANI; TINOCO, 2014). Tendo em mente que o professor precisa se portar como um mediador da leitura, nota-se que há a necessidade de rever os conceitos e as práticas didáticas que permeiam a mediação da leitura literária (STEPHANI; TINOCO, 2014). No entanto, os autores em questão afirmam que, mesmo diante da necessidade de reconsiderar as práticas didáticas e rever métodos para incentivar a leitura, há, sobretudo, a necessidade do professor se reconhecer como "mediador da leitura literária".

Partindo do conceito de mediação (VYGOTSKY, 1998) e sabendo da sua importância no processo de conhecimento, tem-se em mente que no que tange ao ensino da literatura e na disseminação pelo gosto da leitura literária, o professor deve se portar como um mediador que,

ISBN 978-85-64124-60-8

de acordo com Vygotsky (1998) e os seguidores de sua corrente, deve atuar como um facilitador da literatura, como uma ponte entre aluno/leitor e leitura literária para que se obtenha êxito nas aulas literárias.

Forteski, Oliveira e Valério afirmam que o professor enquanto peça importante no momento da leitura deve-se portar como "um mediador do processo, abrindo espaços, lançando desafios, valorizando a caminhada dos alunos, desenvolvendo competências nas dimensões cognitivas, emocionais, sensoriais e culturais." (2011, p. 124). Com base na fala das pesquisadoras, percebe-se que é de extrema importância a atuação do professor no processo, porém, deve-se levar em conta também as vivências do aluno, uma vez que, é através de suas vivências que este irá atribuir significações à sua leitura literária (RAMOS; ZANOLLA, 2009).

Lerner (2002) afirma que o professor necessita assumir uma postura em que este haja como o mediador pelo qual os alunos possam ler a literatura através dele. Ao dizer que os alunos leem através do professor, afirma-se que é o professor o responsável por despertar nos alunos o gosto pela obra literária. A partir disso, é possível atribuir valor a fala de Barthes (2006) que afirma ser importante, antes de qualquer coisa, o docente ser um bom leitor para que medeie a leitura literária. Sem ser um bom leitor, torna-se inviável ser um bom mediador da leitura.

Em relação à prática didática do professor de literatura, Paiva (2013) afirma que há a necessidade de o docente se posicionar como mediador da leitura, sendo este mediador responsável por viabilizar a leitura literária aos discentes e os conscientizar de sua importância, facilitando também o acesso dos alunos aos textos literários. Outra questão que Paiva (2013) ressalta é o fato de haver a necessidade de o mediador ser um leitor da literatura, pois se o mesmo não é um bom leitor literário como ele convencerá seus alunos a lerem? Um suposto "mediador da leitura" que não exprime gosto pela leitura literária e não a lê, ao emitir um discurso com o qual se refere à importância da mesma não será convincente, de modo que seu discurso soará falso, corroborando na rejeição da leitura literária por parte dos alunos que se deparam com um mediador que tenta convencê-los de algo que nem ele acredita.

Ainda sobre o professor, enquanto mediador da leitura literária, Paiva diz que "ele tem de ser um leitor, gostar de literatura, não interessa o gênero. Ele precisa estar disposto a viver o inusitado, precisa ter disponibilidade e competência para articular esse texto literário com o cotidiano e com o conteúdo que ele ministra." (2013, p. 01). Com base na afirmação da autora, tem-se em mente que o professor de literatura precisa ser um leitor assíduo e gostar de ler, principalmente literatura, pois, ao ler, demonstra domínio em relação às aulas e coerência em seu discurso sobre a importância da leitura literária.

Outra questão que a pesquisadora pontua com veemência é a necessidade de o professor relacionar o texto literário com o conteúdo que ensina em sala de aula, assim como relacioná-lo ao contexto social em que os alunos estão inseridos, levando-se em conta as experiências cotidianas dele, fundamentando os conceitos de Cosson (2016) e Ramos e Zanolla (2009) que abordam a Literatura como prática diretamente voltada ao contexto social do leitor. Quando se analisa tal questão, torna-se ainda mais viável a reflexão sobre a importância do professor enquanto leitor ativo, tendo em mente que o mesmo só esboça a Literatura da forma que Paiva (2013) afirma ser necessário se este for um leitor assíduo e competente.

Sabendo que a mediação se faz por meio de elementos socioculturais que compõem a realidade do indivíduo envolvido nesse processo (VYGOTSKY, 1998), Forteski, Oliveira e Valério (2011) afirmam que, em se tratando de leitura, para que haja maior aceitação dos alunos para com o texto, deve-se pensar em um texto que mais se aproxime da realidade dos alunos/leitores para que haja maior assimilação.

Muito se discute em relação ao fazer didático/pedagógico do professor de literatura (COSSON, 2016). Tendo o conhecimento de que há a necessidade de repensar práticas didáticas em relação ao ensino da literatura e da leitura literária, Cosson (2016) em um artigo publicado

ISBN 978-85-64124-60-8

na Revista Nuances, fez menção a uma metáfora[707] para exemplificar o fazer didático/pedagógico do professor e problematizar qual deve ser a sua postura diante da leitura literária mediante as demandas contemporâneas.

A partir das metáforas, nota-se que a prática do professor, tomada de seus extremos nas duas perspectivas, inviabiliza o processo dialógico formador e autoformativo entre docente e discente. Sendo assim, "ao se examinar o conceito de mediação fica evidente sua complicação e incompletude para se compreender o papel do professor", ou seja, "ainda que seja possível admitir-se o professor como mediador do conhecimento para o aluno, isso não esgotaria sua função, nem daria conta do que lhe é primordial" (TUNES; TACCA; BARTHOLO, 2005, p. 695). Dessa maneira, deve considerar o lugar do professor no processo de construção do conhecimento, uma vez que o ato de ensinar é próprio de sua atuação. Entretanto, não se pode ignorar um processo ensino/aprendizagem que confere a condição de sujeito do aluno e o processo interacional que diz respeito ao ensinar e aprender em sala de aula (COSSON, 2016).

Sabendo que a Literatura possui um caráter social bastante apurado (KRUG, 2015), deve-se levar em conta que, para reconhecer os aspectos sociais presente na obra literária, é necessário a atuação do professor como mediador para que os alunos consigam enxergar tal aspecto no texto literário. Farias (2011) como pesquisadora e docente diz que:

> Devemos formar o leitor social, porque todos somos leitores sociais, temos que buscar a alteridade, que é a voz do outro. A complexidade da linguagem humana leva as gerações a entenderem sua pluralidade, que a todo tempo desenvolvem e aplicam novas metodologias que permitam o leitor social e modelo a compreenderem os padrões de interação entre línguas, culturas e sociedades. Esse deve ser um dos objetivos na formação de um bom leitor e crítico literário (FARIAS, 2011, p. 90).

Dessa maneira, sabendo que a literatura é social, deve-se pensar em formar um leitor social por meio de atividades mediadas de maneira consciente, a fim de contribuir na formação desses alunos como agentes sociais que conseguem refletir sobre si e sobre o contexto em que se insere por meio da leitura literária de maneira racional e crítica (MARTINS, 1995; SILVA, 2009).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas discussões elencadas no estudo em questão, foi possível observar que a literatura é, sem sombra de dúvidas, de extrema importância para a formação do indivíduo

707 O PROFESSOR JARDINEIRO: FERTILIZA O SOLO, SEMEIA-SE, MANTÉM-SE O SOLO ÚMIDO, PROTEGE-SE O BROTO DE PRAGAS E ERVAS DANINHAS PARA QUE POSSA CRESCER SAUDÁVEL E MOSTRAR SEUS FRUTOS. NÃO SE INTERFERE NA PLANTA. É NECESSÁRIO APENAS PROTEGÊ-LA DAS ADVERSIDADES PARA QUE POSSA DESENVOLVER EM PLENITUDE SUAS POTENCIALIDADES NATURAIS. NADA HÁ O QUE DEVA LIMITAR A SEMENTE. ESSA É A METÁFORA QUE SE PODE FAZER DA EDUCAÇÃO PERMISSIVA, COM EXCESSO DE RELAXAMENTO E INDULGÊNCIA.

O PROFESSOR-ESCULTOR: A PARTIR DA PEDRA BRUTA, DELINEAR E MOLDAR FORMAS RECONHECÍVEIS, ESTRITAMENTE CONFORME O PLANO GESTADO NA IMAGINAÇÃO DO ESCULTOR. É CLARO QUE O MATERIAL DE QUE É FEITA A PEDRA BRUTA IMPÕE ALGUMAS CONDIÇÕES DE LIMITES PARA A AÇÃO DO ESCULTOR. LIMITES ESTES, CONTUDO, MUITO MAIS CIRCUNSCRITOS AOS INSTRUMENTOS A UTILIZAR DO QUE PROPRIAMENTE AO QUE SE PRETENDE ESCULPIR. O QUE IMPORTA, POIS, É O QUE FOI PLANEJADO; O PROJETO QUE DIRIGE E JUSTIFICA TODAS AS AÇÕES E OS MEIOS A SEREM EMPREGADOS. NADA MAIS HÁ QUE DEVA IMPOR RESTRIÇÕES AO PLANO DO ESCULTOR. ESSA É A METÁFORA QUE SE PODE FAZER DA EDUCAÇÃO AUTORITÁRIA QUE DESLIZA NOS EIXOS DA RESTRIÇÃO E DA COMPULSÃO.

ISBN 978-85-64124-60-8

enquanto leitor crítico e humanizado (CANDIDO, 2012; RAMOS; ZANOLLA, 2009; COSSON, 2016), e que, a mesma permite aos seus leitores entrar em lugares inatingíveis e enxergar coisas que estão nas entrelinhas do texto.

No entanto, sabendo da importância da literatura, infere-se que tal importância só será reconhecida pelos alunos quando estes forem levados a enxergá-la de tal maneira. Diante das discussões a respeito, nota-se que o devido valor a ela será atribuído quando o professor se portar como mediador no intuito de contribuir na formação dos alunos através dos construtos vygotskyanos.

Antonio G. Iturbe em uma de suas publicações pauta-se em William Faulkner para dizer que "o que a literatura faz é o mesmo que acender um fósforo na escuridão no campo no meio da noite. Um fósforo não ilumina quase nada, mas nos permite ver quanta escuridão existe ao redor". (ITURBE, 2014, s.p). Sendo assim, entende-se que a literatura não é a luz que pode "salvar a humanidade", mas trata-se da luz que permite ver quão grande é a escuridão presente na sociedade. Entender a literatura como algo que possibilita a visão na escuridão, é o mesmo que afirmar que a sua falta torna os indivíduos sem visão. Portanto, se falta literatura, falta visão.

Sobre o ensino de literatura e a atuação do professor como mediador da leitura literária, nota-se que é de extrema importância que alguns fatos sejam revistos. A literatura não pode continuar sendo abordada como historiografia literária (ZAFALON, 2015). Há a necessidade de se pensar em um ensino que viabilize a promoção do letramento literário e a formação de um bom leitor da literatura que reconheça no texto literário suas funções sociais (COSSON, 2016).

Para que o ensino da literatura pautado em Cosson (2016) e Ramos e Zanolla (2009) seja efetivado é necessário que o docente se posicione como mediador (VYGOTSKY, 1998), reconhecendo que é através da mediação que o indivíduo pode mobilizar suas funções mentais para atuar no contexto em que se insere (VIEIRA-ABRAHÃO, 2012).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland**. O prazer do Texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Orientações curriculares nacionais para o ensino médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias**. Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN). Brasília: MEC/SEB, 2006.

CANDIDO, Antonio. **O direito à Literatura**. In: Vários Escritos. Rio de Janeiro: Ouro Sobre azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Remate de Males, 2012.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

COSSON, Rildo. **A Prática da leitura literária na escola: mediação ou ensino?.** Nuances: estudos sobre Educação, Presidente Prudente, v. 26, n. 3, p. 161-173, set./dez. 2015.

FARIAS, Rafaela Felex Diniz Gomes Monteiro de. **Leitura e Literatura: a construção do leitor literário.** Gepiadde, Itabaiana, v. 9, p. 85-94, jan./jun. 2001. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_IND_9/FORUM_V9_07.pdf> acesso em 14 abr. 2017

ISBN 978-85-64124-60-8

FORTESKI, Elaine; OLIVEIRA, Sueli Terezinha de; VALÉRIO, Raquel Weber. **Prazer pela leitura: incentivando o papel do professor**. Ágora: Revista de Divulgação Científica. v. 18, n. 2, p. 120-127, dez. 2011

ITURBE, Antonio. **A Bibliotecária de Auschwitz**. Rio de Janeiro: Agir (Editorial Planeta), 2014.

KOHL, Marta de Oliveira. **Vygotsky: aprendizado e desenvolvimento, um processo sócio-histórico**. 4. ed. São Paulo: Scipione, 2002.

KRUG, Flavia Suasuna. **A importância da leitura na formação do leitor**. Revista de Educação do Ideau, Passo Fundo, v. 10, p. 01-14, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.ideau.com.br/getulio/restrito/upload/revistasartigos/277_1.pdf> Acesso em: 18 mai. 2017.

LERNER, Delia. **Ler e escrever na escola: o real, o possível e o necessário**. Trad. Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2002.

MACHADO, Ana Maria. **Texturas: sobre leitura e escritos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2016.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MARTINS, Onilza Borges; MOSER, Alvino. **Conceito de mediação em Vygotsky, Leontiev e Wertsch**. Revista Intersaberes. vol. 7 n.13, p. 8 - 28 | jan. – jun. 2012.

MATUI, Jiron. **Construtivismo: teoria construtivista sócio-histórica aplicada ao ensino**. São Paulo: Moderna, 1995.

MICHEL, Maria Helena. **Metodologia e pesquisa cientifica em ciências sociais**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

OSAKABE, Haquira. **Ensino de Gramática e Ensino de Literatura.** In: GERALDI, João Vanderlei (Org.). O texto na sala de aula. São Paulo: Anglo, 2012. p. 26-31.

PAIVA, Aparecida. **Barrados na Escola.** Carta Capital, São Paulo, 13 abr. 2013. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/educacao/carta-fundamentalarquivo/barrados-na-escola> Acesso em: 04 jun. 2017.

RAMOS, Flávia Brocchetto; ZANOLLA, Taciana. **Repensando o ensino de literatura no ensino médio: a interação texto-leitor como centro**. Contrapontos. Itajaí, v. 09, n. 1, p. 65-80, jan./abr. 2009.

REGO, Teresa Cristina. **Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação**. Petrópolis: Vozes, 2007.

RIBEIRO, Elizabeth da Cruz. **A Prática Pedagógica do professor mediador na perspectiva de Vigotsky**. 2007. 42f. Monografia (Pós-Graduação em Psicopedagogia) – Universidade Candido Mendes, Instituto A Voz do Mestre, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Leitura Literária & outras leituras: impasses e alternativas no trabalho do professor.** Belo Horizonte: RHJ, 2009.

SILVA, Ivanda Maria Martins. **Literatura em sala de aula: da Teoria Literária à prática escolar**. In: PG Letras, 1., 2005. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/Anais-30Anos/Docs/Artigos/5.%20Melhores%20teses%20e%20disserta%C3%A7%C3%B5es /5.2_Ivanda.pdf> Acesso em: 16 jul. 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

SOARES, Magda. **O livro didático e a escolarização da leitura**. Salto para o futuro, Secretaria de Educação a Distância do Ministério da Educação. Entrevista concedida em 07 out. 2002. Disponível em:<http://www.tvebrasil.com.br/salto/entrevistas/magda_soares.htm> Acesso em 22 jun. 2017.

STEPHANI, Adriana Demite; TINOCO, Robson Coelho. **A formação dos professores mediadores de leitura literária: os desafios atuais**. In: SIMPÓSIO INTERNACIOANAL DE ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA – SIELP UFU, 2014, Uberlândia. Anais... Uberlândia: UFU, 2014.

TUNES, Elizabeth; TACCA, Mara Carmem Villela Rosa; BARTHOLO, Roberto dos Santos. **O professor e o ato de ensinar.** Cadernos de Pesquisa, v. 35, n. 126, p. 689-698, 2005.

VIEIRA-ABRAHÃO, Maria Helena. **A Formação do Professor de Línguas de uma Perspectiva Sociocultural.** Signum:Estudos Linguísticos, Londrina, n. 15/2, p. 457-480, dez. 2012

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **A Formação Social da Mente**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZAFALON, Míriam**. Leitura e Ensino da Literatura: reflexões**. Scribd Inc, São Francisco, 28 out. 2015. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/287582130/Leitura-e-Ensino-Da-Literatura-Reflexoes> Acesso em: 28 jun. 2018.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura literária e o ensino da literatura**. Curitiba: Editora Intersaberes, 2012.

ISBN 978-85-64124-60-8

LITERATURA E ESPIRITISMO: UMA ANÁLISE DE OBRAS PSICOGRAFADAS POR CHICO XAVIER

Verônica Bemvenuto de Abreu e SILVA (Universidade de Brasília- UnB)
E-mail: veronicabemvenuto@gmail.com

RESUMO

O trabalho aqui apresentado almeja analisar as obras literárias *Brasil, Coração do Mundo, Pátria do Evangelho (1938)* - de Humberto Campos e *Nosso Lar (1944)* - de André Luiz e seu impacto no campo da literatura e do movimento espírita do período de publicação dessas obras. Torna-se relevante avaliar como essas obras impactaram o movimento espírita brasileiro visto que até hoje são obras bastante estudadas e lidas no Brasil e em outros países. Essas obras podem ser consideradas como sendo obras de pouco valor para a crítica literária, mas de grande circulação entre o público. O Brasil possui já uma extensa e rica produção literária e que vem crescendo bastante ao longo dos anos. Apresenta-se, portanto, este trabalho com a intenção de fomentar discussões sobre a literatura espirita brasileira que, por muito tempo esteve fora do âmbito acadêmico, e problematizar o lugar que esse tipo de literatura possui na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: *LITERATURA BRASILEIRA; LITERATURA ESPÍRITA; CHICO XAVIER; CRÍTICA LITERÁRIA*.

ABSTRACT

The work here presented wants to analyze the literary works of Brasil*, Coração do Mundo, Pátria do Evangelho (1938)* – from Humberto Campos e *Nosso Lar (1944)* - from André Luiz and his impact in the field of the literature and the spiritist movement on the period of publication of these works. It is relevant to evaluate how these works impacted the Brazilian Spiritist movement, since up to now they are works that have been extensively studied and read in Brazil and in other countries. These works can be considered as works of little value for literary criticism, but of great circulation among the public. Brazil already has an extensive and rich literary production and that has grown considerably over the years. This work is presented with the intention of fomenting discussions about the Brazilian Spiritist literature that for a long time was outside the academic scope, and to problematize the place that this type of literature has at the present time.

KEY WORDS*: BRAZILIAN LITERATURE; SPIRITIST LITERATURE; CHICO XAVIER; LITERARY CRITICISM.*

RESUMEN

El trabajo presentado aquí pretende analizar la obra literaria del *Brasil, corazón del mundo, de la patria del Evangelio (1938)* - Humberto Campos y *Nuestro Hogar (1944*) - André Luiz y su impacto en el campo de la literatura y el movimiento espírita de el período de publicación de las obras. Es importante evaluar cómo estas obras impactado el movimiento espírita brasileño visto que hasta hoy son obras muy estudiado y leído en Brasil y en otros países. Estas obras pueden ser consideradas como de poco valor a

ISBN 978-85-64124-60-8

la crítica literaria, pero de gran movimiento entre el público. Brasil ya tiene una extensa y rica producción literaria y que ha crecido bastante a lo largo de los años. Se presenta, por lo tanto, este trabajo con la intención de promover debates sobre la literatura Espírita brasileña, que durante mucho tiempo estuvo fuera de la esfera académica, y cuestiona el lugar que este tipo de literatura tiene en la actualidad.

***PALABRAS-CLAVES**: LITERATURA BRASILEÑA; LITERATURA; CHICO XAVIER ESPÍRITA; LA CRÍTICA LITERARIA.*

INTRODUÇÃO

> *A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. (TODOROV, 2009, p. 76)*

O trabalho aqui apresentado participa das discussões acerca de pesquisa de mestrado no programa de pós-graduação em literatura da Universidade de Brasília e almeja discutir as colaborações do médium[708] Francisco Candido Xavier- mais conhecido como Chico Xavier- no campo da literatura espírita no Brasil e analisar as obras literárias *Brasil, Coração do Mundo, Pátria do Evangelho (1938)* e *Nosso Lar (1944)* e seu impacto no campo da literatura e do movimento espírita em seu período de publicação.

A autoria dos romances mediúnicos será atribuída aqui ao espírito comunicante, tendo o médium encarnado, um papel semelhante ao de um tradutor copista, sendo o meio de comunicação entre o mundo material e o imaterial. No caso das obras *Brasil, Coração do Mundo, Pátria do Evangelho* e *Nosso Lar*, seus respectivos autores são Humberto de Campos e André Luiz, sendo o médium Chico Xavier, o canal pelo qual esses espíritos se comunicaram.

Essas obras foram utilizadas pela Federação Espírita Brasileira- FEB com o intuito de se estabelecer no campo espírita e ter autoridade de poder falar em nome da doutrina. Além de ser usada para consolidação dessa instituição, as obras falam da importância do país na divulgação do espiritismo. Torna-se relevante avaliar como essas obras impactaram o movimento espírita brasileiro visto que até hoje são bastante estudadas e lidas no Brasil e em outros países. É de importância também pesquisar a contribuição do médium mineiro para o desenvolvimento da literatura espírita, visto que, além das obras base da codificação[709], as psicografias de Chico Xavier fazem parte da produção mais significativa no campo espírita

708 MÉDIUM, NA ÓTICA ESPÍRITA, É A PESSOA DOTADA DE FACULDADES QUE PERMITEM A COMUNICAÇÃO COM O MUNDO DOS ESPÍRITOS. A AUTORIA DAS PUBLICAÇÕES DE CHICO XAVIER NÃO É ATRIBUÍDA A ELE, MAS SIM ESPÍRITOS QUE TERIAM SE COMUNICADO E ESCRITO ESSES LIVROS ATRAVÉS DELE. O MÉDIUM SERIA O MEIO, COMO UM TRADUTOR COPISTA.

709 ENTENDE-SE COMO OBRAS INICIAIS E BASE DA DOUTRINA ESPÍRITA OS CINCO LIVROS ORGANIZADOS PELO ACADÊMICO RIVAIL SOB O PSEUDÔNIMO DE ALLAN KARDEC. SÃO ESSAS OBRAS O LIVRO DOS ESPÍRITOS (1857), O LIVRO DOS MÉDIUNS (1861), O EVANGELHO SEGUNDO O ESPIRITISMO (1864), O CÉU E O INFERNO (1865) E A GÊNESE (1868).

ISBN 978-85-64124-60-8

atualmente, somente *Nosso Lar* já foi traduzido para dezessete línguas, entre eles o espanhol, inglês, japonês, francês, grego, russo e esperanto[710].

Em 1981 Francisco Candido Xavier foi indicado por mais de 10 milhões de pessoas ao prêmio Nobel da Paz, em 2012 foi eleito "O maior brasileiro de todos os tempos" em enquete popular pelo Sistema Brasileiro de Televisão- SBT - desbancando personalidades como Ayrton Senna, Getúlio Vargas, Juscelino Kubistchek, Princesa Isabel e Irmã Dulce- e é considerado pela Federação Espirita Brasileira como sendo um dos médiuns de maior influência no Brasil[711]. A maioria dos livros por ele psicografados é pela editora da FEB, segundo Vidal (2014), essas obras colaboram para manter um sistema de produção de verdades coeso. A Federação é umas das instituições que mais prima pelo pilar religioso do espiritismo, e as publicações de Chico sustentam essa argumentação.

O termo espiritismo é entendido aqui como a doutrina espiritualista codificada por Hippolyte Léon Denizard Rivail sob o pseudônimo de Allan Kardec, que a define da seguinte maneira:

> Para se designarem coisas novas são precisos termos novos. Os vocábulos espiritual, espiritualista, espiritualismo têm acepção bem definida [...]. Com efeito, o espiritualismo é o oposto do materialismo. Quem quer que acredite haver alguma coisa em si além da matéria, é espiritualista. Não segue daí, porém, que creia na existência dos Espíritos ou em suas comunicações com o mundo visível [...] para indicar a crença a que vimos a referir-nos (empregaremos) os termos espírita ou Espiritismo. Diremos, pois, que a doutrina espírita ou o Espiritismo tem por princípio as relações do mundo material com os Espíritos ou seres do mundo invisível. (KARDEC, 1857, p. 7).

Literatura espírita é a produção literária que está ligada a essa religião e corrobora com seus preceitos. É uma literatura que já está consolidada no mercado editorial e que possui um grande público leitor.

Para que uma literatura se consolide, segundo Even-Zohar, é preciso antes que ela se prolifere, o autor afirma que "desde o momento inicial, nenhuma literatura funciona com um repertório pequeno; o mesmo vale para o sistema literário enquanto um complexo maior. Em outras palavras [...], uma vez que um sistema começa, a (lei de) proliferação se ativa" (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 19). O campo literário espírita contou também com outros médiuns para sua consolidação aqui no Brasil, Yvonne Pereira, Divaldo Franco, Mônica de Castro e Vera Lúcia Carvalho são personalidades que contribuíram e contribuem no crescimento da literatura espírita brasileira.

Essas obras podem ser consideradas como sendo obras de pouco valor para a crítica literária, mas de grande circulação entre o público. O Brasil possui já uma extensa e rica produção literária, segundo a Superinteressante, em 2012, mais de 150 milhões de livros espiritas já tinham sido vendidos no país até a data da reportagem, somando mais de R$ 500 milhões de faturamento do mercado editorial, nessa pesquisa ainda não tinha sido considerado o impacto que os filmes espíritas lançados a partir de 2010 tiveram (SUPERINTERESSANTE, 2012). Faz-se necessário este estudo dado que, como mencionado anteriormente, esse tipo de

710 Informação retirada do Site da Federação Espirita Brasileira. Disponível em: http://www.febeditora.com.br/departamentos/nosso-lar-ingles/#.WpcaDujwbIU. Acesso em 28/02/2018.
711 Site da Federação Espírita Brasileira. Disponível em http://www.febeditora.com.br/autores/francisco-candido-xavier/. Acesso em 16/08/2017

ISBN 978-85-64124-60-8

literatura possui impacto tanto economicamente quanto socialmente e entendendo também que nosso país possui destaque no campo da literatura espírita atual.

Esse tipo de literatura é considerado aqui segundo a definição de Vasques e Pereira (2015) como uma literatura popular, sendo essa arte colocada como um objeto de consumo. "Isso implica pensar que a literatura popular (ou de massa), do ponto de vista da história da cultura, revela as marcas de uma época e explica, em parte, uma concepção de mundo, os valores e as experiências de uma parcela significativa de uma sociedade" (VASQUES, PEREIRA, 2015, p. 7). Essa literatura colabora com traços de como uma parcela da sociedade pensa e se comporta, portanto, fazer um estudo dessas obras é também fazer um estudo sobre a coletividade da época e como essas obras afetam a sociedade ainda hoje.

As obras estudadas serão tratadas aqui como fazendo parte de um sistema, de acordo com o conceito proposto por Antônio Candido. Entendendo o conceito de sistema como

> a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular: *obras* produzidas por atores formando um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu relacionamento, definindo uma "vida literária": *públicos*, restritos ou amplos, capazes de ler ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; *tradição*, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo e justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar (CANDIDO, 2007, p.16).

Como já mencionado anteriormente, o campo da literatura espirita possui um amplo público, e participa de uma tradição, dado seus autores e obras já reconhecidos, possuindo relevância no campo não só da literatura espírita, mas como personalidades importantes para a consolidação de um movimento aqui no Brasil.

Apesar do grande público leitor, ainda há carência de pesquisa a respeito da literatura espírita brasileira e há motivos para isso. Por muito tempo o espiritismo sofreu censuras e foi alvo de diversos preconceitos vindos principalmente da Igreja e do meio acadêmico, como consequência, a pesquisa de sua literatura não foi incentivada. Essas reprimendas ainda existem, embora de modo não tão proibidor. Aos poucos, os estudos relacionados a religiões vêm tomando forma e ganhando espaço em diversos departamentos e áreas do conhecimento.

BRASIL, CORAÇÃO DO MUNDO, PÁTRIA DO EVANGELHO

Antes da publicação do livro, os capítulos de *Brasil, Coração do mundo Pátria do Evangelho* foram lançados mensalmente na revista Reformador, organizada pela Federação Espírita Brasileira- FEB, até agosto de 1938, quando foi lançado em forma de livro pela editora da própria instituição. Apesar dos artigos terem sido bem recebidos, o livro recebeu críticas, principalmente quanto a possíveis alterações que a FEB tenha feito no texto. A instituição negou todas essas acusações e afirmou a autenticidade do livro.

No prefácio escrito por Emmanuel, afirma-se que esse livro tem a intenção de explicitar a missão do Brasil no mundo moderno. Missão essa, segundo a obra, de ser o modelo de moral e ampliar e divulgar o evangelho e os ensinamentos de Jesus Cristo por meio do espiritismo. Nessa obra póstuma de Humberto de Campos, psicografada pelo médium mineiro Chico Xavier, é contada a história da constituição do país no plano espiritual.

ISBN 978-85-64124-60-8

Seríamos o *coração do mundo* porque Jesus transplantou a *árvore do Evangelho* para cá quando viu que seus ensinamentos estavam sendo deturpados e transformando-se em motivos de guerras em outras partes do planeta. O Brasil então, seria transformado em um novo paraíso, para isso, são destacados no livro os elementos de terra fértil e rica, florestas e matas abundantes; e para povoar essa terra, espíritos já purificados agiriam em nome de Cristo (CAMPOS, XAVIER, 1938, p.24).

Essa nova terra estaria sob o comando do espírito Ismael, que segue as determinações de Jesus Cristo, o governador do planeta segundo Humberto de Campos. Fábio Luiz da Silva (2005) afirma que a obra apresenta a história do Brasil como uma *epopeia espiritual*, onde os principais acontecimentos deste território foram pré-determinados por Jesus, com a autorização de Deus. Desde a chegada dos portugueses, os eventos mais importantes da história do país até a escolha dos primeiros governantes, tudo isso teria sido planejado pela espiritualidade responsável pelo andamento deste território.

Relevante ressaltar que o livro foi publicado no período do Estado Novo, onde o governo tinha uma intenção bem clara de elevar sentimentos nacionalistas por meio da construção de uma história mais unificada possível. A imagem de país mostrada na obra apresenta uma colaboração ao esforço empreendido pelo Estado Novo na construção de determinada visão de Brasil.

> O discurso político utilizava-se da antiga imagem do corpo para explicar a nação; o Espiritismo, porém, acrescentou um elemento novo a essa representação: a alma [...]. Assim como, para os espíritas, cada indivíduo possui um corpo e uma alma, a nação (e, portanto, sua história) também teriam duas realidades: uma terrena e outra espiritual. (SILVA, 2005, p. 49)

Esse elemento espiritual, que precede a matéria, fornecia um meio de explicar e compreender a nação, dando um porquê aos principais acontecimentos que ocorreram na matéria. Esse modo de compreender a constituição do Brasil seria uma argumentação que também justifica a necessidade da existência de uma *Pátria do Evangelho*.

O momento em que a obra foi publicada foi de importância para sua aceitação. A produção literária e cultural da época estava em busca de mitos fundadores da nação e uma identidade para o Brasil. A literatura tinha intenções de registro, bem atreladas aos ideais do Estado Novo, exaltando as características naturais do país e seu povo. O conceito de nação que Gustavo Barroso estava utilizando nos seus discursos expográficos vinha sendo conforme essa produção literária também. A obra de Humberto de Campos vem colaborar com essas narrativas.

> Essa história do mundo e do Brasil, ao retomar antigas representações com as quais o Brasil sempre esteve vinculado, apontam para possíveis diálogos com a produção intelectual da época de sua publicação. Nas décadas de 1930 e 1940 surgiram diversas obras que procuraram vasculhar a história do Brasil em busca de nossa identidade. (SILVA, 2005, p. 149)

A necessidade de uma centralização política mencionada no livro também foi utilizada pelo governo Vargas sob a justificativa de se precisar de um governo forte, que estivesse acima das disputas pelo poder. Além dessa ideia ser utilizada pelo Estado Novo, também foi utilizada pela FEB, que pretendia ser a autoridade e representante do espiritismo no Brasil. “A ideia de uma autoridade centralizando as decisões faz parte não só do momento político em que foi

ISBN 978-85-64124-60-8

publicado BCMPE, mas também era defendida pela FEB que, considerando-se legitima representante do Espiritismo no Brasil, pretendeu a unificação dos espíritas em torno de si. ” (SILVA, 2005, p.60)

Outro aspecto importante encontrado na obra que foi utilizado pela Federação como mecanismo de unificação foi a concentração da parte religiosa e o foco na caridade. Já na organização do movimento espírita, iniciado por Bezerra de Menezes (1831-1900), a Federação privilegiou um Espiritismo mais religioso. O médico cearense teve papel fundamental no crescimento da FEB, sendo presidente da instituição nos períodos de 1889 a 1895. Sua vida está marcada principalmente pela divulgação e organização do movimento espírita. Campos afirma que Bezerra de Menezes foi orientado por Ismael a seguir na organização do movimento e a expandir o sentimento de caridade –frente mais importante e ressaltada do espiritismo brasileiro. Até hoje, esse aspecto é o mais forte aqui, sendo o seu principal lema: “Fora da caridade não há salvação” - um dos três lemas do Espiritismo proferidos por Allan Kardec.

Silva afirma que o livro possui um

> Discurso capaz de legitimar o Espiritismo e a FEB diante dos diversos agentes sociais, fazendo com que esta fosse reconhecida como porta-voz único do movimento espírita. Movimento cristão, que valorizava a pátria brasileira e que em defesa da religiosidade espírita, não parou de se utilizar da simbologia católica. (SILVA, 2005, p. 64)

Os elementos da religião católica estão presentes no espiritismo até hoje, foram iniciados com a intenção de ser mais bem aceito pelo Estado e mais tarde foram reforçados pelas figuras de Chico Xavier e Divaldo Franco, médiuns de bastante repercussão no país e que vieram de famílias católicas.

Apesar da obra ter servido de argumento para a FEB na unificação do movimento espírita, ela foi criticada por espíritas que contestaram e contestam até hoje a legitimidade da instituição. Com o lançamento da obra *Nosso Lar*, essas discussões foram ainda mais acentuadas, até o acordo que chamamos de Pacto Áureo, em 1949, com a unificação do movimento espírita em torno da FEB.

NOSSO LAR

Publicada em 1944, pela editora da FEB*, Nosso Lar* é de autoria do espírito André Luiz e psicografada por Chico Xavier. O livro é uma das obras de maior sucesso e referência no meio espírita, perdendo somente para as obras básicas de Kardec. Foi traduzida para dezessete idiomas e baseou um filme em 2010.

Ao ler a obra, é preciso ter em mente que André Luiz é um homem, branco, e que traz marcas do tempo e da sociedade em que viveu –estima-se que tenha sido no Rio de Janeiro, no fim do século XIX- e que, portanto, suas percepções e opiniões sobre diversos assuntos devem ser datadas de acordo. O livro é dividido em cinquenta capítulos, onde o autor e narrador relata sobre a vida após a morte e fala sobre a colônia espiritual Nosso Lar.

ISBN 978-85-64124-60-8

Na primeira parte do livro, é mostrada uma adaptação inicial do autor ao pós-desencarne, onde, recém-saído do umbral[712], ele reestabelece suas forças e é apresentado ao lugar em que se encontra. Na segunda parte, André se adapta às mudanças da nova vida, é apresentado à rotina da cidade e começa a trabalhar. A terceira e última parte é caracterizada por mostra sincera de reforma íntima e pela visita que ele faz à sua família ainda encarnada. No fim do livro, André Luiz é nomeado cidadão de Nosso Lar.

Vidal traz as principais características da obra:

> [...] o abuso do emprego da comoção emocional e a forma cerimoniosa ou teatral comumente associada à forma de interpretação realizadas por atores de filmes mudos e 'doses homeopáticas' de mensagens e valores cristãos ao longo dos capítulos. [...] As perguntas realizadas por André Luiz a outros personagens ao longo da obra fazem referência à forma pela qual Allan Kardec elabora *o Livro dos Espíritos*, com perguntas e respostas. (VIDAL, 2014, p. 28)

O livro todo é permeado por ensinamentos e mensagens com valores cristãos e morais. É forte característica também os esclarecimentos quanto à vida no plano espiritual e a importância do pensamento elevado e da vontade de ajudar na execução das atividades da cidade. Lewgoy (2000) afirma que essas são características fortes em romances mediúnicos, onde os leitores buscam confirmações e esclarecimentos quanto a vida após a morte e buscam também uma coerência quanto aos ensinamentos cristãos e das obras de Allan Kardec.

O pesquisador, falando sobre *Nosso Lar*, afirma ainda que essa obra, juntamente com outras obras psicografadas por Chico Xavier, serviram de modelo para a literatura espírita no Brasil.

> Importa ressaltar que este livro- como outros de Chico Xavier- forneceu um molde de referência e uma linguagem para a literatura espírita no Brasil, incluindo-se as interessantes *notas* do *autor espiritual* no pé de algumas páginas. Nesse sentido, não é exagerado afirmar que tanto a chamada *Série André Luiz* (composta de vários volumes além de *Nosso Lar*) quanto as obras ditadas a Chico por Emmanuel, cumpriram um papel fundamental na orientação do movimento espírita brasileiro, sendo a fonte escrita mais respeitada e consultada, após as obras de Kardec. (LEWGOY, 2000, p. 150)

A obra de Humberto de Campos, em conjunto com a de André Luiz, deu condições para que esse tipo de literatura se consolidasse. A participação do médium Chico Xavier no processo de estabelecimento dessa literatura também foi de extrema importância. Primeiro, por causa de suas características e da imagem que apresentou ao país desde o início das publicações de suas psicografias, segundo, pela vastidão de seu trabalho - publicou em torno de 459 livros ao longo de sua vida, além de cartas e palestras dadas.

> A sua produção literária, por si só, já lhe garantiria fama e importância no movimento espírita. À pessoa de Francisco Candido Xavier, porém, juntou-se ainda, ao longo do tempo, uma imagem de santidade. A renúncia ao

712 ANDRÉ LUIZ RELATA: – O UMBRAL [..] COMEÇA NA CROSTA TERRESTRE. É A ZONA OBSCURA DE QUANTOS NO MUNDO NÃO SE RESOLVERAM A ATRAVESSAR AS PORTAS DOS DEVERES SAGRADOS, A FIM DE CUMPRI-LOS, DEMORANDO-SE NO VALE DA INDECISÃO OU NO PÂNTANO DOS ERROS NUMEROSOS. [...] ESTADO OU LUGAR TRANSITÓRIO POR ONDE PASSAM AS PESSOAS QUE NÃO SOUBERAM APROVEITAR A VIDA NA TERRA. (ANDRÉ LUIZ, 1944, PP. 79 A 85)

ISBN 978-85-64124-60-8

> matrimonio, a opção pela castidade e pela pobreza, o desprendimento dos bens materiais, foram elementos que capitalizaram sua imagem pública. (SILVA, 2005, p.80)

Com essa sua grande participação e imagem consolidada, Chico Xavier deu espaço para que outros médiuns tivessem suas publicações mais bem aceitas em nossa sociedade. Foi ainda com a figura do médium, juntamente com os esforços da Federação Espírita que foi consolidada a vertente religiosa do espiritismo no Brasil e o aspecto da caridade mais forte do que o aspecto cientifico da doutrina.

Essa foi e é uma obra de grande sucesso, mas que, em sua época de publicação, criou divergências fortes dentro do próprio movimento espírita, ou seja, o livro ajudou para que a produção espírita fosse mais bem recebida pelo público em geral, mas ao mesmo tempo gerou discórdias dentro do movimento. As discussões acerca da legitimidade da FEB iniciadas na época de publicação de *Brasil, Coração do Mundo, Pátria do Evangelho* foram ainda mais acentuadas com o lançamento de *Nosso Lar*, tendo sido resolvido esse impasse somente com a união das instituições espíritas sob o comando da FEB, em 1949.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendo aqui que a consolidação da produção editorial da Federação foi uma das estratégias utilizadas na luta pela unificação do movimento espírita sob suas orientações. Processo esse iniciado em 1938, com *Brasil, Coração do Mundo, Pátria do Evangelho,* e acentuado com a publicação das obras de André Luiz. Esse processo de consolidação acompanhou o início e crescimento de um tipo de literatura na qual o Brasil é referência.

Os romances mediúnicos brasileiros são obras de referência no meio espírita, logo após as obras básicas de Allan Kardec. Isso também é entendido como consequência do porquê o espiritismo é tão mais forte no Brasil do que na França, onde começou. Essa literatura foi entendida aqui como um fenômeno, cuja relevância tem crescido tanto para um público determinado, quanto para o mercado editorial mesmo em um país de não leitores.

Isso se deve ao fato de a leitura ser um dos elementos formadores da identidade espírita. Lewgoy afirma que “um dos registros da experiência cultural espírita depende da compreensão de que esta é uma religião do livro, da leitura e do letramento, num sentido que dificilmente se iguala em outras religiões” (LEWGOY, 2000, p. 10). O espiritismo seria então, uma religião onde a cultura escrita predomina, por isso também, os livros espíritas possuem um grande mercado editorial e um grande público. A particularidade do espiritismo não seria apenas por ser uma “religião do livro”, mas por ser uma religião onde seu principal meio de divulgação, aprendizado e atualização é pela leitura.

Inegável que o mercado editorial espírita vem crescendo ao longo dos anos e é de importância ressaltar também que seu público é bastante fiel e está sempre à procura de novas leituras neste assunto. Este trabalho teve a intenção de fomentar discussões sobre a literatura espírita que, por muito tempo esteve fora do âmbito acadêmico, e problematizar o lugar que esse tipo de literatura possui na atualidade em nossa sociedade.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antônio. **Iniciação à literatura brasileira**. 5 ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2007.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Teoria dos polissistemas**. Trad. Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon, Yanna Karlla Cunha. 1990.

KARDEC, Allan. **O livro dos espíritos: Filosofia espiritualista**. 8 ed. São Paulo- LAKE, 1857.

LEWGOY, Bernardo. **Os Espíritas e as Letras: Um estudo antropológico sobre cultura escrita e oralidade do espiritismo kardecista.** Tese- doutorado. Universidade de São Paulo. 2000.

STOLL, Sandra. **Narrativas biográficas: a construção da identidade espírita no Brasil e sua fragmentação.** Dossiê Religiões do Brasil. Estud. av. vol.18, 52, São Paulo. 2004.

VASQUES, Letícia Veiga. PEREIRA, Cilene Margarete. **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA POPULAR. MEMENTO** – Revista do Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso V. 06, N. 1. 2015.

VIDAL, Fabiano Cesar de Mendonça. **Em torno do Nosso Lar: uma análise das controvérsias produzidas no movimento espírita**. João Pessoa, 2014.

CAMPOS, Humberto; XAVIER, Francisco Candido. **Brasil, coração do mundo, pátria do evangelho**. 1 ed. FEB, Rio de Janeiro. 1938.

LUIZ, André; XAVIER, Francisco Candido. **Nosso Lar.** 60 ed. FEB. Brasília. 2008.

SILVA, Fabio Luiz. **Espiritismo: história e poder (1938-1949).** Londrina. Eduel, 2005.

Superinteressante**. O espiritismo em números**, 2012. Disponível em

https://super.abril.com.br/historia/espiritismo-numeros-materializados/. Acesso em 15/08/2017.

Site da Federação Espírita Brasileira. Disponível em

http://www.febeditora.com.br/autores/francisco-candido-xavier/. Acesso em 16/08/2017

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro. DIFEL. 2009.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 29 – IDENTIDADES E ITINERÂNCIAS NO ROMANCE HISTÓRICO DE LÍNGUA PORTUGUESA: FORMA LITERÁRIA E MATÉRIA ÍNDICO-ATLÂNTICA

ISBN 978-85-64124-60-8

A NARRATIVA HISTÓRICA EM ZULMIRA RIBEIRO TAVARES: "CORTEJO EM ABRIL"

Flávia Cristina GUEDES (UnB)
E-mail: flaviaguedes.91@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar um dos principais contos da escritora paulistana Zulmira Ribeiro Tavares, intitulado "Cortejo em abril", tratando especificamente da narrativa histórica presente no conto. Zulmira recria o dia do cortejo fúnebre do "quase Presidente" Tancredo Neves em 21 de abril de 1985, na cidade de São Paulo, descrevendo traços do cotidiano das pessoas e o impacto daquela perda em suas vidas. A autora aponta momentos importantes desse fato histórico, bem como outros acontecimentos associados a ele, e, de forma bem irônica e sagaz, mostra ao leitor o pensamento e comportamento de uma população marcada pelos anos de ditadura militar diante da morte daquele que a mídia propagava como "Santo", como o símbolo da redemocratização pela qual o país passava. É importante observar até que ponto a História se faz presente na narrativa, a partir da descrição de fatos e documentos históricos, do imaginário social e da presença da memória midiática, da televisão e dos jornais, e o papel desta ao se tornar também a memória das pessoas menos instruídas, como o Consertador de Tudo. Ao mesmo tempo em que a História se insere na ficção zulmiriana, o momento histórico do cortejo de Tancredo ganha novos significados por meio da percepção do narrador e dos personagens.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA; CORTEJO; TANCREDO; HISTÓRIA; NARRATIVA.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A História, como todos os meios documentais, representa o passado, servindo como fonte de conhecimento à humanidade. Nesse sentido, a narrativa histórica funciona como uma forma de representação de determinada realidade que tem como contexto um ou mais recortes da História. No conto que leva o título do livro *Cortejo em abril* não é diferente. "Cortejo em abril" nos traz de volta um momento marcante na história política brasileira: a morte do "quase presidente" Tancredo Neves, no dia 21 de abril de 1985.

Segundo a perspectiva teórica do filósofo György Lukács (2010), o marxismo entende a história como resultado das ações humanas, sendo o processo histórico indissociável do desenvolvimento da vida humana, portanto é mutável, passível de transformações ao longo do tempo. A arte também se desenvolve no processo evolutivo da história da humanidade, e para apreender a realidade da vida cotidiana e refleti-la, precisa acompanhar a evolução humana. O artista precisa compreender a totalidade da vida para conseguir absorver a sua essência e retratar a sua sociedade, a sua história, de maneira realista.

É preciso captar nas contradições sociais a aparência e a essência dos homens, pois, segundo Lukács (2010, p. 13) "a essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele processo social geral e unitário através do qual o homem se apropria do mundo através de sua consciência". A escritora paulistana

ISBN 978-85-64124-60-8

Zulmira Ribeiro Tavares consegue reproduzir a totalidade da vida humana por meio da representação de tais contradições e das ações humanas, revelando ser uma verdadeira realista.

Na ficção contemporânea dos anos 90, as narrativas históricas são recuperadas pelas mulheres, como Zulmira Ribeiro Tavares, com o intuito de desmascarar a farsa e a alienação de uma história criada pela mídia e propagada como símbolo da identidade nacional. É preciso recriar momentos históricos de uma sociedade para revelar a essência dos fatos. Sua ficção histórica critica, veementemente, a sociedade de classes em que está imersa, situando passado histórico no presente. Em "Cortejo em abril", figuram-se as esperanças de redemocratização depositadas na política de Tancredo Neves. No entanto, o leitor se depara com um novo sentido dado a esse momento histórico.

A PROSA DE FICÇÃO DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Na ficção contemporânea brasileira, a inserção de fatos históricos tem-se mostrado bem evidente, revelando seu contexto político, principalmente, durante e após a ditadura militar. A literatura tornou-se arma de combate e resistência contra o totalitarismo, objetivando denunciar os horrores daquele período e mostrar uma história diferente daquela tida como oficial. Por meio da sua escrita, o escritor contemporâneo busca desmistificar uma história ilusória, mostrando-se mais realista do que os relatos oficiais que distorcem a realidade.

Nessa conjuntura, surge a obra literária da paulistana Zulmira Ribeiro Tavares, conhecida pela sua prosa de ficção e a sua veia crítica e analítica. Romancista, ensaísta, contista e poeta, pesquisadora do Departamento de Informação e Documentação Artística (Idart), da Cinemateca Brasileira e professora de cursos de pós-graduação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP), Zulmira nasceu em São Paulo em 1930, filha de um importante engenheiro paulista, Brenno Tavares e da dona de casa Evangelina Ribeiro Tavares. Ao longo de sua vida, produziu algumas obras, entre poemas, romances, contos e ensaios, havendo longo hiato entre suas últimas produções. O conjunto de sua obra não é muito vasto, o que poderia explicar o fato da autora ser pouco conhecida entre os leitores contemporâneos.

Embora tenha tido poucas obras publicadas, estas são de uma riqueza extraordinária, sendo injusto não haver uma ampla divulgação do seu trabalho. A maior parte de sua produção é constituída da chamada prosa de ficção, sendo as de mais destaque os romances *O nome do bispo* (1985), *O Mandril* (1988), *Jóias de família* (1990) e *Café pequeno* (1995), e, ainda, *Termos de Comparação* (1974), em que apenas a primeira seção, dividida em contos e poemas, é ficcional, *O japonês dos olhos redondos* (1982), *Cortejo em abril* (1998), uma coletânea com vinte e cinco contos curtos e um longo, que leva o título do livro, e *Região* (2012), sua última publicação em que reúne livros de contos lançados desde os anos 70 como *Termos de Comparação, O japonês dos olhos redondos* e *O mandril*, além de outros textos de ficção como "Região" e "O tio paulista", e um ensaio inédito intitulado "Dois narizes".

Ao apreender a arte de Zulmira, principalmente sua obra romanesca, é possível auferir a sua tendência ao sarcasmo, grotesco, alegórico e irônico como recursos estilísticos na construção de seus textos. Oriunda da elite paulistana, Zulmira Ribeiro utiliza a literatura como meio de desmascarar a pompa de uma classe que, em decadência, percebe-se como superior, ficando alheia aos problemas sociais. Por que Zulmira criticaria a burguesia de onde adveio? A escritora não se identificava com a sua classe, não se reconhecia nela, revelando em uma entrevista concedida ao jornal *Folha de S. Paulo* que preferia ser "uma proletária de dedo em riste" (Zulmira apud PEN, 2004). Pela entrevista e as suas obras, é possível perceber o seu

ISBN 978-85-64124-60-8

descontentamento com as elites, servindo-se de sua própria experiência para compor a sua escrita.

De acordo com o filósofo húngaro György Lukács (2010, p. 13), com base nos escritos estéticos de Marx e Engels, a arte e a literatura para serem realistas precisam captar a história da humanidade, o processo evolutivo de uma sociedade, captando a essência das relações humanas. Com a decadência burguesa cada vez mais aparente, torna-se penoso para o artista captar a essência desse mundo decadente, precisando recorrer à recursos estilísticos e linguísticos para o triunfo da representação estética da realidade. Partindo do pensamento lukacsiano, é possível chegar à essência da obra de Zulmira, visto que os aspectos de suas narrativas se encaixam muito bem nos conceitos marxistas do filósofo.

Zulmira Ribeiro Tavares, em sua carreira como escritora, foi consagrada com alguns prêmios como: Revelação de Literatura pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) em 1974, por *Termos de Comparação*, Mercedes-Benz de Literatura em 1985, por *O nome do bispo*, e o Jabuti na categoria Livro do Ano de Ficção e nas categorias Melhor Autor e Romance em 1991, por *Joias de Família*. Segundo o crítico literário Roberto Schwarz, ao analisar *O nome do bispo*, a prosa de ficção da escritora "escapa às divisórias entre os gêneros e compõe um destes seres híbridos e racionais em que se reconhece a consistência do moderno" (Apud TAVARES, 2004, p. 231), haja vista a autora se valer da mistura de gêneros para fazer vir à tona a trivialidade das relações sociais do círculo familiar burguês.

A figura do burguês alienado centraliza a narrativa de suas obras compondo um ambiente que dá a ver a História de São Paulo do século XX, em momentos de tensão na política, como o Estado Novo de Getúlio Vargas e a ditadura militar pós-64. Em *Café pequeno*, a figura real de Getúlio Vargas reúne-se a personagens fictícios, quando o ex-presidente do Brasil foi convidado a ser hospedado na "casa do administrador" em São Paulo: "Hospedado Getúlio na casa da viúva do Multiplicador, recepcionado por ela e pelo Proprietário de Valo Fundo, tal recepção seria dividida em dois momentos [...]" (TAVARES, 1995, p. 162).

O romance supracitado relata um jantar fictício oferecido a Getúlio Vargas por seus inimigos paulistas. Nesse momento, os convidados e anfitriões dialogam sobre diversos assuntos, intercalados por algumas doses de silêncio. O leitor detecta a ausência de preocupação sobre problemas pelos quais o país estava passando, priorizando-se o banal. Paralelamente, narra-se a história da família francesa do personagem Alaor, os Chevassus, de forma bem sarcástica. A narração dos episódios da família, segundo Andiara Souza Pinheiro (2014, p.59) mostra "uma dimensão cômico-satírica de rebaixamento que é fundamental no romance". O narrador expõe as histórias como um espetáculo circense, revelando o ridículo dos Chevassus Pestana e entretendo o leitor, necessário para o desmascaramento de classe.

Segundo o professor e poeta Augusto Massi, Zulmira Ribeiro Tavares tem algumas singularidades como:

> imprimir à literatura um pensamento político, capaz de articular diversas esferas da vida cotidiana. Raríssimos escritores brasileiros manifestam interesse em discutir politica, incorporar ao repertório de suas narrativas questões de classe, partidos, preconceitos etc. Este apreço pela política não pode ser confundido com militância ou engajamento direto, mas visto como fonte de prazer, pitada de provocação, malícia e interesse genuíno pela discussão. (MASSI apud TAVARES, 2012, pp. 346 – 347)

Em *O nome do bispo*, as perseguições da ditadura militar aparecem por meio das memórias do personagem Heládio Pompeu, o herdeiro fracassado da elite paulista. Em *Jóias de*

ISBN 978-85-64124-60-8

Família, a autora, segundo a professora Ana Paula Pacheco (2007), distancia-se da ficção que remonta o cenário cruel do período militar, concentrando-se na falsidade das aparências de uma família tradicional paulista, tema comum nas obras de Zulmira Ribeiro, trazido pela rememoração das personagens. O narrador, que serve como mediador entre as lembranças e o leitor, apresenta o passado da família burguesa paulista para desmascarar o falseamento das relações, como quando a personagem de *Jóias de Família*, Maria Braulia, cai em si sobre as suspeitas que tinha do marido com o secretário:

> Com o tempo ela foi compreendendo o sentido dessa e de outras cenas um tanto bizarras que às vezes ainda lhe ocorria presenciar (ou suspeitar); nada de grande vulto, uma preocupação desusada do secretário com a nuca do juiz, a sua mão que ali às vezes se detinha demoradamente pesquisando com a ponta dos dedos algum ponto enrijecido, pés que se embarafustavam na jurisdição de outros por debaixo da mesa, coisas de pouca monta. (TAVARES, 1990, p. 21)

O tom mordaz das narrativas de Zulmira se assemelha ao de Machado de Assis. A ironia e o sarcasmo são aliados no desmascaramento de uma sociedade dividida em classes, destacando, principalmente, o comportamento da classe dominante. De acordo com Roberto Schwarz (2008, p. 9), "Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida" e o ser social de seu tempo "deixava de ser um ideal e fazia figura de problema". Zulmira segue essa linha e cria a figura do herdeiro fracassado, inspirada no Brás Cubas de Machado e no seu narrador irônico que dar a ver as questões de classe, família, memória e herança, revelando ser uma verdadeira herdeira machadiana.

A literatura, segundo a estética marxista, tem como base o materialismo histórico-dialético. Na dialética não é possível a unilateralidade, o real não pode ser tomado apenas como uma parte do todo. E no materialismo histórico, o processo evolutivo total de uma sociedade conectada ao seu desenvolvimento histórico só consegue se concretizar "em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações" (LUKÁCS, 2010, p. 14). Podemos relacionar esses conceitos à prosa de ficção de Zulmira Ribeiro Tavares, visto que aborda os fenômenos existentes na sociedade, inseridos no espaço urbano, especificamente paulistano, mostrando, além dos problemas de uma classe, um quadro de formação social-histórico de São Paulo.

Quando o autor burguês se identifica com a sua classe, dificilmente ele vai conseguir captar a essência das contradições e os efeitos da divisão capitalista de trabalho, possuindo a tendência a permanecer apenas na superfície dos fatos. De acordo com Lukács (2010, p. 22) "É exatamente a identificação do escritor burguês com sua classe, com os preconceitos da sociedade burguesa, que o acovarda, que o faz dar as costas aos problemas essenciais". Zulmira, por não se identificar com a burguesia paulista, distanciou-se e conseguiu detectar o mal dessa classe. Deu rédeas ao narrador para desmistificar o comportamento de fachada da elite, enquanto que seus personagens encarnam o cerne das relações humanas. Por isso a grande genialidade e o verdadeiro realismo de suas obras.

"CORTEJO EM ABRIL" E A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

De acordo com o crítico literário Antonio Candido (1989, p. 203) a partir dos anos de 1840, surgiu na ficção brasileira um novo segmento de identificação nacional, em que a descrição do espaço urbano predomina sobre o regional, como uma forma de imitação das

ISBN 978-85-64124-60-8

produções literárias europeias, "estendendo sobre o País uma espécie de linguagem culta comum a todos dirigida". Por meio da linguagem, intenciona-se apontar e solucionar os problemas de uma sociedade, tendo como ponto de partida os costumes da classe dominante. Nesse âmbito, aparece Machado de Assis, que colaborou para que o centro das narrativas mostrasse o homem em sua totalidade.

Desde cedo, houve, na ficção brasileira uma tendência maior ao aspecto urbano em sua estética, já que engloba problemas universais, contemplando o regional e o nacional. A ficção regionalista tem características específicas, de apenas um recorte da vida brasileira: a sertaneja. Nos anos 30 e 40, a literatura passa por renovações em seu conteúdo e forma, trazendo uma "revolução estilística" de significância desconhecida por muitos dos autores da época. Surge uma "nova maneira de escrever", possibilitada pela coragem dos modernistas de 20 na quebra dos padrões estilísticos vigentes. (CANDIDO, 1989, p. 205).

No decênio de 50, muitos escritores como José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Marques Rebelo e Érico Veríssimo desviaram o foco das exigências formais acadêmicas e seguiram a linha dos antecessores modernistas, ao acolher a forma popular, com vocabulário e sintaxe fora dos padrões, fazendo o movimento denominado "desliterarização" ganhar força. Os escritores "promoveram o que se pode chamar a consolidação da média, que segundo Mário de Andrade é essencial para a literatura" (CANDIDO, 1989, p. 206). Havendo, a partir de então, uma produção mais elevada de bons livros de ficção.

Os anos de 1960 foram marcadamente cruéis após o golpe militar de 1964 e, principalmente, a partir de 1968 com a instalação do AI-5, transformando o regime militar de "brutalmente opressivo em ferozmente repressivo" (CANDIDO, 1989, p. 209). Muitos meios de comunicação, a arte, a literatura, a música sofreram forte censura. Indignados com a situação política e, consequentemente, social do país, "jovens escritores amadurecidos depois do golpe" passaram a fazer intensa oposição ao governo, designados como a "geração da repressão". De acordo com Antonio Candido (1989, p. 209) "o timbre dos anos 60 e, sobretudo, 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política". As transformações sociais e políticas que se fizeram sentir no Brasil influenciaram esteticamente e ideologicamente a criação artística daqueles escritores.

O escritor dos anos 80 desejava se aproximar das camadas populares, usando o discurso direto em primeira pessoa para fundir as vozes do autor e narrador, técnica mais eficaz que o discurso indireto livre. Com isso, o escritor brasileiro buscava sair dos padrões e apreender novos recursos e outras formas de arte, sem a preocupação em inovar, o que tornava a sua ficção mais satisfatória do que as obras que tentaram seguir as normas tradicionais da escrita literária (CANDIDO, 1989). Nesse contexto, surge o conto "O japonês de olhos redondos", de Zulmira Ribeiro Tavares, lançado no livro homônimo, de 1982, narrado em primeira pessoa.

Zulmira desponta muito antes na literatura brasileira, primeiramente em 1956, com o livro de poesia *Campos de dezembro*. Contudo, até o início da década de 1980, sua produção se limitava a apenas duas obras, a anteriormente citada e *Termos de comparação*, publicado em 1974. A partir de 1982, com o lançamento do livro de contos *O japonês dos olhos redondos*, suas publicações se tornaram mais regulares, brotando, posteriormente, o seu primeiro romance, *O nome do bispo*. Embora, as primeiras obras constituam a fase embrionária da literatura de Zulmira Ribeiro, todas apresentam o cuidado da escrita, não seguindo padrões literários, mas mostrando uma narrativa objetiva. Inovadora em suas técnicas, a autora busca sempre, por meio do seu humor fino, desmascarar alguma situação contraditória da sociedade.

Zulmira se insere no grupo de mulheres que, segundo a professora Tania Pellegrini, retomam o romance histórico como gênero narrativo após o fim da ditadura. Com o cessar dos anos de regime militar no Brasil, muitos autores adotaram a postura de fazer aparecer a

ISBN 978-85-64124-60-8

verdadeira história sobre aqueles anos utilizando a arte literária para tal fim. Houve uma "hábil retomada da expressão nacional, por meio de uma volta às vezes crítica, às vezes nostálgica do passado" (PELLEGRINI, 2008, p. 27). A questão nacional, tão forte nos anos 60, regressa à literatura brasileira na década de 90 como importante tema de debate.

Com a censura no governo militar, a omissão de arquivos e fatos verdadeiros do que ocorria durante os "anos de chumbo", criou-se uma História oficial enganosa, fermentada pela mídia da época. Surgiu, então, um desejo intenso por parte dos escritores de denunciar por meio da literatura, a verdadeira face daquele regime totalitário. Segundo Lukács (apud PELLEGRINI, 2008, p. 28), o romance histórico, e toda a ficção histórica, se apropria de "personagens fictícias para efetuar a análise dos fatos históricos, personalidades 'reais', quando presentes, integram os cenários das narrativas, com o objetivo de conferir-lhe veracidade". É possível captar tais características da ficção histórica em Zulmira Ribeiro Tavares, principalmente no conto "Cortejo em abril".

A ficção de Zulmira Ribeiro apresenta forte crítica à sociedade de seu tempo, pondo em evidencia a questão da sociedade de classes, apontando a relação entre classe dominante e dominada. O passado histórico dialoga com o presente da obra ao trazer história de família, indivíduos, da cidade, do país. Assim ocorre no conto "Cortejo em abril", conto que nos apresenta o dia do cortejo fúnebre do quase presidente Tancredo Neves, marco na história do Brasil, visto que naquele momento as esperanças de uma redemocratização estavam concentradas na figura daquele que seria considerado a salvação de uma nação. Ficção e História caminham juntas na literatura zulmiriana.

A obra de Zulmira foi influenciada pelo contexto histórico e literário em que viveu. Exemplo disso é a construção da sintaxe, indicando, muitas vezes, um quase coloquialismo, a ausência de vírgulas e o desapego das normas, como fizeram os seus contemporâneos, principalmente entre os anos 50 e 80. O seu narrador é o de terceira pessoa, típico da ficção histórica, ao se distanciar, simulando imparcialidade, recurso usado pelo discurso histórico. Em "Cortejo em abril", tem-se a reconstituição e análise de um momento histórico, exercida pelas personagens fictícias ao trazer para o centro dos seus diálogos a "santidade" de Tancredo Neves.

"CORTEJO EM ABRIL": UMA NARRATIVA HISTÓRICA

Segundo Lukács, a História é evolutiva, não estática, caminhando juntamente com o desenvolvimento da humanidade. Encontra-se inserida no âmago das relações humanas. Para a literatura ser realista em sua representação estética, precisa captar a essência das contradições sociais. Assim como a História só pode ser concebida em sociedade, pela vida humana e as forças que a regem, a literatura, para representar a História, precisa figura-la realisticamente na sua estética e no seu conteúdo.

Publicado em 1998 pela Companhia das Letras, o livro *Cortejo em abril* nos apresenta um conto como narrativa histórica, também intitulado "Cortejo em abril". O conto se inicia com uma transcrição real sobre o anúncio da morte do quase presidente Tancredo Neves, revelando, logo, o aspecto histórico inserido na ficção. Em torno do cortejo real, figuram personagens fictícios que tinham no político uma santidade. Embora fictícios, esse personagens representam uma boa parcela da população brasileira no contexto da morte de Tancredo. Este, antes de sua morte, representava a esperança de um povo, recém-saído de duas décadas de repressão militar, para a transição da nova democracia. Após seu falecimento, Tancredo passa a ser considerado herói.

ISBN 978-85-64124-60-8

Em 1985, o Brasil se encaminhava para o fim da ditadura e o início da redemocratização. Surgiu o movimento pelas eleições diretas, suprimido pelas eleições indiretas, forma de votação escolhida pela maioria em Colégio Eleitoral. Aparece Tancredo de Almeida Neves como candidato democrático à presidência do Brasil e, consequentemente, a esperança de tirar os militares do poder político. Somado a isso, sua forte oposição, seu carisma e seu discurso eloquente baseado na ideia de conciliação, contribuíram para ele obter a simpatia de grande parcela da população brasileira.

Desde a sua candidatura, a mídia, principalmente a Rede Globo de Televisão, criou um perfil de salvador da pátria em Tancredo, apagando os aspectos negativos de sua política, para centralizar a sua imagem em um momento simbólico de resgaste da democracia. Segundo Cássia Palha (2011, p. 219) a televisão teve um papel mais imediato na propagação de notícias, servindo como um "espaço privilegiado de formação da opinião pública em suas muitas trocas e ressignificações simbólicas e, sobretudo, de produção de determinada memória nacional". Após a sua morte, coincidentemente no mesmo dia da morte de seu conterrâneo Tiradentes - tendo a sua figura associada a ele, como um herói nacional, símbolo da luta pela liberdade -, sua "santidade" foi disseminada pelas narrativas midiáticas, uma vez que com a sua morte, considerava-se o sacrifício de Tancredo pelo povo brasileiro.

A forma como a televisão alienava as pessoas está inserida no conto, no trecho a seguir:

> Pensou então com rapidez vertiginosa nas mil vezes que tinha visto o Santo Homem na televisão. Primeiro nem dera muito por ele. Era baixinho, meio corcunda, barrigudo, tinha olheiras fundas, careca. Depois como aparecia cada vez mais, começou a prestar mais atenção. Era impressionante como não se atrapalhava com as palavras, os repórteres podiam perguntar qualquer coisa, qualquer coisa do mundo que ele assim que a pergunta terminava começava a resposta; (TAVARES, 1998, p. 16)

Zulmira retoma, no conto, todas essas informações em torno da memória que se construiu sobre Tancredo Neves naquele contexto político em que se deu a sua mitificação. Os sentimentos nacionalistas pelo "santo homem" estão representados na figura do Consertador de Tudo, homem que idolatrava Tancredo a ponto de considerar que a sua morte lhe traria boa sorte. Um homem que o pobre Consertador só conhecia pela televisão, mas que lhe serviu de inspiração ao despertar a sua atenção pelo carisma e fala gentil: "ele dizia coisas que o Consertador de Tudo ouvia com muita, muita atenção, para aprender e fazer igual" (TAVARES, 1998, p. 16). O personagem reflete o indivíduo que via em Tancredo um homem no qual as pessoas deveriam se espelhar, não pela sua aparência, mas pelo seu discurso sedutor.

Em "Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels", Lukács (2010) nos diz que a arte, bem como a literatura, para ser realista precisa captar a história da humanidade, ligando-se intrinsecamente a ela, assim como o caráter subjetivo e criador do homem é central para a História. Nesse sentido, encaixa-se o conto de Zulmira Tavares ao apreender fatos históricos e o discurso histórico, de forma cuidadosa, fazendo sentir o seu realismo. O narrador, utilizando um tom sarcástico, apresenta os fatos contraditórios do comportamento e pensamento social exagerado sobre a morte de Tancredo. No entanto, toma certo distanciamento a fim de dar ao leitor a liberdade de tirar as suas conclusões.

Com base em Karl Marx, Lukács (2010) informa que com o sistema capitalista regendo a vida humana, a relação entre os homens aparece de maneira reificada, e a sua verdadeira essência não aparece. O homem, em sua consciência, vê o que acontece no mundo de forma deformada, recorrendo por vezes apenas ao que é imediato. Torna-se função do artista criador lutar contra essa alienação por meio da sua obra de arte. O conto "Cortejo em abril" parece

ISBN 978-85-64124-60-8

apontar bem essas questões, ao revelar a alienação dos homens que santificavam um político, simplesmente pelo que absorviam da televisão e outros meios da mídia. Isso faz lembrar outro momento importante da História: o nazismo. Os nazistas ascenderam ao poder graças a situação político-econômica da Alemanha que se encontrava em extrema falência, somado ao poderoso discurso de Adolph Hitler e ao forte investimento em propagandas para atrair as pessoas. Assim, o Führer instalou-se como um deus que resgataria o país do caos.

Embora o Partido Nazista tenha utilizado desses recursos para dominar várias nações e dizimar um número incontestável de pessoas, a forma como se apropriaram desses recursos e o efeito deles em uma nação é que se assemelham ao caso brasileiro de propagação de herói nacional sobre a imagem de Tancredo Neves. Essa forma de alienação é degradante, própria do sistema capitalista, que utiliza a mídia para vender imagens e objetificar pessoas. Para Lukács (2010, p. 19) "Todo verdadeiro artista ou escritor é um adversário instintivo destas deformações do princípio humanista, independentemente do grau de consciência que tenham de todo este processo". Torna-se, então importante para a literatura, com o seu poder artístico e desfetichizador, salvar as pessoas dessa alienação, trazendo de volta temas políticos, históricos, sociais importantes para fazer refletir.

Zulmira Ribeiro Tavares intenciona, por meio de seu conto, humanizar seus leitores, mostrando as contradições, a reificação existente em nossa sociedade a partir de uma situação histórica, ao mesmo tempo em que tenta fazer essas informações chegarem a nós de maneira mais leve, usando de ironia e comicidade:

> mas o Santo Homem lhes passava por entre as pernas com desembaraço, mal erguia a cabeça, parecia como sempre estar procurando um alfinete ou fósforo perdido no chão, e dizia coisas sem cessar para os grandes com aquela sua boquinha engraçada, e sorria de um jeito só seu, e os grandes se abismavam. Grandes Bobos eram o que eram. (TAVARES, 1998, pp. 16-17)

Um elemento central na obra literária realista, segundo Karl Marx, é a ação, no personagem, na narrativa. Para uma obra ser realista, precisa também possuir ação. Segundo Lukács (2010), a ação é possibilitada pela narração, método compositivo da obra realista. Um exemplo de ação no conto é a representação da cena histórica da passagem do cortejo de Tancredo Neves:

> O povo achava-se apinhado e se acotovelando perto do meio-fio, separado da avenida por cordões, e eis que o cortejo já apontava ao longe na avenida Brasil. Ele foi se embarafustando, abriu caminho com o seu corpo magro e conseguiu chegar perto dos cordões. Lá vinham! Todas as cabeças estavam voltadas para aquele lado. Vinha gente a pé e gente de carro portando faixas, bandeiras. (TAVARES, 1998, p. 19).

É interessante notar que durante o cortejo, pessoas de classes distintas se misturaram e dialogaram durante a passagem do cortejo. Tancredo era tão importante na vida das pessoas que fez com que indivíduos da classe dominante se dirigissem cordialmente ao Consertador de Tudo, como a mulher de cabelo azul, e posteriormente, o Arquiteto, tendo como assunto a figura de Tancredo Neves. Normalmente, aquela mulher não falaria com alguém como o Consertador, a não ser para dar ordens. Isso nos mostra como a imagem de Tancredo influenciava também as relações sociais. No entanto, a farsa da igualdade de classes cai: "- Mas o que vocês todos estavam fazendo ali, que espécie de zoeira afinal de contas?" (TAVARES, 1998, p; 30). O

ISBN 978-85-64124-60-8

Arquiteto se demonstra insatisfeito por não ter presenciado o cortejo, e alguém como o Consertador ter "ocupado" o seu lugar.

Além do momento histórico, Zulmira não abre mão de abordar questões sociais, fazendo um recorte sobre a concepção racial no Brasil naquela época, infelizmente, ainda presente na atualidade. O Arquiteto inventa para o amigo que sua noiva é negra e estudada, com o intuito de fazer repelir a presença do mesmo, visto que era um homem desagradável. O amigo, de nome Rodolfo, oferece uma empregada e fala "você pode pegar tranquilo [...] se não se importa de pegar pretas" (TAVARES, 1998, p. 26). O que se vê é o pensamento racista presente na classe burguesa, que tratava a mulher negra como empregada doméstica e "preta". O narrador, então, desmascara a hipocrisia dessa classe, representa por esses dois homens, ao revelar a sua negritude: "Aliás, continuou o Arquiteto, um preto que é tudo menos preto, mulato claro, o que quiserem" (TAVARES, 1998, p. 27). Zulmira sempre apreende a decadência da classe burguesa no que ela conhece da sua própria vivência, inserida naquele meio. Segundo Lukács:

> Não é possível que o homem supere em si mesmo os traços da decadência sem conhecer e compreender as mais profundas estruturas da vida, sem quebras a casca superficial que, no capitalismo, recobre as mais ocultas e a mais oculta unidade contraditória; aquela casca que a ideologia da decadência mumifica e vende como algo definitivo. (LUKÁCS, 2010, p. 81)

Um aspecto que contribui para a inserção da História no conto é a narração dos espaços que compõem a narrativa. Pontos reais do cenário paulistano por onde passaria o cortejo fúnebre de Tancredo como as avenidas Brasil e Pedro Álvares Cabral, o parque Ibirapuera, por onde o Consertador corta caminho para acompanhar a passagem do cortejo, além dos bairros nobres nas proximidades de onde residia o Consertador de Tudo: "- O cortejo veio vindo pela avenida Brasil, passou pelo monumento às Bandeiras, pegou o obelisco aos Mortos de 32" (TAVARES, 1998, p. 33). Assim, é possível captar, no conto, um recorte da História em movimento.

Os livros anteriores de Zulmira faziam uma forte crítica à burguesia decadente, focando nos problemas dessa classe, "Cortejo em abril" se difere ao apresentar um "novo campo de forças composto de personagens mais transitivos, que circula entre o anonimato da cultura de massas e a linha da pobreza: O consertador de Tudo". (MASSI apud TAVARES, 2012, p. 352). O trabalhador assume o protagonismo na narrativa, centralizando-se, essencialmente, nessa classe, a crítica à alienação. A maior porcentagem de brasileiros compõe a classe pobre e trabalhadora, e naqueles tempos de transição política, em que os militares deixaram o governo com uma inflação exorbitante e alto índice de desemprego, o nível de pobreza era calamitoso.

O Arquiteto, representante da classe média intelectualizada, é identificado pela sua profissão. De acordo com Lukács (2010), na concepção marxista, o trabalho é central para a história, consistindo em uma objetivação primária da humanidade do homem. O trabalho, no sistema capitalista, é reificador para a raça humana. No conto, consertar coisas é a vida, o modo de sobrevivência do Consertador, que assim como os outros trabalhadores, viam em Tancredo a chance de ter uma vida melhor. Admirava-o pela postura, pelas palavras, pelo "sacrifício", admiração propiciada pela Televisão. Com o tempo, a memória do Consertador, assim como a do povo brasileiro, iludido pela imprensa e pela política, tornou-se midiática.

O conto como narrativa histórica se apropria do espaço histórico, mas também cria um espaço ficcional com personagens e elementos fictícios, próprios da ficção. O espaço ficcional em "Cortejo em abril" se caracteriza pela forma como é concebida: não há indicação de nomes reais nesse ambiente, como a casa do Consertador de Tudo, que fica em um prédio encortiçado, apartamento do Arquiteto, localizado em um prédio de classe média alta e a sala das lembranças

ISBN 978-85-64124-60-8

do Consertador: “A sala estava toda fechada para não entrarem os mosquitos assobiadores, e como anoitecia as luzes já haviam sido acesas e fazia muito calor ali dentro” (TAVARES, 1998, p. 28). As descrições e a localização desses espaços confirmam a condição de classe implícita nos nomes alegóricos dos personagens.

Em “Cortejo em abril”, o espaço familiar burguês, comum nas obras de Zulmira, dá lugar às ruas, passando por bairros e parques do município de São Paulo. Esses espaços “são esmiuçados pelos narradores, sempre preocupados em oferecer uma descrição minuciosa” (MASSI apud TAVARES, 2012, p. 350). As descrições dos espaços na capital paulista não só revelam a sua história implícita na narrativa, como também mostram a história de um povo, de uma classe. A rua como espaço principal do conto é palco para a representação de um momento histórico do país. A favela, o córrego do Uberabinha, o cortiço onde reside o Consertador e os bairros nobres nas suas proximidades, mostram realidades distantes, que ao mesmo tempo, estão próximas: “O consertador de Tudo de tanto conversar com os moradores dos altos prédios em Vila Nova Conceição e no Itaim-Bibi tinha adquirido um jeito especial de abordá-los, muito bonito” (TAVARES, 1998, p. 13). A passagem indica como a classe burguesa influenciava na postura do Consertador de Tudo.

O Consertador não residia em uma favela, nem em bairros nobres, mas em uma “ruazinha torta atrás da rua Afonso Brás”, na divisa entre a Vila Nova Conceição e Moema, bairros de alto padrão localizados em São Paulo. Além disso, morava próximo ao córrego e à favela do Uberabinha. O narrador descreve esses ambientes e ao falar da favela, evidencia o preconceito em torno da favela, pelos moradores da área nobre e pelo próprio Consertador e a esposa:

> Na margem de cá, e acompanhando-a em parte, havia se formado uma grande lixeira horizontal, como se a favela explicasse a presença da lixeira e a justificasse, tirando dos ombros dos habitantes desse lado, a responsabilidade por sua existência. (TAVARES, 1998, p. 12)

A favela, localizada nas proximidades dos bairros nobres, absorve a culpa dos males que ali acontecem, mesmo quando não tem autoria nos fatos. Infelizmente, é um preconceito que está presente na nossa realidade. Tal fato mostra a hipocrisia da classe burguesa, ao se despir que qualquer responsabilidade, como se não produzisse e/ou jogasse lixo fora. O conto “Cortejo em abril”, embora não foque a sua crítica à burguesia, como em outras obras, não deixa de fazê-la, incorporando-a ao pensamento político. Desse modo, Zulmira Ribeiro Tavares busca incitar a discussão ao trazer um fato histórico relacionando-o a questões sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda a obra de Zulmira Ribeiro Tavares confirma a genialidade da autora, principalmente, no que concerne à sua prosa de ficção, infelizmente, muito pouco conhecida. Por meio da perspectiva histórica de György Lukács e de outras referências, é possível analisar e compreender a essência de sua obra. Herdeira literária de um dos mais célebres escritores brasileiros, Machado de Assis, Zulmira inspira-se no autor para compor a sua escrita, do narrador às questões sociais, centralizadas, evidentemente, na voz do narrador.

A História precisa ser compreendida no âmago das relações humanas para que, a partir daí, a literatura consiga captá-la realisticamente. Alicerçada na teoria de Lukács, é possível compreender que, vivendo em uma sociedade capitalista decadente, a arte literária tem o poder

ISBN 978-85-64124-60-8

de deslocar o homem desse mundo degradante. Nesse sentido, Zulmira apresenta no conto "Cortejo em abril" a intenção de fazer refletir no leitor o seu papel na sociedade e na política do país.

A narrativa do conto se mostra histórica ao apreender fatos, personagens, discurso e espaços históricos convivendo com elementos ficcionais. O retorno ao momento do cortejo fúnebre de Tancredo Neves apresenta ao leitor a forma alienante que se deu a sua mitificação, disseminada pela mídia, principalmente a televisiva. De modo irônico, o narrador dá a ver as contradições existentes acerca desse contexto político-social.

Segundo Lukács (1965, p. 59), para uma obra ser realizada com maestria, reproduzindo amplamente a realidade, ela precisa estar associada às condições históricas, sociais e individuais. Zulmira não foca somente nos aspectos históricos, mas também as questões de classe e as relações sociais, figuradas, principalmente, no diálogo entre o Consertador de Tudo e o Arquiteto, com a participação do amigo, Rodolfo. É natural, devido ao fato de a história não ser concebida dissociada da sociedade e do homem. A História envolve pessoas, espaços, linguagens, memória, e tudo isso vai se costurando no decorrer do tempo.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **A nova narrativa**. In: A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 2000.

LUKÁCS, György. **Narrar ou descrever**. In: Ensaios sobre Literatura. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels**. In: Cultura, arte e literatura: textos escolhidos/ Karl Marx e Friedrich Engels. Trad. José Paulo Netto e Miguel Cavalcante Yoshida. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **Marx e o problema da decadência ideológica**. In: Marxismo e teoria da literatura. Seleção, Apresentação e Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 51-103.

MASSI, Augusto. **Posfácio**. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. Região. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PACHECO, Ana Paula. **"O fundo falso da subjetividade".** In: Novos Estudos CEBRAP, v. 77, p. 273-279, 2007.

PINHEIRO, Andiara Souza. **Memória, acomodação e mal-estar em café pequeno, de Zulmira Ribeiro Tavares.** 2014. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos da Linguagem) _ Universidade Federal de Ouro Preto, São Paulo, 2014. Disponível em: <http:// www.repositório.ufp.br./bitstream/123456789/62891/1/dissertação_memória acomodação. pdf.>. Acesso em: 25/jun/2017.

PELLEGRINI, Tânia. **A vez da história.** In: Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

PEN, Marcelo. **Ficção afiada de "O Nome do Bispo" retorna em nova edição**. In: Folha de S. Paulo. São Paulo, 2004.

Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2108200406.htm Acesso em: 22 de jun. 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

SCHWARZ, Roberto. **Posfácio**. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. O nome do bispo. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do Capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34 (Coleção Espírito Crítico), 2000.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Jóias de família**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Café Pequeno: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Cortejo em abril: ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Região: ficções etc**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ISBN 978-85-64124-60-8

A ASCENSÃO DO FEMININO EM AGUALUSA E SARAMAGO: DUAS LÍDIAS REVOLUCIONÁRIAS NUM ATLÂNTICO TOTALITÁRIO

Ana Clara Magalhães de MEDEIROS (IFG)
E-mail: a.claramagalhaes@gmail.com

RESUMO

Este trabalho evidencia o protagonismo de personagens femininas na condução de processos de libertação dos sistemas totalitários que assolaram Europa e África, com destaque para o salazarismo (no contexto do colonizador português) e as lutas coloniais (experimentadas por Angola até a Revolução dos Cravos, 1974). Dialogicamente, aproximamos pontos de vista de mulheres distintas (de país colonizador e colonizado) pela tentativa conjunta de superar os extremos expressos nos regimes patriarcais autoritários, contestados por figuras que gestam um marxismo tão revolucionário quanto poético. Processo artístico e político inacabado, permeado por vozes em inacabamento que requerem inscrição no palco Atlântico: Lídia do Carmo Ferreira, personagem do romance *Estação das chuvas* (1997), de José Eduardo Agualusa e Lídia Martins, amante de um heterônimo pessoano, erigida n' *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago. Ambas habitam um mesmo Atlântico Sul afligido pelos *ismos* (Arendt) econômicos e revolucionários, entre conflitos armados que dividem espaços transnacionais. Tudo isso em processo de construção histórica, para estabelecermos diálogo com Paul Gilroy, de *Atlântico negro* (2002). Agualusa e Saramago compõem narrativas pluridiscursivas inquietantes, com intenso desassossego histórico-ficcional. Ambos efetivaram incansável busca pela poesia, mesmo em prosa, para tratar de seres que morreram ou foram silenciados enquanto faziam versos e/ou política. A análise das Lídias proeminentes na literatura de fins do século XX permite mapear como estas figuras encampam revoluções: pela luta histórica, pelo fazer poético, pela plenitude da vida cotidiana.

***PALAVRAS-CHAVE**: AGUALUSA; SARAMAGO; PERSONAGENS FEMININAS.*

O objetivo da revolução era, e sempre foi, a liberdade
Hannah Arendt.

O romance em Língua Portuguesa de finais do século XX guarda como uma de suas características gerais a reflexão sobre os acontecimentos do século em relação tensa com a tradição cultural, política e literária lusitana refratada em suas antigas colônias. A insurgência romanesca de duas personagens que partilham o mesmo nome – Lídia –, nas décadas de 1980/1990, motiva este trabalho. Estaremos acompanhados de Lídia Martins, *musa* revolucionária revelada por José Saramago, e Lídia do Carmo Ferreira, escritora libertária de Angola, conforme criação de José Eduardo Agualusa.

O ano da morte de Ricardo Reis (Saramago, 1984) e *Estação das chuvas* (Agualusa, 1997), cumpre evidenciar, não são conduzidos por narradoras mulheres. Contudo, os meandros das narrativas revelam o protagonismo das duas figuras femininas nas obras em que se inserem – o que aponta, concomitantemente, para uma decisiva participação na história dos países de onde despontam.

De antemão, ambas são mulheres provenientes de classes populares, detentoras de impressionante argúcia política e discursiva e apresentam-se vinculadas a contextos revolucionários de índole marxista. A Lídia saramaguiana é irmã de um guerrilheiro partícipe da

ISBN 978-85-64124-60-8

"revolta naval de setembro" (MENESES, 2011, p. 239): movimento de orientação comunista, comandado por marinheiros portugueses, que terminou com violento atentado salazarista aos três navios insurgentes. Já a de sobrenome Ferreira foi integrante ficcional do MPLA, Movimento pela Libertação de Angola, grupo responsável por conduzir a luta anticolonial em território angolano, encorpado por figuras históricas como Agostinho Neto e Mário Pinto de Andrade.

Destaque-se que ambas estão situadas em contextos bélicos, instáveis e cruentos: a primeira, na Ibéria da década de 1930, momento de ascensão do salazarismo e de eclosão da Guerra Civil Espanhola, vista por um narrador que atravessa o tempo até a década de 80; a segunda, dos anos 1950 a 90 em Angola, durante o período de descolonização, de lutas internas pela democratização do país e de tentativa de afirmação de uma literatura nacional. A atmosfera literária – com eco político inconteste – ratifica o que asseverara Hannah Arendt na introdução de seus escritos sobre revolução: "Guerras e revoluções – como se os acontecimentos apenas se apressassem em cumprir a previsão inicial de Lênin – têm determinado até hoje a fisionomia do século XX" (ARENDT, 2011, p. 35).

No *Ano da morte de Ricardo Reis*, a mulher se auto define como "uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um senhor doutor contrário às revoluções" (SARAMAGO, 2010, p. 386). Denota muita consciência de que seu irmão é um ativista comunista que planejava e agia em oposição ao regime salazarista. Lídia convive com guerrilheiros de esquerda (como o irmão Daniel) e delineia uma revolução feminina e feminista, na medida em que destrona a moral, o recato e o pudor sexual ainda absolutamente em voga na Lisboa das primeiras décadas dos anos 1900:

> Às vezes não sei bem quem tu és, Sou uma criada de hotel, Mas chamas-te Lídia e dizes as coisas duma certa maneira, Em a gente se pondo a falar, assim como eu estou agora, com a cabeça pousada no seu ombro, as palavras saem diferentes, até eu sinto, Gostava que encontrasses um dia um bom marido, Também gostava, mas ouço as outras mulheres, as que dizem que têm bons maridos e fico a pensar, Achas que eles não são bons maridos, Para mim, não, Que é um bom marido, para ti, Não sei, És difícil de contentar, Nem por isso, basta-me o que tenho agora, estar aqui deitada, sem nenhum futuro, Hei-de ser sempre teu amigo, Nunca sabemos o dia de amanhã, Então duvidas de que serás sempre minha amiga, Oh, eu, é outra coisa, Explica-te melhor, Não sei explicar, se eu isto soubesse explicar, saberia explicar tudo, Explicas muito mais do que julgas, Ora, eu sou uma analfabeta, Sabes ler e escrever, Mal, ler ainda vá, mas a escrever faço muitos erros. Ricardo Reis apertou-a contra si, ela abraçou-se a ele, a conversa aproximara-os devagarinho duma indefinível comoção, quase uma dor, por isso foi tão delicadamente feito o que fizeram depois, todos sabemos o quê (SARAMAGO, 2010, p. 172).

Importa ressaltar que o tom humorístico – "cômico-sério", típico da prosa saramaguiana (MEDEIROS, 2017) – por vezes atenua o perfil aguerrido e resoluto da criada portuguesa. No entanto, os elementos que marcam sua personalidade *destronadora* (BAKHTIN, 2008) da musa tradicional, tanto quanto aqueles que revelam a falência de um sistema político centrado na exploração e no homem (capitalismo patriarcalista) estão lançados, mesmo que de modo irreverente. Lídia se assume analfabeta, criada de hotel (empregada de serviços domésticos), liberta de preocupações morais tradicionalmente impostas às mulheres, tais como o casamento e a subordinação sexual. Estamos, portanto, diante de figura que condensa o *tipo* (LUKÁCS, 2011), mas também o *personagem ideólogo* (BAKHTIN, 2010). Nas margens do sistema social, mas operando no centro do pensamento, temos uma mulher iletrada e proletarizada convivendo com um daqueles autores (mesmo que *inexistente*) que mais marcaram o século XX lusitano – o heterônimo Ricardo Reis.

ISBN 978-85-64124-60-8

Na polifonia romanesca sua voz é altaneira, rivaliza com o conservadorismo moralista e machista do tal poeta criado Ricardo Reis, enquanto propicia ao heterônimo pessoano o acesso à uma interpretação histórica consciente, plural e resistente – em oposição àquela que lhe chega pelos escritos de jornais alimentados pelo Estado e pelo poder internacional imperialista. Realidade tão diferente de sua escrita passadista, clássica e, dessa perspectiva alienante. Por saldo, na narrativa, subsiste uma Lídia insubordinada e grávida de um heterônimo! – talvez a única remanescente num romance aleijado de poetas e revolucionários.

A *rapariga* angustia-se à expectativa do irmão marinheiro que se recusara a esperar o destino implacável pressagiado pelo governo nacionalista de Salazar. A exemplo das conquistas da esquerda, alcançadas em Espanha até o primeiro semestre de 1936, o jovem militante mobiliza-se em feito aparentemente casual, mas que resulta da profunda necessidade histórica: combater o regime totalitário em voga ali e em quase todo o planeta. Perguntando-se se ainda há inferno, depois de tudo que tinha chorado, Lídia deflagra a grande ação do romance, idealizada por seu irmão:

> É por causa do meu irmão. Ricardo Reis lembra-se de que o Afonso de Albuquerque regressou de Alicante, porto que ainda está em poder do governo espanhol, soma dois e dois e acha que são quatro, O teu irmão desertou, ficou em Espanha, O meu irmão veio com o barco, Então, Vai ser uma desgraça, uma desgraça, Ó criatura, não sei de que estás a falar, explica-te por claro, É que, interrompeu-se para enxugar os olhos e assoar-se, é que os barcos vão revoltar-se, sair para o mar (...). Tens a certeza, perguntou, mas disse-o somente porque é costume dar a nossa cobardia ao destino essa última oportunidade de voltar atrás, de arrepender-se. Ela acenou que sim, chorosa (...). Qual é a intenção deles, com certeza não contam sair para o mar acreditando que será bastante para fazer cair o governo, A ideia é irem para Angra do Heroísmo, libertar os presos políticos, tomar posse da ilha, e esperar que haja levantamentos aqui, E se não os houver, Se não houver, seguem para Espanha, vão juntar-se ao governo de lá, É uma rematada loucura (SARAMAGO, 2010, p. 416-417).

A jovem chora o irmão marinheiro cúmplice da revolta. Movimento de navios, ideais e princípios libertários naufragados – e com eles, o veio comunista de Daniel, encerrado agora na única personagem sobrevivente: Lídia. Ricardo Reis antevira a "rematada loucura", advertira a amante que, contudo, permanecia esperançosa. Se a esperança é o grande legado de toda a prosa saramaguiana.

Breve incursão histórica explicita o envolvimento do marinheiro personagem na noite em que "está Ricardo Reis nesta contemplação, alheado" (SARAMAGO, 2010, p. 420) assistindo a explosão dos barcos:

> Diz-se mesmo que Salazar, estando muito informado por agentes sobre o estado de espírito da tripulação do navio Afonso de Albuquerque no regresso de um porto da Espanha vermelha, e podendo ter impedido o desencadear do motim com medidas preventivas, provocou o dramático desenlace, ou pelo menos deixou intencionalmente correr as coisas neste sentido. (...) Não obstante, o motim foi explorado pelo Governo como um aviso salutar sobre os perigos que ameaçavam Portugal e uma demonstração de força por parte das autoridades (MENESES, 2011, p. 239-240).

ISBN 978-85-64124-60-8

Afonso de Albuquerque é a embarcação que comportava o atuante Daniel, morto na revolta. O episódio mostra como um evento, de imediato entendido como meramente causal, originado em consequência à rebeldia de um grupo de trabalhadores, tem profunda vinculação com a totalidade histórica (nacional e transnacional) contada pelo narrador e experimentada no fatídico ano de 1936: o mau tempo do ano em Portugal, a debandada da aristocracia conservadora espanhola para Lisboa nestes mesmos meses.

A frase – o que tem de ser tem muita força –, presente no imaginário cultural luso-brasileiro e textualizada por romancistas de grande porte anteriores a Saramago, tais como Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa, persegue romances diversos do português. Já dissemos que "em publicações posteriores ao *Ano da morte de Ricardo Reis*, como *A jangada de pedra* (1988) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a sentença aparece enfatizada (com uma repetição a mais do "tem de ser", em excesso que amplifica o tom determinista)" (MEDEIROS, 2014, p. 58). Vaticínio fatalista que quer conduzir os destinos dos personagens Reis, Pessoa e Daniel. Repare-se que deixamos Lídia de fora dessa enumeração: por uma escolha romanesca que tem muito a ver com a história, a criada revolucionária talvez escape à predestinação. Ao final do livro ela não morre, como todos os outros que montam um cemitério literário rememorador dos cemitérios nazifascistas e imperialistas. Lídia permanece viva e gestante: não está só num mundo hostil a ela pois, em meio a tanta esterilidade, termina grávida – um filho e todos os sonhos do mundo em alguma resistência (esperança romanesca) para o que viria depois do ano de 1936.

Embora no livro a profecia apareça uma única vez (2010, p. 207), a consideração e consequente discussão sobre o destino é constante:

> Talvez isto é que seja o destino, sabermos o que vai acontecer, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do espetáculo do mundo, ao tempo que imaginamos que este será também o nosso último olhar, porque com o mesmo mundo acabaremos (SARAMAGO, 2010, p. 416).

Ricardo Reis acaba-se com o mundo de 1936. Pessoa morrera antes mesmo da chegada do ano de eclosão da Guerra Civil Espanhola. Daniel teima com o destino, em interpretação do mundo que nos chega traduzida por Lídia:

> Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira, E se é verdade terem arrancado os olhos ao padre, se o regaram com gasolina e queimaram, Será uma verdade horrível, mas o meu irmão diz que se a igreja estivesse do lado dos pobres, para os ajudar na terra, os mesmos pobres seriam capazes de dar a vida por ela (...), E se cortaram as orelhas aos proprietários, se violaram as mulheres deles, Será outra horrível verdade, mas o meu irmão diz que enquanto os pobres estão na terra e padecem nela, os ricos já vivem no céu vivendo na terra, Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais. Assim é (SARAMAGO, 2010, p. 400).

ISBN 978-85-64124-60-8

Fazendo uma espécie de ode (prática) à luta de classes ("enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira"), Lídia trava diálogo com o poeta, enquanto este reproduz o que diz o jornal – que "não pode mentir". Neste jogo, o narrador emudece para deixar em plena tensão essas duas forças moventes da política implementada no século XX. Enquanto o senhor doutor apavora-se com cenas de execução violentas comandadas por grupos comunistas, a criada desnuda crueldades iguais, senão piores porque generalizadas: o alastramento da pobreza e a discrepância atroz entre as classes dominante e dominada. Daniel e Lídia insistem em não crer nas palavras veiculadas pelos periódicos por entenderem que elas conduzem à estagnação e ao conformismo. Os irmãos pensam que há algo que possa evitar o destino profetizado nos jornais, algo que reside somente na própria ação:

> O homem no romance pode agir, não menos que no drama ou na epopéia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra (BAKHTIN, 2002, p. 136).

No romance, o marinheiro revolucionário pode agir tendo total respaldo por sua consciência ideológica profundamente nítida: ao leitor, não é oferecida uma palavra sequer que tenha sido proferida pelo próprio Daniel. Lídia, contudo, coloca-se como narradora das posições e ações do irmão – possibilidade alcançada na prática, em função do caráter polifônico do romance, provável no curso da história cotidiana ainda que conduzida por líderes autoritários e *monofônicos* como o que mandara explodir o navio Afonso de Albuquerque.

O jovem idealista constitui-se como ser axional que efetiva os pensamentos libertários da irmã criada de hotel. A dupla, por suas narrativas e versões, agita tanto os últimos meses de Reis que ele parece passar a vivenciar os dias mais ativos de sua existência: divide-se entre duas mulheres, envolve-se carnalmente com Lídia (o que era repudiado em sua poesia) a ponto de gerar um filho, lê jornais para contrapor e justapor opiniões, deambula e discute com um poeta *fantasmal* revoltado com a maior condenação da morte – a inação.

Com a movimentação ética e discursiva de um personagem que, quando heterônimo era inerte, instaura-se uma questão que é romanesca, por conduzir toda uma narrativa, mas que é também histórica, por equacionar a problemática insolúvel do ano de 1936 (e não só) – a polaridade entre nacionalistas totalitários e libertários comunistas. Em meio ao *front*, milhões de personagens comuns assistem apáticos à própria vida, em que pouco podem intervir. Sobre tais questões, vale evocar Lukács:

> As crises históricas figuradas são componentes imediatos dos destinos individuais das personagens principais e constituem, assim, parte orgânica da própria ação. Desse modo, os elementos individual e socio-histórico estão inseparavelmente ligados um ao outro tanto na caracterização quanto na condução do enredo (LUKÁCS, 2011, p. 246).

Com um enredo conduzido pela ótica de pelo menos três poetas – sendo um defunto antigo objetivado pela presença constante da estátua de Adamastor, o outro recentemente falecido, que volta para dizer as palavras todas, além do fazedor de odes que se cala poeticamente no ano de seu trespasse. No olhar de uma empregada destituída da condição de musa poética – ocupado pela outra personagem feminina nomeada classicamente Marcenda, *O*

ISBN 978-85-64124-60-8

ano da morte de Ricardo Reis subsiste enquanto valioso romance realista moderno se pensarmos com Auerbach (2011). Sobretudo porque essa *mimesis saramaguiana* lega-nos a esperança de Lídia – sobrevivente de um tempo em que morriam poetas, ensaístas, idealistas e revolucionários. A personagem resiste, apesar de o romance estar engastado pela iminência de morte nublada –, pois alguma possibilidade de vida, poesia e plenitude pulsa ainda nesta personagem tão encarnada. Isso não nos diz o otimismo de leitor, mas a convocação ensaiada pelo narrador nas páginas finais do livro:

> Saíram de casa, Fernando Pessoa ainda observou, Você não trouxe chapéu, Melhor do que eu sabe que não se usa lá. Estavam no passeio do jardim, olhavam as luzes pálidas do rio, a sombra ameaçadora dos montes. Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar acaba e a terra espera (SARAMAGO, 2010, p. 427-428).

Fica explícito que, acompanhando Fernando Pessoa – que partia depois de findo os seus nove meses de "vida póstuma" –, Ricardo Reis se encaminha para a morte, onde não se usa chapéu, gabardina ou óculos. O gigante Adamastor – estátua lisboeta que compõe decisivamente a cena do romance – não se virou para ver a partida dos dois poetas que se encaminhavam para a sepultura. O narrador, afinal, também ocupado com pensamentos que talvez incluam o balanço das partidas somadas de Luís de Camões, Antero de Quental, Camilo Peçanha, Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa e seu heterônimo Ricardo Reis. Entretanto, assombra-se pouco com a perda que sequer deseja ver: mira o porvir, o tempo oportuno para "dar o grande grito", para dizer a palavra e fazer o gesto – pela boca, corpo e ação de Lídia.

O tempo e o lugar à espera do grito libertário do Adamastor são a Lisboa que anseia por Lídia sobrevivente acompanhada de seu filho gestado (nove meses de cousas futuras!). Este gigante, símbolo duplicado, por Camões e por Saramago, de um país tão pequeno de épicas e narrativas tão imensas, está imóvel diante das cenas do ano de 1936. Se o grito ainda não foi dado é porque espera, talvez, pelo "único e real" sobrevivente desta história nublada, mas poética: "em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história" (SARAMAGO, 2010, p. 20).

Caminhando em direção à história que se lê (enquanto se inscreve) de Angola, destacamos que revolucionários há por toda parte em *Estação das chuvas.* Se Lídia Ferreira é a grande mulher fantasmagórica da trama – que sintetiza a procura pela poesia e pela liberdade, na linha do pode significar a defunta personagem de *Todos os nomes*, outro romance de Saramago.

Por sua vez, várias figuras históricas invadem o texto para dividir o protagonismo no processo de construção da história angolana. Conforme Inocência Mata: "o narrador nos apresenta, através de uma personagem, Lídia do Carmo Ferreira, o percurso do país, do colonial ao pós-colonial – um percurso pontuado por gestos de intolerância e tempos de guerra" (2001, p. 222).

Interessa-nos essa capacidade metonímica de utilização da figura feminina por Agualusa e por Saramago em instâncias tão diferentes e que exigiram, nos parece, este olhar do feminino para compor o realismo vivente. O projeto político revolucionário, é certo, habita a forma dos dois romances, que mesclam gêneros literários vários, efetivando a plurivocalidade discursiva prevista por Mikhail Bakhtin para o romance polifônico. Têm lugar o gênero narrativo, o epistolar, o lírico, o jornalístico, que se amalgamam para vozificar os trabalhadores, os marxistas,

ISBN 978-85-64124-60-8

leninistas, stalinistas, liberais, nacionalistas, colonizadores, colonizados, negros, mulheres, intelectuais... Um conjunto de seres (ideólogos) dotados de posições históricas e condutas políticas que "se chocam na superfície do diálogo" (BAKHTIN, 2010, p. 127).

Polêmico e bastante contestado em seu país, Eduardo Agualusa relativiza o papel salvífico do MPLA em Angola e dessacraliza líderes tornados heróis locais. O romance problematiza movimentos de índole e ação colonialista, de direita (como a FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola e UPA – União da Populações Angolanas), sem deixar de atacar as contradições também do MPLA:

> – Naquele tempo eram mais os anjos ou os demônios?
> – Naquele tempo éramos ainda uma meia dúzia de intelectuais sem malícia, gente de uma moral revolucionária a toda prova. Isso era o MPLA. Lembro que uma vez Viriato foi à China em busca de apoios e regressou com os bolsos carregados de notas de vinte dólares. O dinheiro era distribuído com rigor pelas diversas comissões e nunca houve a esse respeito o mínimo problema. Os prolemas começaram mais tarde, quando o movimento se expandiu. Então alguns dos que eram anjos transformaram-se em demónios. E outros em galinhas.
> (...)
> (Entrevista com Lídia do Carmo Ferreira, Luanda, em 23 de maio de 1990).

Toda a citação anterior remete ao plano ficcional: as entrevistas são aparatos compositivos criados para fazer ecoar diretamente a fala da jornalista militante desaparecida. Também o narrador se apresenta como jornalista, de modo que essa tipologia discursiva mostra-se como mais um item produtivo comum às duas publicações aqui estudadas – recorde-se o papel dos textos de jornais fictícios inseridos no romance saramaguiano de 1984, bem descortinado pela professora brasileira Márcia Gobbi, cf. "*O ano da morte de Ricardo Reis*: uma ressalva para a história e para a ficção" (1999, p. 105-128).

Neste bojo, o narrador de Agualusa e a personagem formam coro para revelar os abusos autoritários do Movimento que revelou Agostinho Neto. O MPLA, tanto quanto outros grupos políticos da época – UNITA, FNLA, etc. –, fragmentava-se a partir de dissidências, que engendravam totalitarismos responsáveis por espraiar violência, guerra e genocídios. Há "demônios" e "galinhas", nunca anjos salvíficos nos processos de emancipação das antigas colônias africanas no século XX. Se a necessária (a "necessidade" histórica postulada por Marx e questionada por Arendt) investida contra o colonizador desencadeou extermínio em solo angolano nos anos 1970, a complexa jornada de criação do Estado-nação convulsionou o território e devastou sua gente até os anos 1990. As entrevistas entre um narrador investigador e uma poeta desaparecida seguem neste tom:

> – Em que circunstâncias foi presa?
> – Fui presa a onze de novembro, nessa mesma noite. Foi o Santiago que me veio buscar. Era uma coisa que estava escrita. Alguns dias antes telefonou-me um velho companheiro: "Vão-te prender", disse-me: "Só estão à espera da independência. Depois prendem-te." Respondi-lhe:
> – Já estou presa.
> (À revolução, ao povo, ao país. Enfim, tretas.) Respondi-lhe:
> – Bem podes limpar o cu à tua independência.
> Mais tarde foi o Mário que me telefonou. Estava em Lisboa, em casa de Noémia de Sousa. Disse-lhe quase a mesma coisa:

ISBN 978-85-64124-60-8

> – Esta independência já vem açaimada, meu amigo. Vai-nos comer a carne e roer os ossos (AGUALUSA, 2010, p. 175).

No trecho, Lídia menciona Mário – Mário Pinto de Andrade –, primeiro presidente do MPLA e posterior ideólogo do pan-africanismo, preso como dissidente do movimento em 1974. Vale reforçar que o verbo "açaimar", presente na fala do personagem, apesar de uso incomum no Brasil, está presente ordinariamente em Português europeu e africano, significando "reprimir", "ameaçar", o que evidencia a condução sangrenta e totalitária do movimento por independência. Processo que "comeu a carne e roeu os ossos" de angolanos partidários da esquerda, como da direita. Sobre a complexidade dos movimentos nacionalistas em extremos do século XX por todo o Globo, adverte Hobsbawm:

> Em resumo, o apelo da maioria dessas "nações" e "movimentos nacionais" foi exatamente o oposto do nacionalismo que procura estabelecer laços entre aqueles considerados como tendo, em comum, uma etnicidade, uma linguagem, uma cultura, um passado histórico e assim por diante. De fato, esse era um apelo *internacionalista*. (...) Mais frequentemente, logo após a independência, desenvolvem-se as tensões entre as partes componentes dos movimentos de independência (...), entre povos envolvidos ativa e não ativamente, ou ainda, entre o secularismo não setorial já emancipado dos líderes e os sentimentos das massas (HOBSBAWM, 2008a, p. 204).

O historiador sintetiza a cena de conflito interno mediado por atores externos, dissidências ideológicas, desorganização política e violência alastrada que dominou a consolidação de nações independentes durante e depois da Guerra Fria, seja em África, seja na Europa. Tais tensões são literariamente equacionadas em *Estação das chuvas* que, justamente por essa propriedade, relaciona-se a obra também angolana que viria a público quase uma década depois, mas na pena de Pepetela: *O planalto e a estepe* (2009). Para além dos limites do continente africano, seja o romance referido de Pepetela, seja o de Agualusa que aqui demos destaque, reeditam o tom de desamparo político expresso por narradores de fins do século XX, frente ao esfacelamento de ideais históricos de liberdade e igualdade, sistematizados por Marx no século XIX. É icônico desta descrença perante os *ismos* dos anos de *extremos* o romance *A insustentável leveza de ser* (1984), de Milan Kundera – obra a que, em alguma medida, os romancistas angolanos citados parecem responder, a partir, é claro, de um ponto de vista africano subsaariano.

Avancemos em relação ao desespero pela poesia – traço comum na *Insustentável leveza de ser*, n'*O ano da morte de Ricardo Reis* e em *Estação das chuvas*:

> Uma vez mostrara a Lídia um poema que começa assim:
>
> Minha mãe
> (todas as mães negras
> cujos filhos partiram)
> tu me ensinaste a esperar
> como esperaste nas horas difíceis
> Mas a vida
> matou em mim essa mística esperança
> Eu já não espero
> Sou Aquele por Quem se espera.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Lídia ficou tão desconcertada com o último verso que não soube o que dizer. Levou muito tempo a perceber que um profeta, para ser autêntico, precisa apenas de se sentir autêntico
> (AGUALUSA, 2010, p. 63).

O excerto explicita o enxerto de fragmentos líricos em meio à narrativa (processo artístico muito similar ao do romance de Saramago). O poeta com quem Lídia conversa dirige-se à figura materna – à sua mãe que sintetiza "todas as mães negras" que assistem a partida precoce dos filhos africanos nas guerras de descolonização. Destacamos do poema que "desconcerta" a protagonista o descortinar da falta de esperança em prol da ação individual urgente: "Sou Aquele por Quem se espera". No contexto revolucionário, a emergência de profetas – seres individuais timoneiros – parece ser justamente o que provoca a derrocada dos movimentos coletivos coesos em direção à liberdade. Tal é a impressão deixada pela poetiza desaparecida.

Aliás, o capítulo "A poesia", do romance, tem por epígrafe a seguinte sentença de António Jacinto: "eu creio firmemente que é pela poesia que tudo vai começar" (AGUALUSA, 2010, p. 27). Há uma ânsia insaciável pela arte, pela poesia redentora nesta obra. Traço metonímico de dois desejos centrais das nações africanas que se erguiam a partir de 1974: o de liberdade, com o fim do jugo colonial; o de construção da identidade artística e cultural de um povo. A esse respeito, o autor do *Atlântico negro* acrescenta:

> Os temas da nacionalidade, do exílio e da filiação cultural acentuam a inevitável fragmentação e diferenciação da questão negra. Esta fragmentação recentemente se tornou mais complexa pelas questões de gênero, sexo e dominação masculina (...). As vozes negras de dentro dos países superdesenvolvidos podem ser capazes de continuar a ecoar em harmonia com aquelas produzidas de dentro da África ou podem, com graus variáveis de relutância desviar-se do projeto global de avanço negro, uma vez concluída a liberação simbólica e política, se não a material e econômica, da África meridional (GILROY, 2012, p. 92).

A questão negra passa sempre pelo crivo da hegemonia eurocêntrica. Os conflitos, as angústias, as contradições que percorrem o romance de Agualusa evocam essa Lídia, fatalmente e facilmente personagem de "(...) estórias que poderiam contar vezes sem conta, como nas fogueiras de guerrilheiros" (AGUALUSA, 2010, p. 187).

Por fim, desse intercurso tão improvável, no encontro pensamental dessas duas Lídias, acompanhamos mulheres de papel capazes de iluminar o extremado século XX. As personagens femininas enformam imagens e dinamizam cenas e discursos. Ideólogas que rivalizam com os narradores e que se tornam parte da presença íntima do leitor. Presenças espirituosas e revolucionárias que, em certos momentos, somente pelo feminino, revitalizam a digestão dos cenários de totalitarismos e desassossego. Elas fazem revelações, elas vivem e contam detalhes da perspectiva de quem conheceu a vida e os homens que, pelos séculos de patriarcado, contruíram unilateralmente a história. Essas Lídias são vozes que questionam se o que tem de ser tem de ser mesmo e se tem muita força. Trazem novas centelhas poéticas para enfrentar ditaturas, inclusive as de pensamento, tão combatidas por outra mulher do último século que nos acompanhou vivamente neste esforço: Hannah Arendt. Mulheres que também ali estão para chamar atenção de uma certa recepção – sempre tão ocupada em ler romances, quase sempre indisposta a fazer revoluções urgentes.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **Estação das chuvas**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

ARENDT, Hannah. **Sobre a revolução**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética – A teoria do romance.** Trad. Aurora Bernardini, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr., Helena Nazário e Homero de Andrade. 5. ed. São Paulo: HUCITEC; Annablume, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Trad. Cid Knipel Moreira. 2. ed. SP: Ed. 34; RJ: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOBBI, Marcia V. Z**. "O ano da morte de Ricardo Reis: uma ressalva para a história e para a ficção**. Boletim do CESP – v. 19, n. 24 – jan./jun. 1999, p. 105-128.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Trad. Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008a.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 2008b.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATA, I. **A verdade da literatura a propósito de 'Estação das chuvas'**. Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta. Lisboa: Mar Além, 2001, p. 218-225.

MEDEIROS, Ana Clara M. de. **O que tem de ser tem de ser e tem muita força: história, tanatografia e poesia n'O ano da morte de Ricardo Reis**. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília, Brasília (DF).

MENESES, Filipe Ribeiro de. **Salazar: biografia definitiva**. Trad. Teresa Casal. São Paulo: Leya, 2011.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

PRESSUPOSTOS PARA SE LER OS ROMANCES DO CICLO DO CACAU, DE JORGE AMADO, COMO ROMANCES HISTÓRICOS

João Paulo FERREIRA (UnB)
E-mail: joaopaulofds1@gmail.com

RESUMO

São bastante conhecidos os romances amadianos que trazem como tema a cultura do cacau. Dentre eles, podemos citar *Cacau* (1933); *Terras do Sem Fim* (1943); *São Jorge dos Ilhéus* (1944); *Gabriela, Cravo e Canela* (1958); e *Tocaia Grande* (1984). Com exceção das narrativas de 1943 e 1984, vistas por alguns críticos como possíveis romances históricos, as demais obras do ciclo cacaueiro são, comumente, aclamadas como romance proletário (*Cacau*), de tese (*São Jorge dos Ilhéus*) e ou de costumes (*Gabriela, cravo e canela*). No entanto, ao nosso ver, o conjunto dessas obras possibilita-nos compreendê-las como sendo a figuração de um momento histórico particular da formação local, mas que alcança problemas e dilemas fundamentais da formação nacional, acentuadamente, aqueles localizados no processo de modernização ocorridos em fins do século XIX e correr do XX. À vista disso, entendemos que as narrativas em questão, conservadas as suas particularidades compositivas, tendem a ser o antigo diálogo entre história e arte, entre fato e ficção. Assim, o nosso propósito com esse trabalho é levantar alguns pressupostos que indicam os romances amadianos do cacau tratarem-se de romances históricos. Valendo a ressalva de que, mesmo Jorge Amado não sendo propriamente um escritor de romances históricos, ele vê neste modo de compor uma possibilidade de representar e ou interpretar a realidade brasileira do século XX pelo viés literário. Inclusive, problematizando tanto o "fato" – a realidade sócio-histórica –, quanto a "ficção" – concepções e formas literárias. Para o devido aprofundamento crítico, tomaremos como referenciais os estudos de György Lukács (2009; 2010; 2011), Antonio Candido (1989; 1992), Alfredo W. Berno de Almeida (1979), Eduardo de A. Duarte (1995), Antônio R. Esteves (2010), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: *JORGE AMADO; ROMANCE HISTÓRICO; ROMANCES DO CACAU.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não há dúvidas de que Jorge Amado tenha sido uma figura brasileira bastante importante do século XX, tanto pela sua sensibilidade poética, traduzida em seus muitos escritos literários, quanto pela sua atuação política, sempre atenta e combativa. Além, é claro, de sua personalidade carismática e popular, consequências da relação íntima com os familiares e das vivências com o povo – aspectos que ganharam vida em seus enredos.

Tratar da literatura de Jorge Amado, atualmente, é lançar um olhar para o passado e perceber o que foi a vida interiorana, do mais trivial ao essencial: das roças, das jaqueiras, dos banhos de rios, da fome, da pobreza (material e psicológica), do medo dos bichos e dos homens armados, poderosos. Enfim, das alegrias e tristezas das pessoas que experienciaram as venturas e desventuras de uma fase relevante da história do Brasil. Mas também, relembrar Amado, é perceber como esse passado, com toda a sua heterogeneidade e complexidade, se transfigura no presente, enlaçando convenientemente "documento" e "poesia", como demonstra Antonio Candido (1992).

Entende-se que a vida interiorana documentada e poetizada por Jorge Amado é um aspecto a ser considerado, todavia, a produção ficcional do escritor baiano vai muito mais além:

ISBN 978-85-64124-60-8

caminha do interior à cidade e desta ao interior, de modo que estes dois espaços sofrem influências mútuas em seus processos de transformação pelos agentes ativos que detêm as condições materiais e psicológicas necessárias, como são os coronéis, conquistando os espaços bravios das matas e implantando a cultura do cacau, do fumo, os comerciantes, exportadores, industriais, financistas que controlam o desenvolvimento urbano moderno.

Assim sendo, uma das questões que gostaríamos de tratar, aqui, é justamente a distinção entre os seus romances, de maneira a dar relevo ao conjunto narrativo que tem como tema a cultura do cacaueira.

Jorge Amado publicou cerca de 23 romances. Desses, pode-se dizer que alguns estão melhores acabados, do ponto de vista estético, de modo que outros nem tanto. No entanto, entendemos que é necessário averiguar, mesmo já havendo uma vasta bibliografia crítica acerca da literatura amadiana, os romances do ciclo do cacau. Ciclo formado pelos romances *Cacau*, 1933; *Terras do Sem Fim*, 1943; *São Jorge dos Ilhéus*, 1944; *Gabriela, Cravo e Canela*, 1958; e *Tocaia Grande*, 1984 (doravante, a partir do segundo título, *TSF; SJI; GCC;* e *TG*).

Esse conjunto de obras, seja do ponto de vista da forma ou da abordagem temática, nos proporciona rico material para pensarmos uma formação social, cultural, política e econômica local, mas também nos fornece assunto para refletirmos o que foi a formação brasileira, bem como o complexo e contraditório processo de modernização nacional.

Para quem aprecia a literatura de Jorge Amado, observará que ela sustenta-se sob dois pilares: um ligado à tradição regionalista inaugurada na literatura brasileira por José de Alencar – e aqui falamos de forma (romance) e temática (com foco em problemas locais e ou regionais). Já o outro pilar ampara-se na égide de orientações político-ideológicas do autor. De qualquer maneira, entendemos que esses dois sustentáculos não se opõem, antes, se complementam a ponto de estabelecer e intensificar leituras e representações sociais e políticas constituídas historicamente.

De modo geral, não há de se negar o caráter realista impresso nos romances de Amado, ainda que se encontre aqui e ali vacilações que se aproximem da descrição naturalista, como aparece em *Suor*, por exemplo. Via de regra, Jorge Amado tende, em decorrência de seu engajamento e do contato com as experiências literárias dos socialistas russos, a reproduzir formalmente os problemas e dilemas do Brasil de sua época em seus romances: experiência que resultou nos chamados romances proletários, nos romances de tese e romances socialistas.

No entanto, a bem da verdade, Amado consagrou-se ao gosto do público leitor, mais pelos tipos estéticos e destinos figurados do que propriamente pelo seu engajamento, apesar de que tal posicionamento muito contribuiu para a sua popularização enquanto escritor, visto que quanto mais o censuravam, mais suas obras eram consumidas (ALMEIDA, 1979).

E quando se diz dos tipos estéticos e dos destinos figurados, se fala de homens, mulheres e crianças que vivificam em seus cotidianos situações extremadas de penúria e miséria, mas também logram um *ethos* e um *pathos* que os potencializam a atingir a universalidade. É claro que há críticas acentuadas a este respeito, justificadas e válidas, inclusive. Porém, se percorrido os mais de vinte romances de Jorge Amado, encontrar-se-á uma série de situações ou vivências (conservadas na particularidade dos episódios constituintes da macroestrutura das obras) que superam os dualismos, por vezes recorrentes, testemunhados em títulos engajados do autor.

Ao pensar nos seguintes personagens: Antonio Balduino (*Jubiabá*), Lívia e Guma ou o negro Rufino (*Mar morto*), os meninos de rua que vivem no trapiche (*Capitães da Areia*), o negro Damião, os coronéis Horácio (e sua esposa Ester) e Sinhô Badaró (*TSF*), Raimunda e Antônio Vitor e também Julieta Zude (*SJI*), entre tantos outros personagens das outras obras, é possível ver o quanto há de humanidade nas ações e nos sentimentos afetivos destes tipos estéticos.

ISBN 978-85-64124-60-8

Parece que o autor quer incorporar nos personagens o que existem de mais forte de sua vivência enquanto homem (no sentido ontológico), qual seja as experiências históricas dos grandes fazendeiros, mas também dos trabalhadores da roça, do funcionário público, dos marginalizados (as prostitutas, os bêbados). Amado incorpora todas essas vivificações e as potencializa em experiência humana universal.

Assim sendo, a literatura amadiana adquire um *status* que se aproxima convenientemente do chamado *realismo crítico,* cujo sentido se traduz em figurar a partir de homens concretos, no mundo concreto, vivendo situações concretas, o desenvolvimento da sociedade humana. Esclarece Lukács que,

> (...) é no âmbito de uma só personalidade que surgem, muito frequentemente, as transferências e as mutações, não só como fases sucessivas duma evolução, mas, também, no mesmo momento do tempo e no mesmo homem, como uma contradição interna que revela de maneira mais característica o nível atual do seu desenvolvimento (1969, p. 31).

A literatura de Jorge Amado é realista em seus traços formais e temáticos, porque trata da história de homens particulares, vivenciando situações típicas. Portanto, falar da literatura amadiana (exceto, talvez, as obras biográficas) é discutir o homem em sua concretude histórica. É, também, perceber que, a partir das ações e interações desse ser social, em sua cotidianidade, toma-se consciência do nível de desenvolvimento histórico. Ao ler Jorge Amado mais ou menos nesta perspectiva, Antonio Candido percebeu que:

> No trabalho de revelação do povo como criador, […], nenhum escritor se apresenta de maneira mais característica do que Jorge Amado. Os seus livros penetram na poesia do povo, estilizam-na, transformam-na em criação própria, trazendo o proletário e o trabalhador rural, o negro e o branco, para a sua experiência artística e humana, pois ele quis e soube viver a deles. (1992, p. 44).

Se o realismo crítico tem a ver com a autêntica representação do homem *no* e *com o* mundo, bem como com o seu desenvolvimento histórico (social, econômico, político e cultural), então se pode afirmar que é falso ver no conjunto da obra amadiana um mecanicismo abstrato, como pensam alguns estudiosos do autor. Muito pelo contrário, a concepção progressista de história que Jorge Amado ostenta lhe permite representar tranquilamente a vida material e psicológica daquela camada interiorana, em correlação com os seus pares (outros trabalhadores, jagunços, prostitutas, coronéis, etc.), assim como com aqueles do "litoral".

Não se há de negar que, às vezes o autor até exagera, porém, certamente, no intuito de dar ênfase e demonstrar para o seu público leitor que a história está em movimento e que é feita por homens em interação com os problemas e dilemas de sua classe ou grupo e, também, com o mundo e as contradições de seu tempo. Portanto, o que é apresentado é exatamente as experiências e a participação das massas na corrente desse rio caudaloso, que é a história concreta dos homens concretos, vivenciando situações concretas.

Nesses termos, Jorge Amado se apresenta como poeta que interpreta os fatos históricos de seu tempo. Por isso, talvez Candido entenda que sua literatura se desdobra entre "poesia, documento e história". Pois, ao mesmo tempo em que o autor baiano inventou a realidade histórica brasileira, construindo painéis humanos, como constata alguns estudiosos, ele consegue dar contornos significativos às personalidades e às experiências humanas de modo a revelar ali o que Lukács denominou de "poesia íntima da vida" (1968, p. 65).

ISBN 978-85-64124-60-8

Dessa forma, para além dos contornos humanos figurados por Jorge Amado há outro fator que Antonio Candido (1992) considerou crucial na confirmação da maturidade literária do autor baiano, isto é, buscar na história a explicação para os fatos presente, reconstituindo, como em *Terras do Sem Fim*, por exemplo, o passado heroico do tempo da conquista e, oportunamente, até a transição para um tempo presente de forma mesquinha, protagonizado também por personalidades avaras, como acontece em *São Jorge dos Ilhéus*.

Ainda que a literatura amadiana caminhe no curso da poesia e do documental, sempre com o pé na história, para alguns estudiosos[713] somente *Terras do Sem Fim* e, respectivamente, *Tocaia Grande* atenderiam aos critérios de um romance histórico. Para Candido (1992) o romance de Jorge Amado de 1943 é histórico na medida em que funde harmonicamente documento e poesia; já para Duarte a perspectiva do romance histórico procede, quando "o escritor alarga seus horizontes e concede ao romance uma perspectiva histórica mais ampla, volta-se para um momento rico em transformações tanto econômicas, quanto políticas e sociais" (DUARTE, 1995, p. 149). Ainda para este autor,

> Mais que epopeia, *Terras do sem fim* traz a marca do romance histórico. Um romance histórico que, na busca do "necessário anacronismo" hegeliano, dá uma roupagem "semifeudal" aos coronéis para, em seguida, ir aos poucos trazendo-os ao presente mesquinho das fraudes e articulações bem pouco edificantes (idem, p. 173).

Para Antônio Pereira Sousa, os dois romances mencionados, respectivamente, angariam perspectivas históricas justamente porque "tornaram-se, assim, uma espécie de indagação sobre o tempo histórico de sua inserção, ao ser, a um só momento, uma explicação e uma busca de compreensão desse tempo conflagrado, de homens dominando terras e dominando gente" (SOUSA, 2001, p. 62-63).

Nesse sentido, em termos gerais, não há divergência entre os críticos quanto a *Terras do Sem Fim* conservar significativos traços do romance histórico, o que não vale (ao menos para alguns, como Esteves, por exemplo) para o segundo romance da saga, já que se objetam daí duas questões: uma primeira diz respeito à aproximação da narrativa ao denominado "romance de tese" e, a outra, justificada no fato de que o enredo da obra – por mais que retrate um momento particular da formação local e nacional –, encontra-se muito próxima, cronologicamente, do tempo do autor. Fator contestado implicitamente por Duarte, bem como por Sousa (no papel de historiador), quando evidenciam a unidade contraditória histórico-temporal (no sentido marxiano) e sugerem, em suas leituras, traços formais que caracterizam o romance histórico moderno, calcado na chamada "literatura humanista de protesto".

De fato, a produção de romances históricos não se inseria, inicialmente, no projeto literário de Jorge Amado. Mas, verifica-se que naquele momento histórico de modernização emergente, avanço de ideais fascistas e de acirramento da luta de classes, há a necessidade de se entender e justificar a realidade brasileira observada. Assim como diversos literatos, sociólogos, historiadores e economistas que, respaldados (ou não) pelos conhecimentos metodológicos e econômico-filosóficos marxistas, debruçaram-se sobre seus livros e cadernos formulando suas teorias acerca do Brasil.

713 ANTONIO CANDIDO (1992) QUE SUGERE SER TERRAS DO SEM FIM UM ROMANCE HISTÓRICO; EDUARDO DE ASSIS DUARTE (1995) TAMBÉM ENTENDE QUE O MENCIONADO ROMANCE ATENDE ÀS DEMANDAS DO GÊNERO; O MESMO PENSA O HISTORIADOR ANTÔNIO PEREIRA SOUSA (2001) QUANTO À NARRATIVA AMADIANA DE 1943 PERTENCER AO GÊNERO ROMANCE HISTÓRICO. ANTÔNIO ROBERTO ESTEVES (2010), ESTUDIOSO DESTE TIPO DE LITERATURA NO BRASIL, COMPREENDE QUE SOMENTE TERRAS DO SEM FIM E TOCAIA GRANDE CONSTITUEM-SE COMO ROMANCES HISTÓRICOS NA PENA DE JORGE AMADO.

ISBN 978-85-64124-60-8

Jorge Amado viu no ciclo do cacau a possibilidade de, também, entender e explicar os fatos presentes que afetavam o país. Daí que, para nós, tanto *Cacau* – como introito do tema – , quanto *Terras do Sem Fim*; *São Jorge dos Ilhéus*; *Gabriela, Cravo e Canela*; e *Tocaia Grande* se aproximaram substancialmente do gênero romance histórico.

Em termos gerais, ainda que Amado não seja um autor "consagrado" do romance histórico brasileiro, a sua produção do ciclo cacaueiro permite uma maior liberdade estética e aproximação com a realidade histórica nacional. Tal fato fornece ao escritor baiano o conhecimento e os mecanismos necessários para traçar as devidas mediações entre os fatos históricos e a sua justa representação na figuração poética, de modo que haja um diálogo coerente entre os elementos econômicos, sociais, políticos e culturais – valendo aqui uma cuidadosa ressalva, ao menos do ponto de vista de alguns críticos, quanto a *São Jorge dos Ilhéus.* Para Eduardo de Assis Duarte, referindo-se a *SJI,* mas que pode ser estendido às demais obras do ciclo, "é inegável a presença ordenadora de uma concepção da história como processo impulsionado economicamente, para além da mera intuição ou daquele 'instinto realista'" (DUARTE, 1995, p. 203). No caso em tela, é a narração da história no mundo dos homens.

JORGE AMADO E O CICLO DO CACAU

Em se tratando de "ciclo", a primeira vez que este termo foi utilizado, referindo-se a Amado e, mais especificamente, à sua produção literária, data-se do ano de 1937. Conforme Almeida,

> (…) desprezando possíveis distinções e descontinuidades entre as obras ou os 'seis romances', que se estendem de 1931 a 1937, os interpretes elegem o espaço geográfico em que a ação se desenrola como critério fundamental que estabelece a unidade do conjunto da produção. Consensualmente reduzem o elenco de obras a um único período, que denomina "ciclo", cujo encerramento é explicitamente sublinhado com *Capitães da areia.* A periodização é singular porque estabelece uma divisão entre o que foi produzido e o que está por ser (ALMEIDA, 1979, p.143).

A esse ciclo denominaram "ciclo da Bahia" ou "romances da Bahia", justamente por tratar de temas ligados àquele espaço brasileiro. No tocante ao "ciclo do cacau" amadiano, verifica-se que o termo é cunhado entre as publicações de *São Jorge dos Ilhéus* e *Gabriela, Cravo e Canela:* romances que lidavam diretamente com o tema do cacau, inaugurado pela obra homônima, de 1933.

A opção de Jorge Amado em representar literariamente a cultura do cacau no sul da Bahia não é casual. Entre outras razões, a história pessoal do escritor entrelaça-se com a história de imigrantes que partem para as terras do sul baiano no intuito de melhores condições de vida, uma vez que se propagandeava país afora imensas porções de terras férteis e devolutas naquela região. De modo que, a família de Amado, assim como tantas outras, migra para aquelas terras e consegue seu quinhão, tornando-se pequenos proprietários. Biografia pessoal à parte, o ciclo do cacau desponta no imaginário amadiano, ao mesmo tempo, como um meio de documentar e problematizar a realidade política e econômica do Brasil do começo do século XX, mas também como um espaço privilegiado de onde se poderia entender e explicar a formação histórica local e, por extensão, nacional.

ISBN 978-85-64124-60-8

É importante ressaltar que o empenho em se compreender o país pelos ciclos produtivos das grandes lavouras não é somente mérito de Jorge Amado, mas também de escritores como José Lins do Rego, com o ciclo da cana-de-açúcar, assim como de sociólogos tão respeitáveis quanto Caio Prado Junior.

Para permanecer no escopo desse trabalho, o historiador Antônio Pereira Sousa informa que as primeiras "sementes do cacau foram trazidas do Pará pelo colono Francês Luiz Frederico Warneaux e aqui [sul da Bahia] plantadas em 1746 por Antônio Dias Ribeiro, em sua fazenda Cubículo, às margens do Rio Pardo, atual município de Canavieiras" (2001, p. 33-34). De lá para cá, a lavoura cacaueira foi angariando importância no mercado externo, de modo a se tornar fator primordial no dinamismo econômico brasileiro, no início do século XX, sob influxo do capitalismo internacional. Sobre isto, o referido historiador entende que,

> Embora o cacau começasse a comparecer regularmente como produto de exportação desde 1830, nota-se um crescimento em ritmo bastante moderado até 1860. A partir deste ano, os resultados das exportações demonstraram que a lavoura se afirmou e vai ganhando expressão cada vez maior até assumir, a partir de 1904, a liderança na pauta estadual de exportação, assegurando essa posição para muito além do final da Primeira República (SOUSA, 2001, p. 34).

Desse modo, eleger a cultura do cacau para se entender e explicar a vida material e psicossocial da sociedade brasileira, de inícios do século passado, foi uma assertiva genial de Amado. Pois, assim, pôde dar voz ao proletariado rural, como atesta Antonio Candido (1992). Do mesmo modo potencializou certas forças históricas que, apesar de influentes e poderosas, ou eram figuradas de forma positiva ou simplesmente relegadas pela ficção, a saber, o trato ficcional dos coronéis: grandes fazendeiros, patriarcas, herdeiros das tradições culturais dos tempos coloniais.

Ao estudar a figura do coronel, Victor Nunes Leal (1975) entende que essa personalidade só poderá ser compreendida na relação de poder "privado/público", que tende a realizar-se no fenômeno conhecido como "coronelismo". Para Nunes Leal o coronelismo é o "resultado da superposição de formas desenvolvidas do regime representativo a uma estrutura econômica e social inadequada" (1975, p. 20). O estudioso reitera que o coronelismo

> (...) não é, pois, mera sobrevivência do poder privado, cujo hipertrofia constituiu fenômeno típico de nossa história colonial. *É antes uma forma peculiar de manifestação do poder privado, ou seja, uma adaptação em virtude da qual os resíduos do nosso antigo e exorbitante poder privado têm conseguido coexistir com um regime político de extensa base representativa* (idem, p. 20, grifo nosso).

O coronelismo, nestes termos, alcança as diversas áreas do poder administrativo: política (deputados, prefeitos, vereadores), judiciário (juízes, delegados, subdelegados) e militar (guarda de quarteirão ou jagunço). Quase sempre o coronel mantinha o seu domínio sob dois aspectos: um primeiro se referia ao seu poder econômico, medido pela extensão de terras e da quantidade de sua produção e, segundo, devido à relação de interesses e trocas com o governador do Estado e às vezes com o governo federal. Estes aspectos colocavam o coronel na condição de "bem feitor" da zona, de modo que, para além dos atributos pessoais (indicados pelos amigos ou pela oposição), o coronel se mostrava como uma espécie de "pai" que tudo

ISBN 978-85-64124-60-8

resolve, desenvolvendo assim a cultura do "paternalismo" e do "filhotismo". Sobre isto, Victor Nunes Leal nos diz que

> Para favorecer os amigos, o chefe local resvala muitas vezes para a zona confusa que medeia entre o legal e o ilícito, ou penetra em cheio no domínio da delinquência, mas a solidariedade partidária passa sobre todos os pecados uma esponja regeneradora (LEAL, 1975, p. 39).

Já o "filhotismo", para o autor, são aqueles que o cercam e se põe do lado do coronel, principalmente, na política. Primeiro porque se beneficiam de algum modo do privilégio do "doutor" e, segundo, pela proteção obtida sob a guarda do potentado.

Nesse sentido, tanto a cultura do cacau em si quanto a relação de poder propiciada pelo sistema do coronelismo despontam como possibilidades de se figurar o atraso rural, vivido pelos coronéis e também por trabalhadores das roças, pelos jagunços, pelos advogados, pelos que dividiam os espaços nos povoados (as "pessoas de bem" e as prostitutas e cafetões).

Jorge Amado, sempre atento à conjuntura política e social que o rondava, viu então naquela que foi também a sua realidade concreta o assunto de sua ficção. Tanto é que Berno de Almeida, em seus estudos, trata *Cacau* como uma obra de "autodefinição e ruptura" do autor. Assim sendo, o estudioso diz que "a autodefinição de Jorge Amado em *Cacau* vai ser representada pelo seu ex-editor, Schmidt, e por aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para a publicação de seu 'livro de estreia'" (ALMEIDA, 1979, p. 99).

Nesta perspectiva, a "ruptura" se estabelece em relação ao romance *O país do carnaval*, que versava sobre outro assunto e a "autodefinição" diz respeito, conforme o texto de Almeida, a "descoberta de caminhos" ou o "justo caminho" (idem, p. 99) da produção literária*,* bem como da visão de mundo do autor de *Suor*.

De fato, ainda que no curso dos dez anos – de *Cacau* até a publicação de *Terras do Sem Fim,* em 1943 –, Jorge Amado tenha privilegiado outros temas, que não tratam diretamente do cacau, pôde aperfeiçoar, nesse meio tempo, a sua técnica e produzir aquele romance que ficou como sua obra-prima. Pois, mais uma vez lembrando a leitura de Antonio Candido (1992), a grandeza de *Terras do Sem Fim* concerne na harmonização ficcional entre poesia e documento.

Na *Nota introdutória* do terceiro romance do ciclo do cacau (*São Jorge dos Ilhéus*), Amado irá dizer que "em verdade este romance e o anterior, '*Terras do sem fim*', formam uma única história: a das terras do cacau no sul da Bahia". Como se observa, o escritor baiano desenvolve conscientemente o propósito de figurar, num plano coerente, a realidade histórico-social das "terras do cacau no sul da Bahia". Desse modo, o cacau mais do que uma temática empossada pelo autor para propagandear ideologias, como salienta alguns críticos, passa à dimensão histórica quando narra não só os sujeitos (com seus costumes) e o ambiente em si, mas também conta os processos de como os sujeitos e o ambiente se formaram mediados pelo produto "cacau" e pelos valores (de produção e de troca) por ele estabelecidos.

Passados quatorze anos da publicação da saga das "terras do cacau", Amado publica *Gabriela, Cravo e Canela*. Para uma boa parte dos críticos, o romance *Gabriela* estaria mais para uma narrativa de costumes. Todavia, é possível uma leitura que se encaminhe para o viés histórico, já que essencialmente o enredo tende a representar o processo de decadência do regime coronelesco, narrado inicialmente em *São Jorge dos Ilhéus*. Mais uma vez, o que se vê em *Gabriela, cravo e canela* é a recorrência da temática do cacau e do sistema orgânico-administrativo que o gerencia em fase de transição. Mudança que põe em ponto dramático os destinos dos indivíduos e grupos sócio-políticos como são a falência da era coronelista e

ISBN 978-85-64124-60-8

ascensão de uma "burguesia comercial e financista" (FERNANDES, 1976), representada pelos exportadores.

O último romance dedicado fundamentalmente a temática do cacau é *Tocaia Grande*, de 1984. Pode-se dizer que esse romance considerado por Antônio Roberto Esteves (2010) como um possível romance histórico, realiza uma "síntese" das narrativas do ciclo do cacau, já que ele retoma, sistematicamente, todos os elementos (objetivos e subjetivos) tratados nas obras anteriores, dosando-os em suas representações.

Dessa retomada, Jorge Amado dá conta de representar, com justeza, a totalidade histórica das forças ativas e passivas responsáveis pela formação de *Tocaia Grande*: cidade símbolo máximo do processo de desenvolvimento material e cultural, ou seja, de civilidade.

DE *CACAU* À *TOCAIA*: A HISTÓRIA PELO "ALTO" – ENTRE CORONÉIS E EXPORTADORES/FINANCISTAS

Destarte, tomar o conjunto das obras amadianas que tratam do cacau, como estamos fazendo, pressupõe ter em mente um fio que conecte as narrativas em torno de um eixo formal comum, de modo a sustentar a nossa hipótese. Ora, a princípio, o fio que perpassa por todo o ciclo narrativo e que se impõe a nós como espinha dorsal de nossa argumentação é a figura do "coronel", bem como do "exportador/financista". Certamente os demais personagens que povoam os romances são importantes, e cumprem papeis primordiais nas narrativas. No entanto, a personalidade do coronel e também do exportador/financista têm a importância e o peso de carregarem consigo a manifestação de tendências históricas que arregimentam um desenvolvimento local e, pode-se dizer, a formação nacional.

Nos aproximando um pouco mais das obras, veremos que estas revelam-se e, de algum modo, confirmam a nossa tese quando nos atentamos para o seu movimento contraditório interno, tanto formal quanto do conteúdo, a dinâmica concreta da realidade objetiva. Se pensarmos, por exemplo, a figura dos coronéis: as suas ações e psicologias individuais representam bem, não apenas as "grandes personalidades históricas", mas também tendências socioeconômicas históricas de um tempo-espaço determinado. Conforme György Lukács, n'*O Romance histórico*, ao tratar da literatura scottiana, a grande personalidade histórica é

> […] o representante de uma corrente importante, significativa, que abrange boa parte da nação. Ela é grande porque sua paixão pessoal, seu objetivo pessoal, coincide com essa grande corrente histórica, porque reúne em si os lados positivos e negativos de tal corrente, e porque é a mais nítida expressão, o mais luminoso pendão dessas aspirações populares, tanto para o bem como para o mal" (LUKÁCS, 2011, p. 55).

Assim, a figura dos coronéis tem algo dos "grandes proprietários", dos "senhores de engenho", da mesma forma que os exportadores têm muito de uma "burguesia nacional nascente", e não somente no ser, mas no fazer. A respeito dos traços fornecidos por Jorge Amado aos seus coronéis, e mesmo aos exportadores, acentuadamente os das obras da década de 1940 e de *Gabriela*, fogem ao caricatural. Pois o escritor entende que, se pretende algo mais próximo da vida e da verdade histórica, é importante a superação da antinomia entre coronel e "alugado", um "vilão" e uma "vítima". Tanto que, Antonio Candido, em *Poesia, documento e história* (1992), observa acertadamente esta tendência ao ler *Terras do Sem Fim*. Diz ele:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Em *Terras do sem fim*, pela primeira vez, Jorge Amado simpatiza, no sentido psicológico, não moral, está visto, com os coronelões – os espoliadores. Penetra na sua humanidade e deixa de ver neles espantalhos, como era o esquemático Misael de Sousa Telles, de *Cacau*, e sua esquemática família. De tal modo que este livro, [...], não é mais feito do ponto de vista do proletário. Ele o é, simplesmente, do ponto de vista histórico (mais amplo) do pioneiro das terras do cacau no sul da Bahia, – espoliado ou espoliador, cabra ou patrão – entrado para a categoria da história.
> E o resultado é que o livro ganha em humanidade e em universalidade (CANDIDO, 1992, p. 51-52).

De fato, ainda que se apresentem aspectos violentos ou brutais nas narrativas, eles só aparecem justificados pela própria dinâmica da realidade histórica. Pensemos *Terras do Sem Fim*, detidamente na cena em que Juca Badaró está adentrando a mata com um grupo de homens e que, intimidados pelo temporal, começam a recuar e Juca se coloca à frente do grupo munido do *parabellum*, ameaçando atirar, e atira em um, impondo seu poder de "coronel". Ora, essa "ação" do personagem é válida, já que era imperativo a ocupação e a derrubada da mata para o plantio do cacau. O mesmo princípio figurativo é atribuído a Sinhô Badaró e a Horácio da Silveira. Em *São Jorge dos Ilhéus*, ainda que se observa pontos de ridicularização na figuração dos coronéis decadentes (coronel Frederico Pinto e, em alguns momentos, o coronel Maneca Dantas), bem como o caráter mesquinho dos exportadores, sobressai na composição dos personagens uma aura humana, todavia, envolta de um egoísmo motivado pela ambição da posse da terra. É o caso de Carlos Zude, que ama sua esposa (Julieta) e, aparentemente, correto em seu ser. Pode-se citar também o exportador norte-americano Karbanks, que mesmo cômico em sua descrição física, é figurado como um ser simpático, adorado pelos ilheenses. Em *Gabriela, Cravo e Canela*, não é tão diferente. Para além dos flagras amorosos dramáticos, as ações e a psicologia do coronel Ramiro Bastos e do exportador Mundinho Falcão conservam os seus "ser-precisamente-assim". E o princípio figurativo que rege *Terras do Sem Fim* realiza-se em *Tocaia Grande*. Citemos o coronel Boaventura, ou mesmo o jagunço transformado em capitão Natário da Fonseca.

A recorrência da formação compositiva dessas "grandes personalidades históricas" é para justificar o caráter histórico e da relevância que comportam em nosso propósito, enquanto figuração de homens de seu tempo, mas também de representação de forças sociais e políticas de uma história nacional. Assim, afinando para um aspecto mais próximo da forma romanesca de tendência histórica, latente no conjunto de romances *in foco*, observamos o caráter mediano de alguns personagens que cumprem o papel de mediar os extremos em luta, revelando aspectos do elemento popular. É certo que este é um ponto que demanda uma leitura mais minuciosa e acurada, no entanto, por ora ficaremos com uma breve síntese. Do conjunto de romances do cacau, poderíamos falar do negro Damião, de *Terras do Sem Fim*; ou Raimunda e Joaquim, de *São Jorge*; a própria Gabriela, de *Gabriela Cravo e Canela*, ou ainda Faduh ou o negro Tição, de *Tocaia Grande*. Conservadas as particularidades desses personagens (em essência no que tange ao modelo clássico defendido por Lukács, n'*O Romance Histórico*), eles apresentam-se em suas condições mais humanas. Pois a vida deles é, inicialmente, a vida cotidiana. Trabalham, amam, vivem ou sobrevivem.

Todavia, quando as condições materiais encontram-se num nível de contradição que exige suas atuações, eles agem e, em suas ações, levam o anseio e o destino do "pequeno proprietário", da "mulher", das "prostitutas", do "alugado", do "trabalhador", do "migrante", enfim, das massas, do povo. Eis uma diferença fundamental que separa, do ponto de vista da realização formal, o primeiro romance do ciclo (*Cacau*) dos demais. Pois, *Cacau* é assumidamente, como já demonstrado, o romance que abre o ciclo ficcional do cacau. Narrativa essa marcada pelos anos de aprendizagem de escrito de Amado, bem como por sua afirmação

ISBN 978-85-64124-60-8

política, o que não significa que a obra não tenha os seus méritos e a sua relevância: ela instaura o período representativo da cultura cacaueira, assim como dá voz e vez ao camponês, ao trabalhador das roças de cacau. Dessa maneira, como mencionou Candido, Jorge Amado traz o povo, traz "[…] o proletário e o trabalhador rural, o negro e o branco para a sua experiência artística e humana, pois ele quis e soube viver a deles" (CANDIDO, 1992, p. 44).

Outra questão que marca a narrativa do cacau de Jorge Amado, tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo, são os conflitos. Os conflitos pela terra, além de marcar um momento da história local, entre os coronéis, elevam a dimensão nacional e universal, quando, na ação e no destino dos indivíduos particulares e coletivos, colocam em cena os traços essenciais da humanidade, quando no protagonismo de figuras medianas, subtraído das massas, encarnam e problematizam – social e politicamente – o conflito e as consequências das disputas. Em paralelo ao conflito, como fato da vida, o escritor baiano narra como na ação cotidiana os projetos dos coronéis vão se materializando. Dado que, quase sempre, os coronéis, além de viverem eles mesmos, representam tendências sócio-históricas (no caso, conservadora ou progressista).

A partir disso, podemos observar a conquista do espaço bravio (a mata), a homogeneização das roças de cacau, a formação dos povoados, a mudança gradual de hábitos e culturas, e o desenvolvimento comercial, que começa a ganhar força, alterando radicalmente a forma de vida e as relações materiais entre as pessoas. A figura do exportador ganha relevância e, então, este começa a sonhar e a pleitear a terra, pois quem a possui tem tudo, manda em tudo. Assim, o progresso conseguido pela figura do coronel tende – por meios espúrios, incompreensíveis para estes personagens – a voltar-se contra ele, conduzindo-o à ruína. No entanto, no conjunto da narrativa, nada é fortuito. Há um nexo entre as histórias, os destinos (dos indivíduos e da nação): é o cacau, "o fruto que vale ouro, que é mesmo que ouro". A terra e o cacau, como bases de uma economia local e nacional, são, nesses romances, o pilar que norteará as relações sociais, políticas e, portanto, humanas. Assim, a estrutura da sociedade objetiva é apropriada por Jorge Amado, daí os romances centralizarem as disputas nas famílias ou clãs, num primeiro momento, e, mesmo depois, os interesses ainda girarem no seio familiar. Para terem qualquer garantia, torna-se essencial um aparato judiciário (legal ou ilegal), político, religioso e uma literatura jornalística que possa justificar e disseminar valores e ideias, a favor ou contra os pares em disputa. Sumariamente, para pensarmos um pouco sobre a família (tradicional e moderna), atentemos-nos nas personagens de Ester, esposa do coronel Horácio da Silveira (*TSF*) e em Julieta, cônjuge do exportador Carlos Zude (*SJI*): são duas figuras que encontram no adultério o sentido da vida. Tomando de imediato os sentimentos moralistas, talvez se mostrem aberrações, no entanto, são a expressão maior de humanidade (é claro, que com as devidas reservas), pois elas rompem justamente com a situação de "coisa", de "objeto", que é o que são para seus companheiros de matrimônio. Esse é o sentimento que Horácio tem pela sua esposa (*TSF*, p. 38). Julieta precisa "representar" todos os dias para o marido (*SJI*, p. 46). E mesmo Gabriela (*GCC*), que cremos ser mais emblemática, por se tratar de uma mulher com sentimentos de liberdade num sistema patriarcal em declínio. Isto é, não é aquele tipo tradicional, mas também não é moderna, de modo que, a situação de Gabriela é a problematização do processo de modernização local e nacional. Ainda sobre a família, não é menos complicada a relação e as perspectivas frustradas dos progenitores em relação a seus herdeiros.

Sendo uma questão histórica, a narrativa de Jorge Amado capta essa contradição, chegando, em momentos, ao extremo, como foi em *São Jorge,* na disputa pelo direito a parte da herança materna entre o coronel Horácio e seu filho, Silveirinha. O mesmo pode-se dizer de Rui Dantas, filho do coronel Maneca Dantas, que fomentou os estudos do herdeiro e sonhava com o sucesso político deste, porém, Rui ao terminar o curso de Direito enfia-se nos bares e cabarés até se apaixonar perdidamente por Lola, uma prostituta de luxo. Ao fim, Rui torna-se

ISBN 978-85-64124-60-8

um viciado em tóxico e louco. História similar é a do coronel Boaventura Andrade e seu filho, Venturinha, em *Tocaia Grande*. A incapacidade dos coronéis manterem vivos seus projetos, de alguma forma, tem a ver com as mudanças de mentalidade, em relação ao "interior", quando os filhos vão se formar nas cidades (capitais): os hábitos noturnos, as bebidas e as prostitutas regadas com o dinheiro que os pais mandam, tudo isso contribui para o não retorno às roças quando formados.

Posto desta forma, a leitura figurada de Jorge Amado flerta intimamente com interpretações históricas de importantes sociólogos brasileiros do século XX, como Caio Prado Júnior que, em *A formação do Brasil contemporâneo* (2004), ao traçar um curso histórico na busca do "sentido" da formação do Brasil contemporâneo, vislumbra, na "grande propriedade" e na "grande lavoura", as bases econômicas do sistema colonial, isto é, a propriedade gerenciada por nobres, que se configuravam como grande proprietário, cujo propósito era a produção para exportação. Caio Prado Jr. organiza essas produções em "unidades produtoras", considerando os setores: agrícola, minerador e extrativo. Assim, para ele, por exemplo, é possível um entendimento da formação socioeconômica do país pelos "ciclos" de produção ao longo dos seus cinco séculos: o grande "ciclo da cana-de-açúcar", "ciclo do algodão", "o ciclo do fumo", "o ciclo do cacau", etc.. Diz o sociólogo, "a agricultura é o nervo econômico da civilização. Com ela se inicia – se excluirmos o insignificante ciclo extrativo do pau-brasil – e a ela se deve a melhor porção de sua riqueza" (PRADO JR., 2004, p. 130). Outro importante estudioso, que fornece uma valorosa contribuição a respeito da formação brasileira, é Octávio Brandão (2007). Em seu estudo intitulado *Agrarismo e industrialismo*, o teórico retrata e problematiza o caráter "feudalista" ou "semifeudalista" na base formativa colonial, reconhecidamente agrária, bem como traça um quadro de modo a apresentar e questionar, em seu processo de transição e desenvolvimento nos primeiros decênios do século XX, o modernismo travestido de industrialismo.

SERIA *CACAU* UM INTROITO DO CICLO DO ROMANCE HISTÓRICO DO CACAU?

Pelos aspectos e considerações já aclaradas, o romance de Jorge Amado de 1933 é a obra que ao mesmo tempo que inaugura a ficcionalização da cultura cacaueira é, também, a narrativa que destoa formalmente dos seus sucessores.

Nesse intuito, não se é possível afirmar (e ou conjecturar), a princípio, que *Cacau* seja um romance histórico. A sua forma narrativa desde a posição do narrador à situações e destinos figurados, afastam qualquer aproximação desse romance de 1933 com a forma clássica, e também moderna, do romance histórico, tomado aqui numa abordagem estético-crítica lukacsiana.

A composição de *Cacau*, reconhecido como romance dos tempos de aprendizado do autor e posto como a narrativa amadiana que inaugura a cultura do cacau na ficção, traz uma abordagem outra, qual seja o histórico problema da questão agrária brasileira. Amado problematiza em *Cacau* as disparidades quanto a posse da terra e as condições subumanas do trabalhador das imensas roças de cacau. Desta abordagem, que domina o romance inteiro, é enfatizado as mais profundas contradições sociais e humanas que afetam o trabalhador camponês em decorrência dos desmandos do fazendeiro (proprietário) malvadão. Sem falar, é claro, que desde a abertura do livro o autor semeia dúvidas se é aquele um romance proletário, bem como, ao fim da narrativa, o narrador justificar-se declarando que

ISBN 978-85-64124-60-8

> Êste livro está sem seguimento. Mas é que êle não tem pròpriamente enrêdo e essas lembranças da vida da roça eu as vou pondo no papel à proporção que me vêm à memória. Li uns romances antes de começar "Cacau" e bem vejo que êste não se parece nada com êles. Vai assim mesmo. *Quis contar apenas a vida da roça*. Por vêzes tive ímpeto de fazer panfleto e poema. Talvez nem romance tenha saído. (*Cacau*, p. 271, grifo nosso)

Desse modo, reconhecidamente, *Cacau,* do ponto de vista de sua construção formal, nada tem a ver com romance histórico. Pois o entendimento de História ali é um tanto simplificado, haja visto que parece reinar uma atmosfera subjetiva sob forte influência política, isto é, uma consciência social de classe, mas sem as condições materiais reais para que essa "consciência de classe" fosse, deveras, possível. Por outro lado, os seus agentes – os trabalhadores da roça de cacau, o fazendeiro, o jagunço, etc. – são figuras que, imersas na vida cotidiana, sentem as contradições materiais e espirituais lhes afligir, no entanto não conseguem e nem podem uma reação (política) como a que o autor lhes imputa. Sem dúvidas, as personagens que povoam *Cacau* cumprem seu papel no movimento da narrativa. Contudo, podemos observar que se a figura do coronel é pintada como um ser esdrúxulo, a configuração dos personagens que operam em segundo e terceiro planos parecem, também, em parte, destituídas de grandes complexidades e paixões humanas.

Pois bem, se estamos entendendo que o romance amadiano de 1933 é a obra inaugural do ciclo do cacau e que, por condições históricas, isto é, pelas circunstancias destacadas em que foi composto (pós-guerra; crise de 29; influência das experiências da Revolução russa; processo de modernização do campo e desenvolvimento das indústrias nas cidades; etc.) não apresenta as características mais gerais, do ponto de vista formal, do gênero romance histórico, então podemos encará-lo como um possível introito quanto ao assunto (questão agrária e modernização conservadora) junto às outras narrativas do cacau. Certamente, podemos justificar nossa hipótese sob duas vertentes. Primeiro, por colocar em cena a cultura do cacau, tratando-o desde suas peculiaridades naturais à sua elevação econômica, bem como representar, a partir dessa temática, as relações sociais e suas contradições na figuração, ou melhor, na vida, paixões e destinos dos mandatários, dos trabalhadores das roças, dos jagunços, das prostitutas, entre outros caracteres ali colocados. A segunda vertente, um tanto próxima desse último aspecto, tem a ver com a figura do coronel. Isto é, um personagem que mesmo não possuindo uma patente militar, é reconhecido como autoridade máxima pelos seus subordinados (trabalhadores, jagunços, etc.), assim como por aqueles que o circundam no ambiente doméstico (esposa, herdeiros e agregados). Isto tem como consequência relações sociais hierarquizadas, de modo que a propriedade privada dita as regras das convivências.

Dito isto, como já sumariamente demonstrado, vemos que essas classes de pessoas transitarão pelas outras quatro subsequentes narrativas do cacau.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filósofo húngaro György Lukács (2010) nos diz, em um dos seus escritos, que a literatura é um campo vasto e significativo para descobrir e investigar a realidade humana. No fio desse pensamento, o professor Antonio Candido (2000) entende que para se ter uma interpretação dialeticamente íntegra, texto e contexto precisam estar fundidos. É a partir daí, pois, que enxergamos e acreditamos que os romances do cacau de Jorge Amado, assim como a leitura de alguns de seus contemporâneos sociólogos, pode ajudar-nos a ver o autor baiano com outras lentes, que não somente aquelas do chavão, do tendencioso, da sensualidade, do

ISBN 978-85-64124-60-8

religioso, etc. Mas que, em seu conjunto conceitual figurativo, representa o mundo dos homens (suas paixões e conflitos), ao mesmo instante que pensa e problematiza a realidade brasileira.

Para nós, os romances do ciclo do cacau é a expressão ficcional dos agentes que transformaram a zona cacaueira, e ao fazê-lo mudaram não só o espaço, mas também as relações/interações sociais bem como as organizações de modo a estabelecer uma situação de poder. Tal ponto de vista vai ao encontro daquilo que György Lukács disse sobre o que seja o romance histórico. Segundo ele, "o romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que o protagonizaram." (2011, p. 60). Isto é, para Lukács, amparado na tradição marxista, a ação humana é o motor da história, e a narrativa – reflexo da realidade, sustentada no princípio da verossimilhança – se impõe como forma sensível e cognoscível de adentrar os acontecimentos históricos.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Cacau**. 10. ed. In: _____. O país do carnaval; Cacau; Suor. São Paulo: Martins, 1961. p. 145-283. (Coleção "Obras ilustradas de Jorge Amado).

_____. **Terras do Sem Fim**. São Paulo: Martins, s/d.

_____. **São Jorge dos Ilhéus**. São Paulo: Martins, s/d.

ALMEIDA, Alfredo W. Berno de**. Jorge Amado: política e literatura – um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

BRANDÃO, Octávio. **Agrarismo e industrialismo: ensaio marxista-leninista sobre a revolta de São Paulo e a guerra de classes no Brasil – 1924**. 2 ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Poesia, documento e história**. In: _____. Brigada ligeira e outros escritos. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 41-55.

_____. **Crítica e sociologia. In: Literatura e sociedade**. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1995.

ESTEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000).** São Paulo: Unesp, 2010.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil – Ensaios de interpretação sociológica.** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo, no Brasil.** São Paulo: Alfa-Omega, 1975.

LUKÁCS, György. **O romance histórico.** Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **Realismo crítico hoje.** Introdução de Carlos Nelson Coutinho. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1969.

ISBN 978-85-64124-60-8

_____. **Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels**. In: _____. Ensaios sobre literatura. Tradução de Leandro Konder. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 13-45.

PRADO JR., Caio. **Evolução política do Brasil e outros estudos**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

SOUSA, Antônio Pereira. **Tensões do tempo: a saga do cacau na ficção de Jorge Amado.** Ilhéus: Editus, 2001.

ISBN 978-85-64124-60-8

AS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA NA FIGURA DOS PERSONAGENS-GUERRILHEIROS NA NARRATIVA "O LIVRO DOS RIOS" DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA

Alícia SILVA (Universidade do Estado da Bahia – UNEB)
E-mail: aliciasousa530@gmail.com

RESUMO

Esta comunicação tem como objetivo apresentar reflexões sobre as formas de representação literária na figura dos personagens-guerrilheiros na narrativa de o Livro dos Rios (2006), do angolano Luandino Vieira. Para tanto, buscou-se compreender o espaço literário escolhido pelo escritor, tomando como eixo as contradições e resistências do personagem guerrilheiro KeneVua na travessia pelo Rio Kuanza. Nesse sentindo, tomou-se como base os estudos comparados, a partir das questões discutidas pelo pesquisador Benjamim Abdala Júnior (2007) que, ao lidar com a questão do patrimônio coletivo, faz intervir nas suas análises o relacionamento dialético com as outras áreas; os estudos da formação do romance angolano, a partir das discussões da pesquisadora Rita Chaves (1999), uma vez que no espaço discursivo do romance angolano as "noções de passado, presente e futuro se misturam" (CHAVES, 1999, p.175). E, ainda as questões discutidas pelo teórico afro-caribenho, Frantz Fanon e sua proposição de descolonização do pensamento, bem como a emancipação humana do negro. Nas últimas décadas, é possível observar os novos contornos que a Literatura africana está ganhando, a fim de reafirmar sua história, que tentaram por anos, apagar. Em vista disto, a obra de Luandino revela os momentos de tensão "sob o signo permanente da crise" que a enunciação romanesca vai encenando e costurando no texto com algumas indicações temporais sobre a história do país. Tais narrativas em diálogo com os acontecimentos históricos e através de narrativas ficcionais representaram e reconstruíram as figuras dos guerrilheiros. É este o núcleo temático que permitirá desenvolver a proposta desta comunicação.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA ANGOLANA; LUANDINO VIEIRA; PERSONAGENS GUERRILHEIROS*

O presente trabalho tem por objetivo analisar o "Livro dos Rios" do angolano Luandino Vieira e a partir do estudo, reconhecer as formas de representação literária na figura dos personagens-guerrilheiros na narrativa do escritor bem como a sua relação com a história recente de Angola. Desse modo, o que será discutido, será uma representação literária, esta que postula intrinsecamente as relações históricas e político-ideológica.

Nas últimas décadas, é possível observar os novos contornos que a Literatura africana está ganhando, a fim de reafirmar sua história, que tentaram por anos, apagar. No entanto, o Brasil atual vem procurando resgatar essa memória das Áfricas, que está intrinsecamente associada à identidade brasileira. Sendo assim, muitos pesquisadores têm se dedicado ao ensino e à investigação as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa nos programas de graduação e pós-graduação nos cursos de Letras em várias partes do Brasil. Destarte, a pesquisadora Rita Chaves (2007, p.11) corrobora com essa proposição, afirmando que a resistência é uma espécie de carimbo na literatura angolana, é a espinha dorsal, mesmo os países já sendo independentes.

ISBN 978-85-64124-60-8

A resistência na literatura angolana está ligada à necessidade de uma afirmação de identidade nacional, sendo uma atitude contrária ao apagamento das lutas de libertação dos anos 1960/70. A historiografia sobre Angola ainda é pouco difundida em nossos cursos universitários que, com raras e boas exceções, trata da história da África a partir de uma epistemologia eurocêntrica.

O uso do termo "descolonização" está associado implicitamente a um modelo europeizante, sugerido nas entrelinhas que os europeus desistiram ou cansaram de colonizar e propuseram assim a descolonização, o que configura uma erroneidade, visto que há uma trajetória de guerra do povo angolano contra o domínio português.

A fim de compreender os traços históricos angolanos, faz mister, situar o processo de independência de Angola nos quadros de um combate anticolonial contra o inimigo comum português, em um cenário de guerra intraestatal que assumiria os contornos dos grupos envolvidos nos conflitos da Guerra Fria.

Ao fim da Segunda Guerra Mundial, o capitalismo e o socialismo apresentavam-se em um constante duelo através de ações políticas e ideológicas. No entanto, essa rivalidade existente entre Estados Unidos e União Soviética consistia em uma competição armamentista além de uma influência permanente de conflitos entre outros países, transformando âmbitos regionais em internacionais.

Em relação ao continente africano, as duas potências estimulavam a formação de facções mediante o incentivo de porte armamentista e contribuições financeiras, a fim de ampliar suas áreas de domínio indireto e assim controlar as riquezas.

Ao contrário dos outros países europeus, Portugal, mostrava-se irredutível a ideia de emancipar suas colônias, já que as consideravam como conquistas além de um elemento constituinte da política nacionalista, já que integrava ao espaço geopolítico português, tendo em vista a missão civilizatória bem como uma fonte financeira para os portugueses.

Nos anos 1960, Portugal entra em conflito com as colônias, em uma guerra que se prolonga até 1974, culminando na Revolução dos Cravos. No ano seguinte, o país lusitano se vê sem saída e dar a independência à Angola.

No entanto, posterior a esse movimento histórico, não houve uma transformação da sociedade angolana, uma vez que a exclusão das minorias constitui um importante entrave, refletindo assim nas relações sociais

Destarte, a literatura constitui-se como um meio privilegiado de propagação das ideias anticoloniais, visto que além de impingirem uma busca da identidade propriamente angolana acrescendo à proposta de fomentar a consciência nacional, a linguagem poética somada ao fato de denunciarem ao mundo a suposta "brandura" do colonialismo luso tropicalista português que pretendia acolher todas as populações, africanas e europeias, sob a mesma e unívoca identidade nacional – que terminava por beneficiar senão o lado português de sua "pluricontinentalidade". Em vista disto, a obra de Luandino revela os momentos de tensão "sob o signo permanente da crise" que a enunciação romanesca vai encenando e costurando o texto com algumas indicações temporais sobre a história do país. Por essa marcha incansável, o romance angolano nos trouxe a perspectiva necessária para compreensão de outros universos, outras tradições.

As narrativas de Luandino Vieira em diálogo com os acontecimentos históricos e através de narrativas ficcionais representaram e reconstruíram essas figuras, é este o núcleo temático que permitirá desenvolver a proposta de trabalho. Luandino mostrou mais uma vez seu incontestável talento e a qualidade maior do romancista: assumir o lugar do outro, colocar-se no lugar dele, recriar e compartilhar com os leitores a imaginação de uma experiência que nunca foi sua, já que o tempo da guerrilha contada no romance ele passou na prisão. Mas isso não

ISBN 978-85-64124-60-8

importa, o que importa é que ele conseguiu, provavelmente a partir de leituras e de relatos alheios, e com seu extraordinário talento criativo, alimentar nossa imaginação com uma série de experiências que, ao fim, quase duvidamos não serem reais, não serem nossos pessoais.

O livro dos rios (2009) trabalha com a temática da morte por meio das lembranças deixadas pela guerra e a luta contra o poder colonial na busca de uma afirmação da sua identidade, apresentando os personagens guerrilheiros e seus espaços nas matas, desde a infância até a entrada na guerrilha. Diante dessa busca pelo resgate das memórias que fazem parte da identidade angolana, o método para atingir esse propósito será uma análise segundo os pressupostos dos estudos comparados de literaturas de língua portuguesa aliado à pesquisa de material teórico-literário.

A ficção do Livro dos Rios foi construída de modo semelhante a uma prosa poética. Sendo, a terra angolana cortada por seus muitos rios, as paisagens, a natureza descrita por Vieira apresenta uma prosa plural com uma narrativa densa e substantivada.

O livro dos rios é uma experiência literária fundamental para o leitor única, já que o autor assume o lugar do outro, recriando e compartilhando com os leitores a narrativa de uma experiência imaginada por ele, pois durante o tempo da guerrilha descrita no romance, ele estava em uma prisão.

O romance corrobora aspectos estruturantes da literatura angolana, uma vez que mescla personagens e frases poéticas, com presença de signos linguísticos que possibilitam o reconhecimento da identidade do país.

No romance, o narrador da obra se relaciona com o processo constituinte da construção identitária angolana, tendo em vista, o enfoque nos personagens participantes da guerrilha. Sendo escrita trinta anos após a independência, a trajetória dos guerrilheiros é narrada através de fatos rememorados com redirecionamentos ao presente, a fim de resgatar as memórias de um passado que merece ser lembrado, já que as ações anteriores refletem socialmente nas entraves hodiernas apresentadas por Angola.

O título estabelece a relação entre o individual representado pelo narrador, KeneVua e o coletivo, referente aos guerrilheiros. Como personagem principal, temos um guerrilheiro autobiográfico diante de uma narrativa histórica. Na estória que se conta, tudo está em mutação, o protagonista que voltará a ser Kapapa (nome dado pelo avô) e a terra fértil, fecundada pelas águas em movimento.

A narrativa tem início com o personagem Celestino Sebastião, conhecido como Kakinda, observando no seguinte fragmento uma influência de epopéias populares: “Cantarei o herói, o que sempre exemplificou seu povo, vida e morte e luta o dos cinco combates” (p. 13).

O romance apresenta em alguns momentos, notas explícitas do escritor, explicando acontecimentos do enredo, mantendo assim um diálogo com o narrador KeneVua, caracterizando assim um elemento ficcional presente do texto de Vieira.

O autor dialoga a todo instante com outros escritores angolanos, através do narrador KeneVua que assemelha às características narrativas de Agostinho André Mendes de Carvalho. Além disso, há uma referência (p.13) ao Manuel Rui, que seria amigo do narrador, sendo anunciado quando o personagem encontra um companheiro de guerrilha, Kizuua Kiezabu.

Kene Vua tem, com seu ex-companheiros de armas, diálogos que resultam em um romance coeso, possuindo inúmeros significados acerca do passado e do presente da nação angolana. A partir do romance, é possível observar uma conjuntura ficcional angolana, visto que Luandino aborda tanto a atualidade de Angola bem como seu processo histórico-social. Portanto, a obra deve ser lida e relida para possibilitar a interpretação e participação ativa dos escritos africanos.

ISBN 978-85-64124-60-8

A natureza de construção poética da prosa do escritor angolano é observada na mudança constante dos nomes dos personagens, cambiantes como as águas dos rios. O protagonista era chamado de "Diamantininho" (p. 106), depois foi "Kapapa" (p. 101), posteriormente foi denominado por outro personagem "KeneNvua" e é conhecido "camarada KeneVua" (p. 46).

Após fuga das flechas que os fuzileiros tiveram de se esquivar, KeneVua clama seu comandante "Ndiki Dia" (p. 38), que se torna "meu camarada Andiki" (p. 44), posteriormente "meu sempre comandante Henriques Dia" (p. 40), "Henrique Dias, comandante da coluna" (p. 47), já no pós-independência é denominado "perdido nas confusões de setenta-e-sete" (p. 56) e por fim, sua ligação com o Brasil: "esse que foi espírito dum tetravô dele, libertador de Pernambuco nos mafulos anteontem, contra os tugas amanhã" (p.119). Enquanto, o vilão do enredo, o ladrão do povo, denunciado a Kene Vua para fins de execução é "o Batuloza, guerrilheiro ex-nosso", "sapador Amba-Tuloza" (p. 38), é "o Batuloza, mabeco acaçado" (p. 39) e por fim, apresenta batismo indígena "Domingos João" (p. 48).

As narrativas múltiplas com a navegação no Kwanza durante o período infante bem como a vida na guerrilha compõem o enredo da história, no entanto, esses fatos não vêm ordenados em sequência. Destarte, cabe ao leitor, observar a sucessão de ações que estão interligadas, para que as leituras sejam interpretadas e possibilite a compreensão.

Ao decorrer da narrativa, pode se observar intervenções de um preso guerrilheiro, Noé da Silva, dito Kabaia, este é atribuído uma sabedoria de cerca de cinquenta anos. As intromissões feitas por esse personagem intruso caracterizam-se por correções e acréscimos de fatos históricos.

Diante do que foi supracitado, o presente estudo é de fundamental por objetivar a desconstrução do imaginário sobre a África, reduzindo a imagens que depreciam o continente e o reduzem a uma série de estereótipos equivocados além de comprovar a hipótese de que, a produção de conhecimento sobre as realidades africanas e a consolidação de um campo de estudos literários, especifico, voltado para a reflexão sobre as literaturas africanas favorecerá a percepção e a compreensão, quanto aos processos histórico- culturais ao longo da guerra de libertação, até a independência das colônias portuguesas, especialmente Angola, pois tem a muita possibilidade de gerar discussões consistentes; contribuir para que reflexões contemporâneas dos estudos sobre a África sejam realizadas; para que as práticas didáticas e/ ou conteúdos literários sejam repensados e, sobretudo, para que novas pesquisas sejam geradas no campus e também direcionadas à sala de aula do Ensino Fundamental II .

Para alcançar o objetivo proposto, esta pesquisa atenderá um procedimento teórico-crítico-analítico da narrativa de Luandino Vieira, de natureza bibliográfica e documental, a partir das perspectivas apontadas pelos modelos recentes de estudos da literatura comparada empenhados na apreensão do processo ficcional contemporâneo.

A fim de fundamentar a análise, ocasionalmente foram observados outros textos, em que, não só o corpus selecionado de Luandino Vieira será examinado, mas também outras produções, como que podem ser encontradas em periódicos impressos na África de língua portuguesa, disponíveis em sites eletrônicos de pesquisa da Biblioteca Nacional de Portugal, que ajudarão a revelar aspectos que compõem o painel da produção literária nas ex-colônias africanas de Portugal.

Por essa marcha incansável, o romance angolano nos trouxe a perspectiva necessária para compreensão de outros universos, outras tradições. As narrativas de Luandino Vieira em diálogo com os acontecimentos históricos e através de narrativas ficcionais representaram e reconstruíram essas figuras.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. **De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

Literatura, história e política. São Paulo: Ática, 1989.

APPIAH, K.A. **O mito de um mundo africano**. In: Na casa de meu pai. Trad. V. Ribeiro. São Paulo: Contraponto, 1997, p.111-25.

BHABHA, Homi K. **O Local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renata, Eliana Gonçalves. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 1998.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____ . **Mitologias**. São Paulo: Difel,1987.

_____ . **Aula**. São Paulo: Cultrix,1978.

BITTENCOURT, Marcelo. "**Estamos juntos": o MPLA e a luta anticolonial (1961-1974).** 2 volumes. Tese (doutorado). Niterói: Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense, 2002.

_____ . **A criação do MPLA**. Estudos afro-asiáticos, 32: p. 185-206. Rio de janeiro, CEAA/UCAM, dezembro de 1997a.

_____ , **A criação do MPLA**. In: Dos jornais às armas. Veja: Lisboa,1999.

_____ , **A história contemporânea de Angola. Construindo o passado angolano: as fontes e a sua interpretação**. Actas do II Seminário Internacional sobre a História de Angola (4-9 de agosto de 1997b). Luanda, Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, pp. 161-185.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____ .Literaturas de Língua Portuguesa. **Marcos e Marcas**. Angola. (cap. 7 e 9) São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

_____ . **A formação do romance angolano**. Coleção Via Atlântica, n.1, São Paulo,1999.

_____ . **África em português**. In: Vozes da África, Biblioteca Entre Livros, Ediouro: São Paulo, edição n.6, 2007,p.35-58.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Juiz de Fora – MG, Editora UFJF, 2006. Ferro. Marc. História das colonizações. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HERNANDEZ, Leila Leite. **África na sala de aula: visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**, Lisboa: Edições Colibri, 1998.

_____ . **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Ed. Colibri, 2003.

MACEDO, Tania. **Angola e Brasil**. Estudos comparados. São Paulo: Arte & Ciência. 2002,p.p. 13-41, 107-117.

_____ .**Luanda**, cidade e literatura. São Paulo/Luanda; UNESP/Nzila,2008.

_____ .**Visões do mar na literatura angolana contemporânea**. São Paulo, FFLCH Via atlântica, n.3, 1999, p.48-57.

ISBN 978-85-64124-60-8

MARQUEZ, Gabriel Garcia. **Operation Carlota**. New Left Review I/101-112, January-April 1976. Disponível em: http://www.newleftreview.org/?page=article&view. Acesso em 15.09.2013.

NOER, Thomas J. **International credibility and political survival: The Ford Administration's intervention in Angola**. Presidential Studies Quaterly, Center for the Study of the presidency and Congress, Vol. 23, No. 4, (Fall, 1993), pp. 771-785.

PEIXOTO, Carolina Barros Tavares. **Limites do ultramar português, possibilidades para Angola: o debate político em torno do problema colonial (1951-1975)**. (dissertação de mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

SAID, Edward. **Fora do lugar: memórias**. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

_____ . **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras,1995.

SANCHES, Manuela Ribeiro. **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais.** Lisboa: Edições 70, 2012.

VIEIRA, José Luandino. **O livro dos guerrilheiros – narrativas**. Lisboa: Caminho, 2009.

_____. **De rios velhos e guerrilheiros**: O livro dos rios. Luanda: Editorial Nzila, 2006.

_____. **A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças**. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. **Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto e eu**. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. **João Vêncio: os seus amores**. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. **Estórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Nós, os do Makulusu**.

_____. **Nosso musseque**. Lisboa: Caminho, 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

NACIONALISMO E HIBRIDISMOS IDENTITÁRIOS NO ROMANCE HISTÓRICO *AREIAS DO IMPERADOR*: MULHERES DE CINZA DE MIA COUTO

Adriano Carlos MOURA (IFFluminense)
E-mail: adriano.moura@iff.edu.br

RESUMO

Mulheres de Cinzas, primeiro livro da trilogia histórica *Areias do Imperador* de Mia Couto, é um romance narrado sob a perspectiva de uma jovem moçambicana e de um soldado português alternadamente. Trata-se de um romance histórico sobre o período em que o Sul de Moçambique era governado por Ngungunyane, último imperador do Estado de Gaza que, no final do século XIX, ameaçava o domínio colonial. Este artigo é resultado de um estudo da obra, com a finalidade de investigar o papel da língua como construção da identidade individual e coletiva numa sociedade em conflito entre colonizados e colonizadores, e a hibridez entre ambos como marca da experiência colonial. Parte-se, inicialmente, dos estudos históricos de Erick Hobsbawm sobre nação, língua e nacionalismo, a partir de 1780, para compreender como a maioria dos países ocidentais construiu esses conceitos. Em seguida, o romance é analisado como narrativa performativa sobre a nação, considerando seu contexto de produção (Moçambique pós-colonial), entendendo o termo "performativo" na acepção concebida por Homi Bhabha e suas reflexões sobre identidade. Nesse contexto, a língua é percebida não como um elemento de comunicação apenas, mas também de conflito no espaço lusófono.

***PALAVRAS-CHAVE**: HIBRIDISMO. IDENTIDADE. MIA COUTO. NACIONALISMO.*

ABSTRACT

Mulheres de Cinzas, the first book in the Mia Couto *Areias do imperador* trilogy, is a novel narrated from the perspective of a young mozambican woman and a portuguese soldier alternately. It is a historical novel about the period when southern Mozambique was ruled by Ngungunyane, the last emperor of the Gaza state who, at the end of the nineteenth century, threatened colonial rule. This article is the result of a study of the work, with the purpose of investigating the role of language as the construction of individual and collective identity in a society in conflict between colonized and colonizers, and hibridrez between both as a mark of colonial experience. It begins with Ericck Hobsbawm's historical studies of nation, language, and nationalism, beginning in 1780, to understand how most Western countries constructed these concepts. Next, the novel is analyzed as a performative narrative about the nation, considering its context of production (postcolonial Mozambique), understanding the term "performative" in the sense conceived by Homi Bhabha and his reflections on identity. In this context, language is perceived not only as an element of communication but also as a conflict in the Lusophone space.

***KEYWORDS**: HIBRIDEZ. IDENTITY. MIA COUTO. NATIONALISM.*

ISBN 978-85-64124-60-8

INTRODUÇÃO

A língua portuguesa é falada oficialmente em nove países: Portugal, Brasil, Moçambique, Angola, Guiné-Bissal, Guiné Equatorial, Timor Leste, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde. É o quinto idioma mais falado no mundo. Moçambique foi colonizado por portugueses desde 1505, depois anexado ao império luso. O domínio se estendeu até 1975 quando, depois da independência, tornou-se a República Popular de Moçambique. O português permaneceu como língua oficial do país, porém não a única falada. É a segunda língua da nação, onde também se falam as línguas nativas macua, tsonga, sena, dentre outras.

Em várias civilizações e períodos da história, os conceitos de nação e identidade estiveram intimamente ligados ao de língua e é a partir dessa perspectiva que será analisado o romance histórico *As areias do imperador:* Mulheres de Cinzas (2015). O romance do escritor moçambicano Mia Couto não se trata apenas de uma narrativa histórica, mas também de uma reflexão sobre o papel da língua como elemento essencial para a construção da ideia de nação e da identidade do sujeito, tornando-se, por isso, um dos temas centrais da obra, que não cede ao historicismo dos documentos oficiais sobre a condição de Moçambique no período abordado, ou seja, final do século XIX.

O livro é o primeiro de uma trilogia histórica escrita pelo moçambicano sobre a época em que o Sul de Moçambique era governado por Ngungunyane, o último dos líderes do Estado de Gaza. A história é narrada alternadamente por Imani, jovem nativa que aprendeu português, pertencente à tribo dos VaChopi; e por Germano, sargento português enviado ao vilarejo de Nkokolani para lutar contra o imperador africano que ameaçava a colonização portuguesa.

Os conflitos dos quais os personagens são protagonistas têm origem não apenas na luta dos dois povos pelo domínio do mesmo território, mas também pelo papel que a língua falada por ambos exerce num processo de dominação e exclusão que transcende os limites da conquista meramente territorial, abalando e revelando duas identidades em processo de hibridização.

O conceito de lusofonia é problematizado uma vez que haver diferentes nações falando português como língua oficial não significa a existência de uma convivência linguística harmônica, pois a referência de padronização da língua permanece sendo a metrópole, ignorando as peculiaridades de cada nação à qual o idioma luso foi imposto e as apropriações e abrogações comuns ao uso que um povo pode fazer de uma língua estrangeira. Utilizar um romance histórico para refletir sobre as relações entre língua, nação e identidade, se dá pelo fato de a literatura atuar, por vezes, como espelhamento da história, mesmo que, seguindo os passos de Aristóteles, entendamos que o historiador escreve sobre o que aconteceu, e o poeta sobre o que poderia ter acontecido. Mia Couto iniciou sua trilogia depois de uma longa pesquisa documental, mantendo, porém, sua escrita poética, conferindo a seu romance equilíbrio entre o historiográfico e o ficcional.

Inicialmente, será realizada uma revisão histórica das relações entre os conceitos de língua e nação a partir dos estudos do historiador britânico Eric Hobsbawm, a fim de compreender como nações ocidentais os construíram. Em seguida, far-se-á uma análise do romance considerando os conflitos identitários dos personagens como resultado dos problemas suscitados pela utilização híbrida das línguas nativas de Moçambique e o português considerando o caráter performativo de como a nação é narrada.

ISBN 978-85-64124-60-8

LÍNGUA E NAÇÃO/NAÇÕES

Na abertura do primeiro capitulo do romance *As areias do imperador* – Mulheres de cinzas, consta a seguinte epígrafe:

"A estrada é uma espada. A sua lâmina rasga o corpo da terra. Não tarda que a nossa nação seja um emaranhado de cicatrizes, um mapa feito de tantos golpes que nos orgulharemos mais das feridas que do intacto corpo que ainda conseguirmos salvar." (COUTO, p.11, 2015).

O vilarejo de Nkokolani era habitado pelos VaChopi, uma nação com sua língua, povo, cultura, religião. Nação ameaçada por dois invasores: o exército de Ngunguniane e o da coroa portuguesa, estando os VaChopi, em sua maioria, lutando ao lado desta última, mais por uma questão de sobrevivência do que por adesão política. O termo "nação" é empregado neste parágrafo para se referir especificamente ao povo ao qual pertencia a protagonista do romance, Imani. Mas se cada vilarejo do território com suas características próprias podia ser concebido como nação, como se classificaria Moçambique? Uma nação resultado de um aglomerado de pequenas nações, cada qual com sua língua e cultura?

Para que se compreenda a pertinência da análise que se desenvolverá, e para uma tentativa de resposta a essas perguntas, convém convocar os estudos do historiador Eric Hobsbawm sobre nação e língua. Em *Nações e Nacionalismo* (2013), o autor escreve que *O Dicionário da Real Academia Espanhola* não empregava as terminologias de Estado, Nação e Língua com as acepções utilizadas modernamente antes da edição de 1884. De acordo com essa edição, "aprendemos que *lengua nacional* é 'a língua oficial e literária de um país e, à diferença de dialetos e línguas de outras nações, é a língua geralmente falada" (2013, p 27). O português é a língua oficial dos países colonizados por Portugal desde o final do século XV. À exceção do Brasil, onde as línguas nativas (indígenas) são faladas apenas por algumas tribos que ainda preservam sua cultura; em países da África lusófona, o português é falado paralelamente a outras línguas nativas, sendo, porém, a utilizada pelos meios acadêmicos, literários e para a comunicação oficial.

Não se pode, no entanto, referir-se a uma literatura moçambicana impressa consolidada antes do século XX. As primeiras obras literárias publicadas em Moçambique datam do início desse século como *O livro da dor*, de João Albasini. O português era também a língua oficial para comunicação entre colonizador e colonizado com finalidades não estéticas como transações comerciais e operações militares.

O personagem Germano Melo, soldado português enviado a Moçambique como punição por sua postura política antimonárquica, comunica-se com seu superior, o conselheiro José D'Almeida por meio de cartas. É pela missiva que o oficial relata o que se passa em território moçambicano. Na quarta carta de Germano, ele relata a prisão de um comerciante português acusado de traição. No episódio, o cantineiro destaca a importância de falar a língua dos "pretos".

> Queria saber se os nossos negociadores se haviam alguma vez preocupado em aprender alguma dessas línguas. Que ele, Sardinha, falava o dialeto dos cafres porque a vida o tinha feito aprender. Que não era como os outros que estão em África há anos e não sabem uma palavra da língua deles (COUTO, 2015 p.102).

ISBN 978-85-64124-60-8

Para o personagem, essa era a vantagem que os ingleses, por exemplo, tinham sobre os portugueses no território, já que os britânicos sentavam ao lado do imperador "Gugunhame" falando com ele e seu povo em zulu. O português defende a utilização de tradutores como política de comunicação em África. "Falar e fazer falar português fazia parte da nossa missão civilizadora" (Ibid, p.103). Entretanto, o cantineiro considerava ingenuidade acreditar nos tradutores e advertia para o fato de que os portugueses ainda seriam mortos pelas armas que colocavam nas mãos dos cafres e a ordem seria dada em português, língua colocada na boca dos "pretos".

Nessa carta, verifica-se o papel da língua como condição de sobrevivência em território estrangeiro e, no exemplo referido, também como elemento essencial para o estabelecimento de relações políticas e comercias. No contexto do romance, expressar-se predominantemente noutra língua, que não a materna, significa traição à pátria, perder a identidade/nação de origem e passar a pertencer ao estrangeiro. Germano questiona o fato de o comerciante, sendo português, ter sido condenado ao fuzilamento por espionagem. Porém obtém a seguinte resposta do oficial Fragata:

> "- Esse é que é o ponto: o cantineiro já havia muito que não era um dos nossos. Na verdade, ele já era...como dizer?... ele já era um preto, um pouco mais pálido apenas. Era por isso que falava a língua dos cafres" (COUTO, 2015, p.105).

Sardinha podia ser fuzilado, pois não era mais português e isso se evidenciava pelo fato de se expressar na língua dos cafres e não mais em sua língua materna, o que comprometia, de certo modo, sua identidade nacional na visão de seu superior.

Nos dicionários e enciclopédias pesquisados por Hobsbawm, nação é uma palavra que aparece com diferentes significados: "O agregado de habitantes de uma província, de um país ou de um reino" (HOBSBAWM, 2013, p.28), definição na qual se enquadra a nação de Imani; "um Estado ou corpo político que reconhece um centro supremo de governo comum" (Ibid). Essa definição não se aplica à realidade de Moçambique no século XIX, mas à portuguesa; "o território constituído por esse estado e seus habitantes, considerados como um todo" (Ibid). Conclui-se que o Estado comum e supremo é central a essas definições nas nações europeias como Portugal e Espanha, por exemplo. Segundo o historiador, no Dicionário da Academia Espanhola, a versão final de nação é encontrada depois de 1925 como "a coletividade de pessoas que têm a mesma origem étnica e, em geral, falam a mesma língua e possuem uma tradição comum" (Ibid). Os VaChopi poderiam ser considerados nação apenas a partir dessa definição.

Nação estava diretamente ligada à origem, nascimento. Pátria já significou apenas o lugar onde se nasce, sem uma relação direta com descendência. A partir de 1925 é que pátria se define como "nossa própria nação, com a soma total de coisas materiais e imateriais passadas e, presentes e futuras, que gozam de amável lealdade dos patriotas" (Ibid, p. 29).

Historicamente, o termo nação foi utilizado para identificar diferentes povos ou famílias de distintos grupos linguísticos, ainda que habitando um mesmo território ou Estado. Moçambique, no período narrado por Mia Couto, era um território com várias nações, sendo os VaChopi uma dessas muitas, se considerarmos, por exemplo, as diferenças linguísticas e as tradições dos povos que habitavam o país. Portanto, até o final do século XIX, o território que modernamente passou a ser chamado de Moçambique não se constituía como uma nação, para Portugal, se forem tomados como critérios, por exemplo, a unidade linguística e a concepção de Estado.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Por um momento pensei que não seria tão mau assim que me raptassem. E me levassem para onde um rei me escolhesse como esposa. Por fim, seria mulher. Enfim, seria mãe. E como rainha e como mãe teria poderes sobre os VaNguni. E traria a paz às nossas nações" (COUTO, 2015, p.47).

VaNguni era a nação a qual pertencia o imperador Ngungunyane. O trecho acima reflete o desejo da personagem de unificar os povos divididos pela guerra. É importante observar que Imani utiliza o substantivo "nação" no plural. Cada uma possuía sua liderança política, seus códigos religiosos e linguísticos, suas tradições específicas.

Segundo Hobsbawm, o sentido moderno e político de nação é bastante recente. O historiador alude ao *New English Dictionary* que, em 1908, apresentava ao termo um significado ligado à unidade étnica "embora seu uso mais recente indicasse mais a noção de independência e unidade política" (2013, p. 31). Acrescenta ainda que na era das revoluções, o conceito de nação estava ligado a algo uno e indivisível, "o corpo de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido como sua expressão política" (Ibid). Como nação, em sentido independente e "unificado", somente a partir de 1975 é que Moçambique poderia ser assim considerada. Mesmo depois da independência política, o português permaneceu como língua oficial, convivendo ainda contemporaneamente com as línguas não oficiais e exercendo, de certo modo, função unificadora, já que apesar de imposta, era a língua falada pela maioria.

Ana Mafalda Leite, em *Oralidades e escritas pós-coloniais:* estudos sobre literaturas africanas, chama a atenção para a impossibilidade de, depois do longo processo de colonização, pensar a cultura africana de forma nostálgica na tentativa de recuperação de uma África pré-colonial. A utilização do português como língua literária, por exemplo, era um fator irreversível. Escreve a pesquisadora:

> É ainda um princípio nostálgico, idealista e essencialista pensar em termos estáticos na recuperação de uma mundivivência pré-colonial, não levando em conta as transformações sofridas nessas sociedades com o colonialismo, as independências e a modernização (2012, p.25).

O tempo da narrativa em *Mulheres de Cinzas* – século XIX – distancia-se do da modernização e da independência de Moçambique. O momento histórico ficcionalizado por Mia Couto é caracterizado pelo fato de o território ainda não se constituir como nação no sentido moderno do termo. Imani não pertencia a uma nação moçambicana (no sentido ocidental), mas a nação dos VaChopi; diferente de Germano, oriundo de uma nação já com idioma, território, economia, arte, cultura e política já com mais de cinco séculos de história, contada por via impressa e reconhecida pelos demais países da Europa. Sob a perspectiva histórica do romance, as lutas internas e diferenças culturais entre os moçambicanos fortaleciam ainda mais a influência do colonizador.

De acordo com os estudos de Hobsbawm, a língua nem sempre foi critério para definição da nacionalidade. Na França pós revolução, não era o uso nativo da língua francesa que fazia do cidadão um francês, mas a disposição de adotar a língua francesa atrelada a outros valores como liberdade, leis e características comuns ao povo da França.

Pensar a língua como o único indicador adequado de nacionalidade não se aplica a países africanos como Moçambique, pluriétnico e plurilinguístico. Modernamente, talvez não se aplicaria a nenhum país. Para os franceses pós-revolução, um dos pré-requisitos para ser aceito como cidadão da França era, além de outros critérios, adotar o idioma.

ISBN 978-85-64124-60-8

No que concerne a Moçambique, o nativo deveria adotar o idioma do invasor. Porém falar a língua nativa era, para os VaChopi que não admitiam render-se à do colonizador, uma questão de pertencimento às raízes culturais e identitárias de seu povo. Falar português era, portanto, deixar de ser africano, como se pode observar no fragmento de um diálogo entre Imani e sua mãe:

> - Estou aqui, mãe.
> - Você já saiu, filha. Você fala conosco em português... (COUTO, 2015, p.48).

LÍNGUA E IDENTIDADE

A língua falada cotidianamente ou a que oficialmente se utiliza para fins literários, comerciais ou institucionais não é um artefato natural, mas uma construção cultural que, de acordo com Hobsbawm, é resultante de um processo político-ideológico. A imposição do português como língua oficial nos territórios africanos tinha finalidades ideológicas e políticas que envolviam as transações comerciais e a conversão dos nativos ao Cristianismo, estando este segundo fator também a serviço do primeiro. Não era parte do projeto português que os africanos fizessem uso literário do idioma, tampouco que este lhes servisse de instrumento de ingresso às escolas fundadas, inicialmente, para atender exclusivamente aos filhos dos portugueses que passaram a se instalar nas colônias.

A literatura impressa em Moçambique teve produção bastante incipiente até os anos vinte do século XX. Contos e poemas foram os gêneros mais praticados no país, assim como em Angola, e com textos de forte apelo oralizante. Essa oralidade está diretamente ligada às tradições dos povos africanos, cuja educação se dava por meio das narrativas dos mais velhos aos mais novos. Era narrando que se ensinava a conhecer a história, as religiões, as regras, era por meio das narrativas orais que o mundo se organizava.

É possível notar, mesmo nos romances publicados pós-independência e com a imprensa já consolidada, a presença da oralidade. Em *Terra sonâmbula*, primeiro romance de Mia Couto, essa oralidade se expressa por meio dos provérbios e contos oriundos da tradição popular que compõem a tessitura da narrativa. Isso tem uma relação com a construção do personagem protagonista Muidinga, que encontra os escritos de Kindzu. Muidinga lê em voz alta para seu companheiro mais velho, Tuhair, as memórias de Kindzu.

Em *Mulheres de Cinzas,* a oralidade não é um recurso que compõe a construção narrativa. Os narradores possuem pleno domínio da língua oficial. O gênero carta utilizado na composição dos capítulos narrados por Germano possui a linguagem escrita como meio de circulação. Além disso o personagem não se apropria de gêneros da tradição oral para tecer os relatos a seu superior em Portugal.

Mesmo sendo nativa, Imani foi educada num convento por padres portugueses, possibilitando a ela pleno domínio do idioma. Ela ora se expressa por meio de sua língua materna, ora pela língua oficial, tentando adequar-se às diferentes situações de comunicação e as características de seus interlocutores. Entretanto não conseguia, em alguns momentos, determinar com exatidão em que circunstância utilizar uma ou outra, tornando, às vezes, inútil seu esforço de adequação.

Quando requisitada a falar ao colega de exército de Germano e provocada para que se expressasse em português, Imani se cala: “De repente fiquei muda, varreu-se-me todo o português. E, quando tencionei falar na minha língua natal, enfrentei o vazio. Inesperadamente, não possuía nenhum idioma.” (COUTO, 2015, p.64). Não possuir idioma para se expressar

ISBN 978-85-64124-60-8

significava para ela um "não-ser". A língua, por mais que não fosse o único, talvez nem mesmo o principal elemento de construção de uma identidade, em termos de identificação do sujeito com a nação, era fundamental para o sentimento de pertencimento ao coletivo.

Benedetto Vecchi, em entrevista concedida a Zygmunt Bauman, publicada no livro *Identidade*, atenta para o fato de que

> Quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer'natural', predeterminada e inegociável, a 'identificação' se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um 'nós' a que possam pedir acesso (VECCHI, 2005, p.30).

A língua pode ser entendida como uma dessas "âncoras" sociais de que fala Vecchi. Dentre outras âncoras, podem-se citar os conceitos de gênero, religião, território; todos herdados inicialmente pelos pais e possivelmente alterados pela interação do sujeito com o mundo. A língua é o principal elemento de comunicação e sem comunicação não há pertencimento, e consequentemente a insegurança, ou seja, a falta do "nós". Assim passa a se sentir a protagonista quando se vê desprovida da capacidade de se comunicar.

O nome da narradora é uma interrogação acerca de sua identidade. "Chamo-me Imani. Este nome que me deram não é um nome. Na minha língua materna 'Imani' quer dizer 'quem é?' (COUTO, p.15, 2015).

Mais adiante, acrescenta: "Pois foi essa a indagação que me deram como identidade. Como se eu fosse uma sombra sem corpo, a eterna espera de uma resposta." (Ibid).

Mia Couto expõe, por meia de sua protagonista, uma concepção de identidade como algo em constante construção, resultado de negociações culturais, tendo como consequência um indivíduo sujeito a hibridismos que o impedem de se definir com exatidão. A personagem encontra-se no século XIX, porém sua construção e indagações acerca da identidade são características da concepção de sujeito pós-moderno do filósofo Stuart Hall, ou seja, uma identidade fragmentada.

Germano Melo, porém, mostra-se desde o início como um típico europeu produto da concepção iluminista de sujeito, unificado, com personalidade construída sob a égide de uma nação colonizadora; mas que também percebe, no decorrer da narrativa, que suas certezas identitárias se fragilizam e são fortemente influenciadas por seu contato com os moçambicanos. Mia Couto faz de um personagem do século XIX o retrato do que viria a ser Portugal quase um século depois. José Ornelas, em *Construção da Identidade e a narrativa contemporânea portuguesa* atenta para o fato de que

> Apesar de Portugal ter tido vários encontros com muitas outras culturas ao longo de sua história e, portanto, deve ser visto como uma zona de transição entre culturas, um local de interação cultural, diversas vezes o país ignorou ou minimizou essas experiências de sobreposição (2012, p.152).

Tal discurso sobre a nação e identidade portuguesas sofreu forte abalo em 1974, quando o país perdeu suas colônias ultramarinas, sendo esse ano considerado por Ornelas um divisor de águas acerca da imagem que Portugal construiu sobre si.

Consoante o pensamento de Ana Mafalda Leite,

ISBN 978-85-64124-60-8

> A língua oficial tem contribuído, na maioria dos casos, para a realização de uma coesão nacional nestes países pluriétnicos. No que respeita à literatura, ela tem se desenvolvido enquadrada dentro dessa diversidade linguística (2012, p.25).

Essa suposta coesão, marca de uma África lusófona pós-independência, não se verifica no contato entre europeus e africanos no presente histórico de *Mulheres de Cinzas*. A língua é motivo de conflito, de fragmentação, de desterritorialização e indagação sobre o "quem sou" na nação e não apenas fator de unificação entre as culturas e indivíduos.

A ideia de pátria/nação, assim como a concepção culturalista de identidade é um processo em construção, aspecto percebido no seguinte excerto do romance:

> A italiana está coberta de razão; dentro desta farda não está um soldado. Está um degredado que, apesar de tudo, aceita o encargo de seus deveres. Não tenho, porém, nenhum ensejo de dar a vida por este Portugal mesquinho e envelhecido. Por este Portugal que fez sair de Portugal. A minha pátria é outra e ela está ainda por nascer. (COUTO, p.36, 2015).

É possível verificar na reflexão do personagem a contestação da ideia de que pátria possa ser concebida somente como local de nascença. Assim como a identidade individual, pátria é, para o sujeito, um espaço em construção. Importante notar que a definição de Portugal como uma nação mesquinha e envelhecida denota a visão histórica crítica de Mia Couto acerca do passado do país que colonizou Moçambique. Reflexão pertinente à escrita arguta de um romancista do século XXI, não de um soldado português degredado em Moçambique do século XIX.

Esse fator confere ao romance traços do que Homi Bhabha conceitua como narrativa performativa da nação, opondo-se ao caráter pedagógico predominante. Para o filósofo indo-britânico, o pedagógico na concepção de povo-nação, pauta-se numa visão histórica originada nos mitos do passado. Para ele, o povo se constrói performativamente na narrativa e no presente enunciativo, inserindo o entre-lugar. Imani e Germano são representações dessa diferenciação não polarizada.

Para Bhabha, "O problema não é simplesmente a individualidade da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população" (2013, p.240).

"- Finalmente vejo que és africana! Por um momento cheguei a acreditar que eras portuguesa" (COUTO, 2015, p.159). Essa fala repreensiva de katini à filha Imani, ao notar que ela dançava ao som da marimba que ele compunha, denota que a personagem, na visão da família, era uma estrangeira não apenas pelo idioma luso que dominava, mas também por uma linguagem não verbal que lhe entranhara a cultura.

Sobre o irmão Mwanatu, depois que este enterrou sua espingarda a pedido da mãe quando estava viva, reflete Imani:

> "Ele tinha muitas pessoas brigando dentro dele: um cabo e um kabweni, um negro e um branco, um cristão e um pagão. Como tornar-se uma só criatura?" (Ibid, p. 294).

ISBN 978-85-64124-60-8

Além das diversidades resultantes da multiplicidade que marcava os diferentes povos, os moçambicanos tiveram de lidar com signos que o destituía, às vezes, da condição de africano, sem conferir-lhe tampouco uma identidade portuguesa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A língua como determinante da identidade nacional do sujeito, é um dos temas recorrentes em literaturas de países que viveram a experiência colonial. Na literatura brasileira do início do século XX, o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) de Lima Barreto questionava, por meio do personagem protagonista, a razão pela qual o tupy, língua dos povos nativos do Brasil não era a língua oficial. Quaresma, em vários momentos mistura o português à língua indígena para se comunicar com parentes e amigos, fator que provocava estranhamento e rejeição de quem o escutava. No romance *Americanah* (2013), a escritora Chimananda Ngozi Adichie retrata as dificuldades dos negros nigerianos em condições de imigração nos EUA, tentando adequar o inglês da Nigéria ao sotaque estadunidense.

Lusofonia é um conceito que carrega na composição do próprio signo verbal radicais que remetem à cultura portuguesa como hegemônica, ignorando as idiossincrasias idiomáticas das diversas nações que compõem o chamado espaço lusófono. O padrão linguístico escrito nas ex-colônias ainda reflete bastante o modelo português, excluindo dos círculos acadêmicos e literários aqueles que não o dominam, desconsiderando o reconhecimento das variantes linguísticas como realidade do falante e de muitos textos literários. Apesar disso é notório nas literaturas produzidas nos países africanos colonizados por Portugal, a mistura de palavras e expressões nativas ao português oficial.

As areias do imperador: mulheres de cinzas pode ser lido não apenas como um romance histórico conforme anunciado pelo próprio autor, mas como uma reflexão sobre o papel da língua na constituição da identidade dos sujeitos em territórios onde os idiomas maternos tiveram de ceder espaço à língua imposta pelo colonizador, que não se manteve incólume perante os novos contatos possibilitados pelo convívio colonial. O conflito não é resultado da dificuldade de entendimento do idioma estrangeiro, mas da ideia de que a perda do direito de se expressar na língua da nação onde se nasceu e cresceu implica a rasura de parte da história pessoal e coletiva.

Imani e Germano são exemplos de sujeitos que, apesar de falarem o mesmo idioma, se deparam com a difícil tarefa de se entender e superar as dificuldades e imposições ideológicas que a cultura colonial sujeitou a ambos. Constata-se no romance, que falar o idioma europeu e habitar um território que era extensão do império não concedia ao africano direitos de cidadão português. Porém o português que se deixasse afetar pelas características dos considerados subalternos era considerado como traidor da pátria. O romance reafirma o que grande parte da crítica pós-colonial tem denunciado: a colonização nunca se propôs de fato a um contato civilizatório entre os povos. A exploração e a subjugação sempre foram o único projeto.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

ISBN 978-85-64124-60-8

COUTO, Mia. **As areias do imperador: mulheres de cinzas.** São Paulo: Companhia das letras, 2015.

HALL, Stuart**. A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1780**. 6 ed. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidade e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

ORNELAS, José N. **Construção da identidade e a narrativa contemporânea portuguesa**. In: RITZEL, Maria Luiza (Org.). Transversais da memória: história e identidade na literatura portuguesa. Santa Maria: Ed. UFSM, 2012. p.151-174.

ISBN 978-85-64124-60-8

RACISMO E MISCIGENAÇÃO EM *TENDA DOS MILAGRES*: UM ROMANCE HISTÓRICO

Crisandeson MIRANDA [714]

RESUMO

Este artigo tem como objetivo uma análise do romance *Tenda dos milagres* (1969) de Jorge Amado. A dinâmica histórica figura o romance de Amado, qual seja: a gênese do preconceito racial na sociedade brasileira e as marcas inapagáveis da origem escravocrata de tal organização social de base colonial, sendo assim realizar-se-á uma investigação de *Tenda dos Milagres* sob o viés do romance histórico, apontando a história em movimento, a valorização da história que se concretiza no cotidiano, o movimento antagônico das forças motrizes, assim como o reconhecimento de que a história é mutável e a importância da obra literária em resgatar o passado, analisar o presente e interferir nos desdobramentos futuros.

***PALAVRAS-CHAVE**: ROMANCE HISTÓRICO; REALIDADE; HISTÓRIA; COTIDIANO.*

ABSTRACT

This Article aims at an analysis of the novel by Jorge Amado (1912-2001) *Tent of miracles* (1969).The historical dynamics include the novel of Amado, namely: the genesis of racial prejudice in Brazilian society and the indelible marks of the slave-like origin of such colonial-based social organization, and thus an investigation of the *Tent of miracles* will be carried out under the bias of the historical novel, pointing to history in movement, the valorization of history that takes shape in everyday life, the antagonistic movement of driving forces, as well as the recognition that history is changeable and the importance of the literary work in rescuing the past, analyze the present and interfere in the future unfolding.

***Keywords**: Historical Romance, reality: history: daily.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo proporá uma analise acerca do romance *Tenda dos milagres*, do escritor baiano Jorge Amado, publicado no ano de 1969, incluindo essa obra na tradição da narrativa histórica brasileira. Com efeito, em um primeiro momento, este trabalho exibirá um conciso cenário sobre o romance histórico – gênero literário peculiar –, tendo como orientação a filosofia estética de Gyorgy Lukács, assim como apontamentos teóricos de outros autores tal como Regina Zilberman, Pedro Brum Santos etc, para discutir questões do entrelace história-cotidiano em *Tenda dos milagres*, descortinando uma narrativa que possui uma temática

714 MESTRANDO EM CRÍTICA LITERÁRIA PELA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UNB)

ISBN 978-85-64124-60-8

histórica, que é relevante e que se mantém presente durante séculos na sociedade brasileira: o racismo e a mestiçagem, em virtude da escravidão humana.

Já no segundo momento, será proposta uma breve exposição sobre o surgimento e a permanência do romance histórico no Brasil, levando em conta que a tradição brasileira nos permite olhar de modo um tanto divergente para a consolidação deste gênero - romance histórico- Vale lembrar que no Brasil, em seu processo histórico, não se protagonizou nenhum grande acontecimento que revolucionasse sua história significativamente, pois quase todas as questões históricas foram resolvidas por meio de "decisões de gabinete", ou seja, sem a participação das massas.

Em seguida, será analisado o romance *Tenda dos milagres* sob o viés do romance histórico, tratando em particular da questão do preconceito racial na sociedade brasileira e consequentemente as cicatrizes herdadas da escravatura e do período colonial.

O ROMANCE HISTÓRICO

No início do século XVII, foi publicado *Dom Quixote de la Mancha* (1605) de autoria de Miguel de Cervantes. Esse texto literário apresentou características que se diferenciava significativamente das outras forma de expressão literária. Nessa obra, o autor espanhol parodiava os romances de cavalaria que após anos de popularidade se encontravam em decadência. A obra de Cervantes acrescentou ao romance de cavalaria, a representação dos menos privilegiados socialmente, introduzindo deste modo a vida popular. *Dom Quixote de la Mancha* tornou-se a primeira obra romanesca.

O gênero romance histórico tem como principal pesquisador o crítico Gyorgy Lukács (2011). Ele afirma ser o escritor escocês Walter Scott (com a obra *Waverley Novels* de 1814) o pioneiro dessa forma. Para Lukács, faltava ao romance histórico anterior ao romancista escocês, 'específico histórico', ou seja, o derivar da singularidade histórica de seu tempo e a excepcionalidade na ação de cada personagem.

O teórico do romance histórico afirma que Walter Scott adicionou à literatura épica: "o amplo retrato dos costumes, das circunstâncias e dos acontecimentos, o caráter dramático da ação e, em estreita relação com isso, o novo e importante papel do diálogo" (LUKÁCS, 2011, p. 47). Na obra de Scott não houve moderação de críticas à concretização do capitalismo. O romancista histórico demonstrou intensa indulgência pela miséria do povo inglês.

Na obra do escritor escocês, a figuração das demandas sociais da sociedade que era descrita não figurava o primeiro plano. A luta de classe protagonizada pela burguesia de um lado e o proletariado do outro surge em suas obras em consonância da figuração artística das fases mais relevantes da história global da Inglaterra. O crítico húngaro acrescenta que:

> Paradoxalmente, a grandeza de Scott está ligada a seu limitado conservadorismo. Ele procura o "caminho do meio" entre os extremos e esforça-se para demonstrar sua realidade histórica pela figuração ficcional das grandes crises da história inglesa. Essa tendência fundamental de sua figuração se expressa de imediato no modo como ele inventa a trama e escolhe a personagem principal. O "herói" do romance scottiano é sempre um *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre. Em geral possui certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmada a uma causa grandiosa.
> [...]

ISBN 978-85-64124-60-8

> Na construção desses heróis "medianos", apenas corretos e nunca heroicos, expressa-se o extraordinário talento épico de Walter Scott, talento que marcou toda uma época, ainda que, do ponto de vista psicológico e biográfico, é muito provável que seus preconceitos pessoais, presos à pequena burguesia e ao conservadorismo, tenham desempenhado um grande papel na escolha desses heróis (LUKÁCS, 2011, p. 49).

Para Regina Zilberman, pesquisadora do gênero romance histórico, no texto *O Romance histórico:* teoria e prática (2003) ressalta as duas principais exigências para a caracterização dessa forma literária. A primeira relaciona-se ao resgate da "singularidade histórica" de um período. A outra ratifica a representação da singularidade histórica experimentada nas personagens e corroborando as especificidades do tempo histórico representado.

Desta maneira LUKÁCS (2011) afirma que o romance histórico surgiu em um momento decisivo, ou seja, em 1814, pois nesse ano encerrou-se o ciclo revolucionário iniciado em 1789 com a derrota de Napoleão pelas tropas aliadas de ingleses e austríacos. Nesse contexto, completou-se um processo que possibilitou aos europeus um "sentido histórico", e isso foi de fundamental importância para o surgimento e a consolidação do romance histórico. A ascensão e a queda de Napoleão foi um acontecimento experimentado pela população que se transformou em uma "experiência de massas". Nesse momento, fortaleceu-se nos indivíduos a concepção da existência de uma história, e que esta intervém diretamente na vida dos sujeitos de todas as camadas sociais.

O momento do pós 1848 (Primavera dos Povos, na Europa) deixou essas ideias ainda mais evidentes, pois se compreendeu que a história não está apenas na mão dos favorecidos. Neste período, percebeu-se uma burguesia se afirmando, uma classe operária buscando espaço e uma aristocracia ficando para trás. Essa compreensão do "sentido histórico" permitiu aos indivíduos entender sua verdadeira existência como algo dependente historicamente; os sujeitos passaram a considerar que a história é algo que intervém intensamente em sua vida cotidiana e em seus interesses imediatos.

Sendo assim, o romance histórico é um fenômeno que sobrevive até a atualidade, mostrando: a história em movimento, a relação entre a vida pública e privada, a valorização da história que se concretiza no cotidiano, as forças antagônicas no decorrer do tempo, assim como o reconhecimento que essa história é mutável. Na composição desse gênero, fica evidente a importância de resgatar o passado para compreender o presente e os desdobramentos futuros.

O ROMANCE HISTÓRICO NO BRASIL

O movimento romântico provocou na literatura brasileira modificações bastante relevantes. Antonio Candido (2000) assegura que com o romantismo surgiu no Brasil o gênero romance. Ele afirma que esse gênero assume uma realidade mais apropriada às necessidades do século XIX, tendo em vista que:

> A largura do seu âmbito, principalmente no que se refere ao tratamento formal da matéria novelística, leva-o a romper com as normas que delimitavam os gêneros. Entrando, à busca de temas e sugestões pela história, a economia, a política, a moral, a poesia, o teatro, acaba também por lhes roubar vários meios técnicos – que ao juntar-se fazem dele um gênero eminentemente aberto, pouco redutível às receitas que regiam os gêneros clássicos. Daí a facilidade e a felicidade com que se tornou o gênero romântico por excelência; aquele,

ISBN 978-85-64124-60-8

> podemos dizer que deveu ao Romantismo a definitiva incorporação à literatura séria e o alto posto que mantém desde então. Para uma estética avessa às distinções e limitações, era com efeito, o mais cômodo, permitindo na sua frouxidão uma espécie de mistura de todos os outros. (CANDIDO, 2000, p. 97).

Candido (200) ressalta ainda que o romance no Brasil, quanto à matéria, surgiu regionalista e de costume, bem como dedicou-se, desde cedo, pela representação dos tipos humanos e das formas de vida social nos ambientes urbanos e rurais. É nessa mesma orientação que se desenvolve o gênero histórico. Os romancistas tinham como objetivo constituir um passado heroico e lendário para a nossa civilização, representando na narrativa dessa época traços autóctones. Antonio Candido, ao abordar sobre o gênero romance no Brasil, se refere a uma linha histórica que parte de Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha* – 1844) a Jorge Amado:

> O desenvolvimento do romance brasileiro, de Macedo a Jorge Amado, mostra quanto a nossa literatura tem sido consciente da sua aplicação social e responsabilidade na construção de uma cultura. Os românticos, em especial, se achavam possuídos, quase todos, de um senso de missão, um intuito de exprimir a realidade específica da sociedade brasileira. E o fato de não terem produzido grande literatura (longe disso) mostra como são imprescindíveis a consciência propriamente artística e a simpatia clarividente do leitor – coisa que não encontramos senão excepcionalmente no Brasil oitocentista. A vocação pública, o senso de dever literário não bastam, de vez que o próprio alcance social de uma obra é decidido pela sua densidade artística e a receptividade que desperta em certos meios (CANDIDO, 2002, p. 102).

Sobre a prosa de longa ficção histórica no Brasil, Regina Zilberman (2003) comenta sobre as experiências pioneiras realizadas por João Manuel Pereira da Silva (*O aniversário de D. Miguel* de 1828, *Religião amor e pátria*, ambos de 1839) e descreve que o impacto dessas produções foi pequeno e insignificante. Ela destaca a importância e a efetividade de José de Alencar (1829 – 1877) para o estabelecimento e a consolidação do romance histórico no Brasil, revelando a admiração de Alencar por Scott (o criador do romance histórico), demonstrando a aproximação do romancista brasileiro ao pioneiro do romance histórico em seus dois principais romances indianistas:

> É, contudo, em suas obras indianistas, em especial, em *O Guarani* e em *Iracema*, que José de Alencar se aproxima do modelo estabelecido por Lukács e revela as contradições de sua prosa, assim como a do gênero, quando transposto para o Brasil.
> *O Guarani* concretizaria algumas aspirações de Lukács: as personagens não se destacam pela excepcionalidade, salvo Peri, o herói que dá titulo à obra; o tema histórico, relativo à denominação espanhola sobre Portugal, com as consequências sobre a colônia lusitana na América, fica como pano de fundo, explicando a situação das personagens, mas não condicionando sua ação; as personagens revelam-se a partir de sua ação, e cada uma delas explicita um ângulo do tema histórico, sem que se restrinja a ele. (ZILBERMAN, 2003, p. 129).

Santos (2011) ressalta que a nossa ficção histórica se apoiou na temática indianista e rural, apropriando-se assim do nacional. Segundo ele, o romance histórico passou por uma

ISBN 978-85-64124-60-8

grande crise no final do período romântico, deixando, porém, a herança de uma consciência histórica que só foi reacendida pelas gerações seguintes sob a inspiração do regionalismo. O pesquisador relata, que nos últimos anos oitocentistas, a carga de conflitos sociais e morais ganham espaço e os tipos regionais e as expressões nativas e populares vão perdendo significância, com isso, o romance histórico atravessa uma visível baixa.

A após essa crise, o romance histórico passa por uma ressignificação corroborada por Machado de Assis (o qual sentenciava nacionalismo com o comprometimento com o presente) o romance histórico brasileiro ressurge com uma nova roupagem na obra do maior romancista realista da literatura brasileira. A obra que introduz a fase madura do escritor em 1881 é *Memórias póstumas de Brás Cubas*, transitando do rural para o urbano, redimensionando a técnica de narrar, partindo de sequências repletas de cortes e elipses e de uma voz narrativa pouco confiável e estruturada por um tom irônico; características frequentes na obra machadiana; assim Machado de Assis se afasta consideravelmente do modelo histórico consagrado pelo romantismo e o enfoque de sua narrativa passa ser realista e materialista. *Esaú e Jacó* (1904), por exemplo, é um romance do escritor que também pode ser visto sob uma perspectiva histórica. Segundo COSTA NETO (2002), nessa obra além do resgate ao passado, toda composição artística toma situações representadas pela História.

Na primeira metade do século XX, na década de 30, a expressão do romance histórico se recua da perspectiva de um passado distante, cabendo aos autores regionalistas garantir um vínculo orgânico com a tradição anterior, apontando a consciência histórica para os interiores brasileiros. Sobre a produção desse período, Santos revela que:

> Talvez seja exagero considerar histórica, de modo indistinto, toda a ficção do período. Mas certamente, a classificação é legítima para aquela parcela que, em algum grau, refletiu nossa "crise da modernidade" — as mudanças do campo, das pequenas cidades, das metrópoles, das fábricas, da mecanização urbana e rural — enfim, refletiu aquilo que o regionalismo literário já enumerara como "matéria da terra": ciclos climáticos, períodos econômicos, espaços típicos e elementos humanos. Se esse fosse o critério — e com ele estaríamos de acordo com as afirmações de Lukács — isso valeria para colocarmos nessa ordenação, pelos menos, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado e Erico Veríssimo, para referir os mais salientes. Mesmo que nosso critério fosse mais estreito e pensássemos apenas em autores e obras que seguiram os passos da historiografia e foram buscar no passado as explicações para as fundas percepções sobre o presente, por aí também estaríamos às voltas com o mesmo grupo (SANTOS, 2011, p. 299).

Na década de 40 do século passado, por volta de 1943 é publicado o romance *Terras do sem fim*, de Jorge Amado. Santos (2017) assinala que por meio dos elementos e dos caracteres que marcam a formação do Sul da Bahia e consequentemente do Brasil dos anos 40 é possível perceber nessa obra amadiana um romance histórico do Cacau. Seguindo essa teia que liga as narrativas históricas brasileiras, Santos ao analisar a obra de Érico Veríssimo afirma que *O Tempo e* o *vento*, "enquanto trilogia, constitui-se essencialmente como romance histórico" (SANTOS, 2009 p. 102), sendo o passado reconstruído como tentativa de esclarecer o presente.

Diante do exposto, pode-se compreender que o romance histórico no Brasil é recorrente desde as primeiras produções de longa ficção pelos romancistas brasileiros. O gênero histórico foi um dos instrumentos utilizados pelos estetas das palavras para nacionalizar a literatura brasileira, lançando mão dos costumes, do popular, da cultura, da tradição, do cotidiano, das

ISBN 978-85-64124-60-8

relações sociais, das descrições de cenas, lugares e acontecimentos históricos, numa tentativa de buscar e redescobrir o Brasil.

Joaquim Manuel de Macêdo, José de Alencar, Machado de Assis, Jorge Amado, Érico Veríssimo são apenas alguns dos romancistas que ressignificaram esse forma narrativa no âmbito nacional, possibilitando a tessitura que se conectará ao romance histórico *Tendas dos milagres*, obra cujo corpus será o objeto de análise desse artigo.

SOBRE A TENDA DOS MILAGRES

Tenda dos milagres é um romance do escritor baiano Jorge Amado, publicado no ano de 1969. Nesta obra, o escritor denuncia a violência racial e cultura da qual os negros, mulatos e mestiços são vítimas durante o século XX. *Tenda dos milagres* além do tema central: preconceito racial, suscita outros temas importantes que descrevem os tempos históricos tratados no romance, os quais surgem se entrelaçando ao tema principal: ditadura militar, colonialismo cultural, hierarquias sociais etc.

O título do livro se refere ao local de trabalho e discussões sobre diversos assuntos importantes para época. Localizada da Ladeira do Tabuão na capital baiana, nos primeiros anos do século passado, o estabelecimento Tenda dos Milagres funcionava com um espaço informal das manifestações populares e era um verdadeiro centro da vida popular, ruidosa assembleia de conversas, ideias, realizações, esconderijo de pais e mães de santos perseguidos etc. Nesse local foi preservada a cultura baiana no que tange às manifestações dos negros dos e mestiços. O mulato Pedro Arcanjo, herói do romance, trabalha, escreve, discute, ensina e apresenta peças teatrais nesse espaço na companhia do seu inseparável e fiel amigo, o tipografo e rasgador de milagres (espécie de artista plástico que da forma aos milagres), Lídio Corró.

O protagonista é um homem simples, teve uma infância conturbada. Seu pai morrera lutando pelo Brasil, na Guerra do Paraguai quando atravessando os pântanos do Chaco, não soube sequer do nascimento do filho Pedro Arcanjo. Ficando órfão, ainda na barriga da mãe, Noca o criou praticamente sozinha. Após a morte de sua mãe, Arcanjo partiu de Salvador no intuito de conhecer o mundo; aprendeu por onde passou. Foi grumete, moço de bar, ajudante de pedreiro, redator de cartas, capoeirista, bedel na Universidade de Medicina da Bahia, entregador de contas de energia elétrica, grevista, organizador de afoxés e entre suas principais atribuições está a de escritor e praticante do candomblé (também conhecido como Ojuobá, os olhos de Xangô); verdadeiro autodidata, a ação do romance se centra no seu trabalho incansável de combate e de denuncia contra o racismo e a favor da miscigenação.

Em relação à estrutura, o romance é organizado retrospectivamente e de forma descontinua. A figura do protagonista é retirada do anonimato após 25 anos de sua morte. Um notável e Nobel etnólogo americano visita Salvador com a intenção de conhecer melhor a obra e a biografia do escritor desconhecido e ignorado: Pedro Arcanjo. A história é desenvolvida em dois Planos. No principal, conta-se a vida de Arcanjo como realmente foi: o intelectual popular, o protagonista de diversos amores, o confronto com as autoridades repressivas e intelectuais em defesa da cultura negra diminuída. No outro plano situado no final do decênio de 60 do século XX, período em que o romance foi escrito, a ação gira em torno das façanhas publicitárias articuladas para a comemoração do centenário do protagonista. Neste plano, ocorre o apagamento da importância política do personagem principal com o objetivo de despolitizar o herói e construi-lo a gosto da elite da época.

É nesse movimento entre passado e presente, que o romance suscita um dos temas mais importante envolvendo a construção das relações socais no Brasil. A Citar: o preconceito de raça

ISBN 978-85-64124-60-8

que macula a sociedade brasileira, deixando cicatrizes profundas oriundas da escravidão no período colônia, bem como a épocas que se seguem ora, sendo ora mais explicita, ora mais disfarçada. Nessa narrativa, literatura e contexto histórico se entrelaçam, apontando dialeticamente o problema do preconceito racial na sociedade brasileira.

UM ROMANCE HISTÓRICO ANTIRRACISTA

O romance *Tenda dos milagres* (2010) tem sua narrativa desenvolvida em dois planos. No plano central é narrada a história de Pedro Arcanjo e sua militância contra o racismo, tema bastante relevante para o tempo histórico no qual se passa parte da narrativa (tempo passado). No segundo plano (tempo presente) com quase sete décadas passadas, é visível a tentativa do apagamento à atuação antirracista desse herói. Nos dois planos é possível perceber os costumes, as circunstâncias, os acontecimentos e o caráter dramático da ação, tão presentes nos romances históricos tradicionais. Na obra de Jorge Amado não houve moderação de críticas ao comportamento racista instalado nos momentos históricos suscitados no romance. O romancista demonstrou intensa preocupação pela miséria de negro e do mestiço baiano, apresentando, em dois tempos, as mazelas da sociedade baiana.

Em *Tenda dos milagres*, Jorge Amado reflete a luta e as oposições da história dando vida a personagens que se conservam como atores de correntes sociais e de potências históricas. O processo de marginalização surge nessa narrativa no âmbito social. Ele elege como protagonista um herói que ora se aproxima e ora se afasta do modelo mediano de Walter Scott.

Em Jorge Amado, é atribuída vida humana a tipos sociais, trazendo-os, conscientemente, para o cerne da representação artística da realidade. Pedro Arcanjo é um protagonista retirado das massas, um mestiço que sofre, assim como os outros, o racismo, a intolerância religiosa, a repressão do Estado etc. Entretanto, o protagonista se afasta do modelo preconizado pelo pioneiro do romance histórico ao ser apresentado como um personagem com inteligência excepcional, sendo ele autodidata e responsável por conquistas heroicas, a ponto de ter sua história suscitada por um Nobel norte-americano que reconhece no herói um talento excepcional para defender causas grandiosas como a cultura negra e mestiça e o antirracismo.

Neste cenário, é retratada amplamente a relação entre os indivíduos e o seu ambiente social, incluído, nessa obra, o elemento dramático, a concentração dos acontecimentos e a importância dos diálogos, sobretudo como demonstração das forças antagonistas que surgem na narrativa. O dialogo a seguir entre o simples bedel Pedro Arcanjo e o seu o principal adversário, o catedrático Nilo Argolo, exemplifica a importância do diálogo na composição do romance histórico amadiano, bem como na apresentação das forças antagônicas que permeiam a narrativa:

> — Foi você quem escreveu um brochura intitulada *A vida*
> — ... *popular da Bahia* — Arcanjo supera a humilhação inicial, dispunha-se ao diálogo. — Deixei um exemplar para o senhor na secretaria.
> — Diga-se “senhor professor” — corrigiu, áspero, o lente ilustre. — Senhor professor, não senhor apenas, não se esqueça. Conquistei o título em concurso, tenho direito a ele e o exijo. Compreendeu?
> [...]
> — Li sua brochura e, tendo em conta que a escreveu — novamente examinou com os olhos fulvos e hostis — , não lhe nego certo mérito, limitando a algumas observações, bem entendido. Carece de qualquer cientificidade científica e as conclusões sobre mestiçagem são necedades delirantes e perigosas. Mas nem por isso deixa de ser repositório de fatos dignos de atenção. Vale leitura.

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...]
> — O senhor professor não acredita que tais fatos falam a favor de minhas conclusões?
> [...]
> — Faz-me rir. Seu alfarrábio não contém uma única citação de tese, memoria ou livro; não se apoia na opinião de nenhuma sumidade nacional ou estrangeira, como ousa dar-lhe categoria científica? Em que se baseia para defender a mestiçagem e apresenta-la como a solução ideal para o problema de raça no Brasil? Para atrever-se a classificar de mulata nossa cultura latina? Afirmação monstruosa, corruptora (AMADO, 2010, pp. 135-136).

Na obra amadiana, os diálogos são utilizados para apresentar as questões cotidianas do momento histórico e o debate que se centraliza em torno da temática histórica, refletindo as relações, as diferenças sociais e as ideologias propagadas. Por meio das construções dos diálogos surgem os elementos dramáticos e a ação épica apresentando a temática do racismo e da miscigenação que são pontos centrais do romance.

No literatura de Jorge Amado, diferentemente do modelo de Scott, o herói não apresenta como ponto central um terreno neutro. Embora sejam evidentes as forças motrizes e o estabelecimento das relações humanas, que apresentam os conflitos históricos e as relações sociais, na obra amadiana, o herói, durante toda narrativa, toma partido em defesa da importância e da permanência da cultura negra, colocando-se contra a elite e a favor do marginalizado, ou seja, da sua classe de origem. Jorge Amado humaniza o seu herói e consolida nesse romance sua preferencia pelos menos favorecidos atribuindo vida humana aos indivíduos do povo.

Aproximando-se do modelo preconizado por Lukács (2011), o romancista tenta absorver a totalidade da vida baiana, por meio das crises, das forças motrizes, dos costumes, dos fatos de caráter relevantes e dramáticos, construindo as bases da sua expressão literária centrada na ação histórica. A situação de pobreza da qual eram vítimas negros, mulatos e mestiços no pós-abolição perpassa toda a narrativa; os costumes, o cotidiano, as proibições e enfretamento para realização das práticas religiosas e culturais de origem africana; a opressão e a falta de incentivo do Estado para com a população mestiça; o preconceito racial; as teorias científicas que apoiavam o embranquecimento e demostravam ser a mistura de raças totalmente prejudicial para a formação da sociedade brasileira; assim como as teorias antirracistas que defendiam ser a mistura de raças o principal aspecto da identidade brasileira; a resistência do mestiço e do negro para manter suas expressões culturais e religiosas caracteriza o texto literário situando-o a um período histórico marcado pela violência racial. Jorge Amado capta as movimentações históricas, construindo um romance coerente com o lugar e o tempo histórico.

No romance *Tendas dos Milagres* (2010) essa singularidade histórica é marcada e vivenciada pelas personagens, o texto reflete ficcionalmente as hierarquias sociais e a luta de classe travada sob o viés do racismo entre o povo que estava à margem (negros, mestiços, pais e mães de santo, trabalhadores autônomos) e a elite (igreja, Estado, cientistas); o colonialismo cultural, marcado pela repressão dos afoxés no carnaval e a valorização da cultura europeia, a exaltação da religião católica e as prisões de pais e mães de santo que tinham seus locais de manifestações religiosas devastados; as intolerâncias de manifestações silenciadas durante a ditadura militar, os períodos grevistas sustentados pelos ideais esquerdistas na era pós-Stálin entre outros assuntos que preocupavam a população baiana estão presentes na obra amadiana resgatando verossimilmente as sete primeiras décadas do século passado.

Sobre os diversos assuntos históricos suscitados no romance, o de maior relevância é a mestiçagem. Esse tema está presente nos dois momentos do texto literários. No tempo passado que descreve a vida de Pedro Arcanjo na primeira metade do século XX, o protagonista faz uso

ISBN 978-85-64124-60-8

da escrita de quatro livros para combater o racismo e defender a mestiçagem. No tempo presente, final do decênio de 60, momento em que foi escrito o romance e momento, também, de grande repercussão do movimento negro nos Estados Unidos; a trama gira em torno das comemorações do centenário de Pedro Arcanjo, o protagonista se torna foco de homenagens, seminários, peças teatrais campanhas publicitárias etc. Esses eventos foram provocados pelo interesse do personagem Nobel norte-americano James D. Levenson pela obra do personagem do escritor baiano, porém, temendo a ditatura e fazendo uma espécie de política de boa vizinhança, as comemorações evitaram ao máximo suscitar as questões defendidas por Pedro Arcanjo.

Por fim, nessa obra os personagens são expostos aos acontecimentos do seu tempo, por meio de um realismo capaz de oferecer a compreensão das relações sociais. Diante do exposto, *Tenda dos milagres* pode ser analisado sob o viés das narrativas históricas que fornecem o nível das consciências individuais e uma crítica social capaz de proporcionar possibilidades de reflexões provocadas pelas contradições do capitalismo. É importante destacar que esse gênero contextualizado à realidade brasileira se reveste das características locais, ora se distanciando da forma clássica, ora não, confirmando a ideia “de que nenhum período estético é homogêneo” (ANDERSON, 2007, p.217). Anderson esclarece que os temas contemporâneos narram os dilemas de outro momento: Ditadura Militar, assassinatos raciais vigilância onipresente etc. Vale destacar que o romance *Tenda dos milagres* é narrado mostrando uma inquietude que é inerente aos países de origem colonial e que se materializa quando busca nas raízes de fundo cultural a identidade e a história do povo brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o presente artigo, procurou-se revisar os conceitos sobre o romance histórico tendo como ponto crucial as pesquisas de Lukács sobre o gênero narrativo, o pioneirismo de Walter Scott como romancista histórico e o momento político e social que se deu o surgimento da prosa de longa ficção histórica. Partindo do macro para o micro, fez-se necessário uma curta explanação para construir a teia que liga o romance histórico brasileiro ao romance do *corpus* de pesquisa *Tenda dos Milagres.* O romance brasileiro já surgiu histórico, entretanto as experiências do lado de cá do Atlântico foram remodelando a narrativa histórica com as questões locais, de José de Alencar a Jorge Amado é possível identificar uma tradição histórica que atravessa, ora mais ativa, ora mais tímida, pela literatura brasileira.

Neste cenário, foi apresentado o texto literário e o contexto histórico entrelaçados esteticamente e de forma articulada, apresentando as marcas oriundas do período escravocrata, presentes na construção da identidade nacional; assim como a demonstração das preocupações sociais do escritor em uma tentativa de denunciar artisticamente os dilemas vividos pela conjuntura social, mais precisamente pelo negro e pelo mestiço no século XX.

Diante disso, a narrativa suscita uma releitura capaz de denunciar as manobras e atrocidades que a elite brasileira realizou no decorrer da história, movida pelo alicerce do racismo e pela tentativa de apagamento da cultura negra, objetivando a permanência da cultura europeia e o aniquilamento dos costumes dos menos favorecidos, subjugados: negros e mestiços, os quais foram desumanamente reificados e que resistiram, dentro das suas possiblidades, pela religião e pela valorização da sua cultura.

Para tanto, foi possível perceber, também, que a realidade social não se encontra diretamente refletida no objeto de arte, mas aparece modificada pelo processo de mediação e transfiguração que permeia toda manifestação artística. Sendo assim, é possível perceber que o

ISBN 978-85-64124-60-8

romance *Tenda dos milagres* apresenta as peculiaridades históricas e as relações sociais de um determinado tempo histórico por meio da ótica do romancista baiano.

Por fim, espera-se que a análise desse romance histórico permita contribuir com os debates constantes sobre a temática do preconceito racial e da desvalorização da cultura afro-brasileira, pois somente mergulhando no passado, é possível compreender o presente e mudar a história. Vale ressaltar, finalmente, que a leitura de *Tenda dos Milagres* permite imaginar a gênese do preconceito racial na sociedade brasileira.

CORPUS DA PESQUISA

AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Claroenigma, 2010.

REFERÊNCIAS

BERGAMO, Edvaldo. **Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português**. São Paulo, UNESP, 2008.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**, (momentos decisivos), 2º volume. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

COSTA NETO, Benedito. **Esaú e Jacó como Romance Histórico: Algumas Vozes.** Revista Letras, Curitiba, n. 58, p. 47-67, jul/dez. 2002.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

SANTOS, Donizete. **O Tempo e o Vento: Romance Histórico e Romance Político**. Cadernos do IL, Porto Alegre, n. 39, p. 96 – 104, dez. 2009.

SANTOS, João Paulo Ferreira dos. **Jorge Amado e o Romance do Cacau**. 2017. 171f. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, 2017.

SANTOS, Pedro Brum. **Literatura e Intervenção: Romance Histórico no Brasil**. Floema, Salvador, n. 9, p. 283-303, jan/jun. 2011.

SILVA, **Eduardo; REIS, João José. Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista.** São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

ZILBERMAN, Regina. **Romance histórico: teoria e prática.** In: BORDINI, Maria da Glória(org.). Lukács e a literatura. Porto Alegre: PUC/RS, 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

O ENTRELAÇAMENTO DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA EM *BOM DIA CAMARADAS* DE ONDJAKI [715]

***Débora Castro ALVES*[716]**
***Zoraide Portela Silva CUNHA*[717]**

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar aspectos representativos da memória entrelaçada à história na narrativa *Bom Dia Camaradas* (2006), do escritor angolano Ondjaki, que aborda na obra questões sobre o período da Guerra Civil ocorrida entre 1975 a 2002. Vale-se de uma pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico, que se fundamentou em discussões teóricas conceituais sobre, História, Bloch (2001), Memória, Le Goff (2013), Literatura Angolana, Chaves (1999). O romance *Bom Dia Camaradas* é um importante material a ser trabalhado nas escolas de ensino fundamental e médio, atendendo às exigências da Lei 10. 639/ 03 uma vez que está prenhe de questões políticas, sociais, étnico-raciais e econômicas.

***PALAVRAS-CHAVE**: GUERRA CIVIL; MEMÓRIA; HISTÓRIA; ONDJAKI.*

O presente trabalho tem como objetivo, analisar os aspectos representativos da memória e da história na narrativa *Bom Dia Camaradas,* de Ondjaki, no contexto da Guerra Civil, tomando por base os estudos pós-coloniais e da memória. A narrativa em questão aborda o período da guerra civil ocorrida entre 1975 a 2002. Assim, buscamos também analisar os elementos narrativos na obra, considerando os aspectos supracitados.

Tal proposta de pesquisa partiu dos estudos sobre romances da literatura africana de Língua portuguesa. Assim, discutiremos a respeito do "olhar menino" em um espaço fragmentado pela guerra, isso a partir do viés narrativo do romance em questão.

Relacionando-o a um período histórico marcado pela recente guerra, a obra torna-se de extrema importância para a análise da representação memorialista, levando em consideração o contexto de Guerra Civil em Angola, assim demonstrando que há ali um espaço fragmentado em plena (re) construção.

Ademais, busca contribuir como importante material para ser trabalhado em sala de aula, visto que, a partir da lei 10.639/03, tornou-se obrigatório a inclusão no currículo oficial da rede de ensino a temática "Ensino da história e cultura afro-brasileira e africana".

A história é uma ciência, porém não é "ciência do passado" (BLOCH, 2001, p. 52), como alguns a concebem, pois essa visão é equivocada, uma vez que o passado isolado em si não carrega a possibilidade do fazer ciência. Segundo Bloch (2001), é importante ressaltar que por vezes conhecer o presente é demasiadamente relevante para a compreensão do passado.

715 Artigo solicitado para a publicação nos anais evento "II Congresso Internacional Línguas, Culturas e Literaturas em Diálogo".

716 Graduanda em Licenciatura Plena em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade do Estado da Bahia, campus VI.

717 Orientadora e Prof. Dr.ª em Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.

ISBN 978-85-64124-60-8

Temos com isso que história é o estudo do "homem no tempo" (BLOCH, 2001, p. 55), em que o estudo desse homem não se dá de forma estanque, pois, se assim fosse, haveria uma incompletude, perdendo o valor de ciência. Portanto, há um estudo de forma dialética do homem no tempo.

Partindo disso, e com base no que rege o Ministério da Educação (2006), baseando–se na lei 10.639/ 03, que passou a ser estabelecido a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana. Assim, visando o reconhecimento através de adoção de políticas públicas haja a valorização da diversidade e consequente superação da desigualdade, isso devendo ser feito em todos os níveis da educação, do ensino básico ao superior.

Desse modo, fica evidente a necessidade de se trabalhar a temática que no nosso caso em específico, fazem reflexões a respeito dos indivíduos, cultura, e história das raízes africanas com foco na produção de material para que possa ser trabalhado em sala de aula.

Por esse viés, baseando-se nos estudos pós-coloniais e da memória abordaremos na narrativa "*Bom Dia Camaradas*" a representatividade de um período histórico (Guerra Civil, 1975 a 2002), narrada sob um "olhar menino", que num tom memorialístico, apresenta uma verossimilhança com o fato histórico mencionado.

Segundo Chaves (1999), a literatura angolana surge não como uma necessidade estética, mas sim como uma "arma" de combate à opressão do povo inserido naquela nação, bem como a constante luta para o reconhecimento de sua cultura. Com isso, é perceptível a incessante luta pela libertação dos angolanos que encontra na literatura uma forma de serem ouvidos e consequentemente somarem forças para essa libertação de ser uma nação colonizada.

Assim, alguns autores tendo conhecimento desse importante veículo de informação que era a literatura, começam a narrar suas histórias valorizando suas raízes principalmente a memória oral dos "velhos", que é algo edificante na cultura africana. Além disso, denunciava atitudes exploratívas que marcava a história dos países africanos de língua portuguesa.

Desse modo, há a formação de um grupo de autores conhecido como os "velhos intelectuais de Angola", formado por autores como "Cordeiro da Matta, Inocêncio Mattoso Câmara, Pedro Félix Machado e José de Fontes Pereira" (CHAVES, 1999, p. 38), que iniciam a escrita de uma literatura que enfatiza o nacional, com base no coletivo, a fim de que a escrita levasse as pessoas, que viviam sob o regime opressor, o conhecimento e consequentemente engajassem na luta rumo a um país liberto e consequentemente os que ali estavam inseridos.

Na década de 40, há a fundação da CEI (Casa dos Estudantes do Império), em que na busca de dar continuação à frase feita por Cordeio da Matta "Vamos descobrir Angola!" (CHAVES, 1999, p. 40), esses "Novos intelectuais de Angola", discutem sobre projetos que poderiam vir a ser utilizados para a libertação de Angola, negando a descoberta de Portugal e buscando ascender uma descoberta própria no sentido de valorizarem o nacional, como afirma Chaves (1999, p. 43),

> Localizada em Lisboa com uma delegação em Coimbra, a Casa dos Estudantes do Império (CEI) firmou – se como um espaço inicialmente dos estudantes africanos em Portugal. Com o passar do tempo, ali tem muitas discussões sobre a questão colonial e a decorrente situação dos países colonizados. Inseridos no clima efervescente dos anos 40, os estudantes discutem a elaboração dos projetos para libertação dos seus países.

Vale lembrar, o quanto este movimento de cunho literário estava voltado para um fim que era o conhecimento da cultura de Angola, para que a partir de então os escritores pudessem realizar uma literatura que valorizasse e resgatasse aquilo que era próprio de sua nação, e com

ISBN 978-85-64124-60-8

isso, ganharem forças no empreendimento da luta para se tornarem independentes, como ressalta Chaves (1999, p. 21),

> Pela trilha aberta por Assis Jr., iriam seguir Castro Soromenho, Óscar Ribas, José Luandino Vieira, Pepetela, José Eduardo Agualusa, entre outros que, valendo – se do gênero, empreenderiam projetos de investigação que ajudam a mapear a fisionomia multifacetada de cenário cultural angolano.

Motivados por essa vontade de verem seu país liberto, como lembra Chaves (1999), o envolvimento no processo de libertação de Angola, nomes como Agostinho Neto, Antônio Jacinto e Viriato da Cruz, atuando tanto como intelectuais (elaborando reflexões ideológicas necessárias no processo de libertação do país) como escritores (retratando nas escritas a necessidade da resistência) para se livrarem do jugo colonial.

Assim, houve a eclosão de uma organização mais ampla, em que mais tarde acabou formando-se partidos políticos para lutar em prol de sua nação, isso sendo permeado de interesses políticos, uma vez que por conta de estarem vivendo um período em que tinha como cenário a Guerra Fria, os membros inscritos nesse contexto se viam sob o jugo de estarem apoiando algum bloco (capitalista ou comunista).

Nesse contexto, temos Agostinho Neto envolvido na liderança do Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA), que com a revolução em 25 de abril de 1974, e a consequente queda do Estado Novo, há um episódio de fundamental importância para os países que se viam sob o jugo de ser colônia de Portugal, dessa forma favorecendo o impulso necessário para os movimentos de independência ganharem força e, então proclamarem uma Angola independente, mas começava então uma luta entre partidos que almejavam o poder de governar Angola. O MPLA consegue proclamar oficialmente essa independência em 1975 e desde já, os demais partidos se viam em luta para proclamarem a independência, quando quem consegue proclamar oficialmente é o MPLA. De forma mais objetiva, ressaltou Veras (2011, p. 13):

Desde 1933 Portugal vivia sob o regime do Estado Novo, ou Salazarismo, um estado ditatorial extinto em 1974, com a Revolução de 25 de abril, somando, ao todo 48 anos, de sistema autoritário. Não tendo mais como financiar e gerir as guerras coloniais, com o fim da ditadura portuguesa, os movimentos de independência das colônias chegam ao ápice. A independência de Angola é oficialmente datada de 11 de novembro de 1975, quando já os movimentos de libertação lutavam entre si pelo poder do país.

Após o MPLA conseguir proclamar oficialmente essa independência em 1975, os demais partidos, apoiados por bases aliadas capitalistas, revoltam-se começando a luta sangrenta, ao que soma 27 anos de barbárie, lutando para derrubar o MPLA do poder. Então foi instituído a Guerra Civil, logo após a proclamação da independência, como afirmou Veras (2011, p. 12-13),

> A Guerra Civil angolana teve seu início no ano de independência, e a paz veio ser firmada somente em 2002, somando 27 anos de barbárie fraticida. [...] A Guerra Civil pode ser explicada, em termos gerais, pela luta entre os movimentos de libertação que almejava o poder recém destituído dos portugueses. [...] O advento da Guerra Fria foi um dos principais condutores dos primórdios da Guerra Civil, em Angola, já que os blocos capitalistas e socialista competiam para trazer o país recém liberto para sua tutela e posicionamento político e econômico.

ISBN 978-85-64124-60-8

Assim, após a resistência e consequente vitória do MPLA, há uma luta para a "conquista da autonomia cultural" (CHAVES, 1999, p. 53) angolana que busca no plano literário demonstrar a tradição cultural que por muitos anos foram deixados de lado devido o longo período de colonização por Portugal.

Nessa perspectiva, a literatura é de fundamental importância, pois, tem um propósito de afirmação identitária, uma vez que como ressalta Chaves (1999), os escritores tinham por excelência o papel de transferir pra escrita o que era aprendido nas tradições orais, havia com isso a manifestação de dois atos de resistência, um pela palavra e outro pela "imortalidade" dela, que é quando era escrita, desse modo havia um preservação do que era de pertença nacional ao tempo que servia como elemento de resistência postulada na valorização do que é próprio de sua cultura sobrepondo a cultura europeia imposta por tantos anos.

Assim sendo, a literatura estava sendo uma "arma" utilizada no combate aos ideais eurocêntricos que até então imperava sobre a cultura africana. Desse modo, a tendência era que a realidade fragmentada fosse percebida, e assim houvesse uma resistência e em seguida uma mudança no status quo, para que a nação angolana pudesse enfim encontrar sua identidade.

O mundo somos nós e os outros. E quando a rainha literatura transborda a minha identidade é a arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal. (CHAVES, 1999, p. 55)

> Portanto, a literatura foi e continua sendo uma escrita, que por meio das "vozes que nela eccoa" há a possibilidade de haver uma interferência no mundo total (no sentido de valorização da cultura angolana). Uma vez que somente valorizando o que é próprio da nação angolana é que ela se tornará capaz de conquistar sua autonomia, logo, sua identidade que por tanto tempo não houve possibilidade de ser construída, por conta do período de colonização e a subsequente Guerra Civil.

Assim, no romance ficcional *Bom dia camaradas*, logo nos primeiros capítulos, a atenção está voltada principalmente para o olhar do narrador-menino, cuja infância transcorreu no período da Guerra Civil. O narrador-personagem é o menino, não nomeado na narrativa, aquele que, pode avaliar e repensar não só a própria história, mas os fragmentos de uma nação em construção, na medida em que nos apresenta os vários espaços de Luanda, como por exemplo: sua relação com o ambiente familiar e com os amigos, a estória sobre os professores cubanos, a vinda da tia Dada, os ataques do caixão vazio e, bem como o espaço escolar e o contexto político da época.

A memória é para os escritores angolanos, algo muito importante para a afirmação da cultura angolana, pois, eles narram baseando–se na memória que tem de seus ancestrais, ou mesmo na memória que têm sobre o passado vivido em meio à um período pós-colonial. Assim, buscam trazer para a ficção essa memória afim de que os leitores façam uma leitura para além do simples lirismo presentes nas obras, mas que percebam os elementos verossímeis encontrados na nas escritas ficcionais e que remetam ao processo histórico, se sintam "perturbados" com à realidade apresentada e lutem por uma mudança social.

Desse modo, vemos em Le Goff (2013) que a memória coletiva, é para além de uma conquista dos grupos, algo que é por si muito poderoso. A literatura africana de língua portuguesa, assim se constitui, ela é uma conquista realizada através de muito esforço por parte dos escritores engajados nessa luta, e também se tornou um objeto provedor de poder,

ISBN 978-85-64124-60-8

principalmente no tangente as classes que até então se via sob o jugo ditatorial e não tinha como fazer com que suas necessidades fossem atendidas.

É possível observar em *Bom Dia Camaradas* a retratação dessa memória, quando percebemos a narração da história sobre o caixão vazio ocorrido em um espaço escolar, em que os professores eram cubanos, e estavam inseridos nesse contexto de Guerra Civil e que trazia grande temor às crianças inscritas ali, como vemos na narração de um diálogo que se passa entre os alunos dessa escola, em Ondjaki (2006, p. 48),

> Eu não vi o camião, mas tenho colegas que viram. No camião é que está o caixão..., é um caixão de verdade, assim preto. Eles chegaram, uns começaram a saltar do camião e a cercar a escola, nós começamos a lhes ver da janela, depois começaram a gritar. Quatro que ainda tavam em cima do camião abriram o caixão...
> - E tinha o quê lá dentro? – Bruno Viola.
> - Não deu pra ver... Eu só corri..., quando sai lá fora vi bué de homens, média duns setenta...
> - Eram cinquenta, Eunice, cinquenta! – O pequeno fez rir a malta.
> - Eram bué, pronto! Olha, comecei a corre, um ainda me agarrou aqui – mostrou o arranhão -, mas eu só continuei a correr e ele por sorte me deslargou...[...] dizem que eles violam professoras, depois cortam a chucha e penduram no quadro... Amanhã se tiver lá uma chucha no quadro quer dizer que violaram... – a Eunice bazou, devia estar cansada de medo. (...).

Nesse trecho, percebemos claramente a alusão que o narrador faz entre o caixão vazio e a guerra, pois ele desloca o temor da guerra percebida pelas pessoas para o sentido figurado que é o caixão, assim sendo há condição de haver um maior lirismo, apesar do difícil contexto histórico em que se encontrava o país, então, aqui a memória se materializa na ficção, de modo que há um consequente entrelaçar com a história de guerra que se passava em Angola.

Convém lembrar que os professores cubanos que estavam inseridos naquele contexto mostravam para os alunos a importância da resistência contra o caixão vazio, que de modo simples, mas intencional faz novamente a ponte de alusão entre a guerra e o caixão, como há na passagem da obra em estudo, Ondjaki, (2006, p. 60)

> - No me importa se son del “caixão” vacio ou del “caixão” lleno...
> Esto es uma escuela, y ellos no entran aqui! [...]
> - Ó camarada professor, mas como é que vamos lutar se eles têm akás, marakorov’s.

Vale ressaltar, que esses professores faziam do espaço da sala de aula um ambiente de disseminação da luta necessária para um país que aos poucos buscavam se constituir enquanto nação, e para isso resistir era algo basilar no rumo a um país livre e independente, tudo isso baseando numa ideologia comunista em que deve resistir para que o individualismo seja estagnado, e façam surgir o pensar e agir coletivamente.

Por esse viés, retratar a memória dos viventes em um passado que foi massacrado pela exploração, é, não como muitos pensam ser um “sofrer novamente”, mas, parte disso para que se tenha consciência do processo histórico da nação, e assim, todos possam lutarem por uma mudança, a fim de que haja uma igualdade entre as classes.

ISBN 978-85-64124-60-8

Desse modo, de acordo com Le Goff (2013, p. 437), “Devemos sempre trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens”, é nesse sentido que deve ser o pensamento de todos rumo a um presente que possa haver equiparação dos povos, para isso a luta assim como a memória, deve ser coletiva.

A ficção vista na literatura angolana, para além do bel prazer garantido pelo lirismo, apresenta também elementos que visa inquietar o leitor e fazer com que reflita a respeito dos acontecimentos históricos que marcaram os países africanos, nesse caso em específico, Angola. Os romances e poesias escritos nesse período, para além do lúdico, como é muito bem elaborado, traz para as páginas dos romances uma literatura sem inocência, pois quem viveu esse período não tem como lembrar dele sem que haja a forte presença dos elementos que marcaram a vida de todos que ali estavam inseridos.

Chaves (2007, p. 56) ressalta isso quando consente que, “do ponto de vista estritamente literário, a guerra de Angola abrirá a portas para um novo pacto ficcional cuja principal marca é a perca da inocência”, ou seja, a produção da literatura vem para retratar os feitos do período e assim, quem ler não tem como não perceber que ali está o retrato de algo que marcou aquela nação.

Desse modo, percebemos em outro trecho da obra o quanto a guerra tirava a paz das pessoas e apesar de parecer um tanto quanto inocente por se tratar de um sonho de uma criança, logo observamos a alusão que é feita à guerra, e que acaba deixando de lado toda a inocência que parece haver no momento em que é rememorado um sono perturbado por pesadelos, num tom memorialístico vemos essa narração em Ondjaki (2006, p. 50),

> O sonho foi tão barulhento e cheio de confusões e tiros, que a minha mãe teve que acordar quase de manhã a pedir – me para eu não dizer tantos disparates enquanto sonhava.

Podemos afirmar que nesse trecho a criança, a ter seu sonho perturbado pelas cenas de guerra, representa o fato de as pessoas não terem mais a possibilidade de realizarem seus sonhos, terem paz, pois viviam em meio a um cenário devastado pela guerra e a inocência já havia sido retirada até mesmo daqueles a quem o sonho deveria de fato pertencer. Contudo, Chaves (2007) afirma que a memória é o principal elemento, que através do imaginário busca regatar os processos históricos vividos tanto individualmente como coletivamente.

Assim, Chaves (2007, p. 56), ainda ressalta que, “ (...) a memória é a mátria, o grande útero onde se geram textos angolanos e portugueses que falam da guerra. Neles tudo se recorda e retorna na força da letra”, ou seja, a escrita vem para eternizar a palavra produzida num contexto de cultura angolana.

Ainda convém lembrar, que de um modo geral os fatos da guerra estavam presente em todos os contextos, aparecia, nas escolas, nas conversas, nas pinturas feitas nas paredes, nos anúncios, nos sonhos, assim mostrando uma realidade totalmente fragmentada, como vemos em Ondjaki (2006, p. 131-132),

> - Guerra também aparecia sempre nas redacções, experimenta só mandar um aluno fazer uma redacção livre para ver se ele num vai falar de guerra, até vai já aumentar, vai contar estória do tio dele, ou então vai dizer que o primo dele é comando, che, gajo grosso, bate male, num vale a pena se meter com ele. Guerra vinha nos desenhos (as akás, os canhões monocaxito), vinha nas conversas (“tou tá dizer, é verdade...”), vinha nas pinturas na parede (os desenhos no hospital militar), vinhas nas estigas (“teu tio foi na UNITA

ISBN 978-85-64124-60-8

> combater, depois voltou, para a reclamar lá tinha bué de piolho...”), vinha nos anúncios, vinha (“ó Reagan tira a mão de Angola”), e até vinha nos sonhos (“dispara Murtala, dispara porra!”) (...) Guerra é que faz um país fica com comichão... você coça, coça e depois começa sair sangue, sangue...(...) Guerra é quando você para de coça, mais inda tá sair sangue... (...)

Nesse trecho da obra, vemos claramente o quanto à vida de um modo em geral era naquele período estava permeada pelos acontecimentos de guerra, tanto que deixava às pessoas totalmente temorosas. Mesmo quando há o fim da guerra, há ainda fortes resquícios que não são apagados da memória nem da história da sociedade angolana, observando isso claramente na expressão “(...) quando você para de coça, mais inda tá sair sangue”. Isso porque, mesmo com o fim da guerra, ainda há sangue no sentido de sofrimento das pessoas que lutam para reconstituírem a vida na busca de um futuro melhor.

Portanto, vemos que essa obra é um importante exemplo de como a literatura angolana é capaz de um modo criativo fazer da escrita uma ferramenta de poder, através de elementos que parecem serem simplesmente combinados, isso por conta do lirismo que perpassa toda a prosa, mas, na verdade o que vemos é que há uma alusão recordada pela memória a partir de fatos históricos.

O romance *Bom Dia Camaradas*, de Ondjaki, deve ser trabalhado nas instituições escolares, uma vez que está prenhe de questões políticas, sociais, étnico-raciais, econômicas, e por isso sendo um importante material a ser trabalhado no ensino fundamental e médio, pois tem uma escrita acessível ao público pré–adolescentes, bem como adolescente e até mesmo adultos, por tratar de temas que podem ser facilmente adaptados e consequentemente trabalhados por todo esse público.

Portanto, tais estudos ficcionais na obra de Ondjaki nos oportunizaram a observar que a literatura africana de língua portuguesa visa difundir temas ligados à memória e história, ambas se entrelaçando no viés ficcional, fazendo com que o leitor perceba através dos elementos líricos utilizados de forma criativa e intencional, a alusão a algo tão cruel que foi a guerra desfechada no período pós-colonial.

Por fim, a obra torna-se um importante material didático que poderá ser utilizado nas demandas mais recentes da sociedade acadêmica, para as quais temos a contribuir, destacamos as criadas a partir da promulgação da Lei Federal 10.639/03, que tornou obrigatória a introdução, no currículo escolar, do “Ensino da história e cultura afro-brasileira e africana”. Dessa forma, termina por favorecer a percepção e compreensão da relação dos processos históricos e memorialísticos da literatura africana na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História**. tradução, André Telles. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. São Paulo: Coleção Via Atlântica, n° 1, 1999.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane; (Orgs). **A Kinda e a Misanga**: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo. Cultura acadêmica; Luanda, Angola; Nzila, 2007.

ISBN 978-85-64124-60-8

COELHO, João Paulo Borges. **Da violência ordenada à ordem pós-colonial violenta.** Departamento de história, Universidade Eduardo Mondlane. Realizado em 26 – 29, de Abril de 2002.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA Denise Tolfo; (Ogrs). **Métodos de pesquisa**. SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

LE GOFF. Jacques. Trad. Bernardo Leitão. [et. al.]. **História e Memória**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 7. ed, 2013.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO/ **Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade**. Orientações e ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais. Brasília: SECAD, 2006.

ONDJAKI. **Bom dia camaradas**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1ª reimpressão, 2006.

VERAS, Laurene. **Ondjaki e a memória cultural em Bom dia camaradas, Os da minha rua e Avódezanove e o Segredo do soviético**. UFRGS. 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

O ROMANCE HISTÓRICO PÓS-COLONIAL: BASES A PARTIR DO ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL

Marcos Vinicius CAETANO DA SILVA (UnB)
E-mail: marcosvinicius.unb@gmail.com

RESUMO

György Lukács estabelece as bases do romance histórico a partir da obra do escritor escocês Walter Scott. Dito isso, é possível verificar de que maneira são figurados, na obra de Scott, os temas relativos ao processo de formação nacional britânico. Considerando que tais tópicos são elementares ao processo de emancipação e afirmação nacional, pretende-se comparar esses pontos presentes na base do romance histórico lukácsiano com os romances históricos: *O feitiço da ilha do pavão* (1997), do brasileiro João Ubaldo Ribeiro; *Choriro* (2009), do moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa; e *Crónica do cruzado Osb.* (1976), da portuguesa Agustina Bessa-Luís. O estudo se realiza de modo a analisar as diferentes maneiras de figurar, como também as similaridades que permitem apontar o romance histórico pós-colonial nas literaturas de língua portuguesa, em especial no que compete ao processo de formação nacional dos seguintes países: Brasil, Moçambique e Portugal.

***PALAVRAS-CHAVE**: ROMANCE HISTÓRICO; PÓS-COLONIALIDADE; BRASIL; MOÇAMBIQUE; PORTUGAL.*

INTRODUÇÃO

Fredric Jameson (2007) observou em seu estudo “O romance histórico ainda é possível?” que nas atuais literaturas emergentes, ao desviar o foco das literaturas centrais, há uma constante preocupação em pensar-se historicamente. Mesmo a influência da corrente pós-moderna parece não afastar esse evidente questionamento, expresso na interrogativa de seu artigo.

Com seu estilo inovador, essas literaturas ainda parecem desenvolver em seus romances históricos íntima conexão com a história, principalmente nos contextos em que o sentido histórico necessita de maior destaque. Ainda com as influências de aparatos derivados da indústria cultural e do mercado de *best sellers*, o romance histórico aponta para um passado colonial em vários contextos que mantém íntima conexão com o presente do subdesenvolvimento e da dependência.

O filósofo húngaro György Lukács postulou que o romance histórico de Walter Scott enumera os aspectos maiores do romance histórico clássico. Sendo assim, é possível associá-los aos romances históricos pós-coloniais. Considera-se o elo da colonização portuguesa um importante fator a ser analisado por meio de três romances históricos. *O feitiço da ilha do pavão* (1997), do brasileiro João Ubaldo Ribeiro; *Choriro* (2009) do moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa; e *Crónica do cruzado Osb.* (1976) parecem evidenciar aspectos pertinentes à formação das nações em consonância ao gênero romance histórico. Porém, alguns passos se fazem necessários a uma análise qualitativa do proposto.

Primeiro, analisar-se-á a forma romance histórico com base nas características mais evidentes do gênero romance, de maneira a também levar em consideração a sua íntima

ISBN 978-85-64124-60-8

conexão com a história. Em seguida, examinar-se-ão algumas obras do escocês Walter Scott de sorte que seja possível a relação entre nação e literatura por meio de suas obras. Terceiro, estabelecer-se-ão as conexões entre Brasil, Moçambique e Portugal num mesmo contexto linguístico e pós-colonial, pressuposto para que ocorra a comparação entre as obras do *corpus*. Por último, relacionar-se-ão as diretrizes do romance histórico clássico, cujo nome maior é Scott, com os romances históricos supracitados com o intuito de investigar se o romance histórico pós-colonial mantém conexão com o romance histórico clássico.

De todo modo, a relação entre o passado e o presente reascende a necessidade de uma vez mais se comparar a história e a literatura enquanto domínios investigativos do real.

A FORMA ROMANCE HISTÓRICO

A relação entre passado e presente é latente nas obras, o que permite alcançar a forma específica do romance histórico. Suas raízes, entretanto, derivam desde quando Aristóteles (2010) postulou em sua *Poética* as diferenças entre o poeta e o historiador a partir da representação dos acontecimentos possíveis e factíveis. Com isso, o filósofo grego sugeriu que as ideias de arte e verdade estavam dialeticamente relacionadas. De acordo com Lukács (2011a), a forma romance herdou a capacidade de figurar a vida ao seu conteúdo,

> [...] a universalidade e a amplitude do material abarcado; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida por meio de uma atitude exclusivamente individual e subjetiva diante deles ao princípio da figuração plástica, na qual homens e eventos agem na obra quase por si, como figuras vivas da realidade externa (p. 201-202).

A ação deriva de sua necessidade primordial, refletir a realidade do modo mais adequado possível. Entretanto, a consciência do ser fundamenta as suas ações. Sendo a decadência da ideologia burguesa caracterizada pela hostilidade da classe à totalidade, o romance acaba por refletir suas contradições enquanto classe que se pretende universal quando não mais o é (LUKÁCS, 2010, p. 51).

No romance, “o passado é absolutamente necessário para explicar geneticamente o presente, o desenvolvimento ulterior do personagem” (LUKÁCS, 2011a, p. 202-203). A narrativa do romance organiza o tempo de modo a eleger determinados fatos em relação a outros, o que aproxima o prosaico ao historiográfico. Sua ambição pela totalidade e sua importância econômica são aspectos integrados ao público leitor, o que enquadra o gênero à cena literária em consonância aos ditames da era moderna (WATT, 2010).

Por ser o gênero mais típico da sociedade burguesa, o romance possui a capacidade de aproximar um contexto histórico passado com o contexto atual. O pesquisador brasileiro Pedro Brum Santos (1996) explica:

> O romance, pelo fato de ser uma manifestação em prosa, de possuir cunho narrativo e de consistir num discurso que incide sobre a realidade vivida, recuperando aspectos da vida corrente, passa a dividir com a historiografia a função de organizar os fatos em uma ordem discursiva. Não que a literatura anterior não o fizesse; ocorre, entretanto, que a forma prosaica eleita pelo romance, o caráter de painel de seu enredo, a caracterização de seus protagonistas, os eventos que elege contar, tudo isso o coloca mais próximo do historiográfico (SANTOS, 1996, p. 16).

ISBN 978-85-64124-60-8

O romance pretende a totalidade, mas a constrói de maneira intensiva. Sendo um gênero comercial de excelência, é responsável pelo aumento do público leitor na Inglaterra em meados do século XVIII (WATT, 2010, p. 45). Ainda, o romance se tornou popular e acessível graças à divisão em capítulos e partes, tendo-se adequado aos fluxos econômicos e sociais pertinentes ao desenvolvimento das nações. Um autor que se sobressaí em todos esses aspectos é o escocês Walter Scott, a quem o filósofo húngaro György Lukács (2011b) designa como pressuposto à forma clássica do romance histórico.

O caráter pós-revolucionário inglês destacou a obra de Scott por ele ter introduzido uma nova relação entre a épica e o romance com base nos costumes e circunstâncias passados, sem excluir o aspecto dramático da ação. A tentativa de encontrar um caminho mediano entre os extremos de luta permitem maior apreensão da totalidade figurada, o que também elege os processos de marginalização, a partir das raízes populares, como uma elevação da situação sócio histórica do presente. O herói mediano, portanto, é particular por apresentar os graus críticos da transição da história, enquanto que os personagens históricos se limitam à deriva do protagonismo.

A relação dos acontecimentos significativos aos homens figurados de maneira particular da forma romance, em termos de história nacional, torna o sentido histórico essencial à identificação da processualidade dos eventos históricos. A figuração da história de maneira realista é um dos principais motivos que justificam a forma do romance histórico enquanto literatura social na União Soviética.

A discrepância entre os diferentes graus de desenvolvimento numa mesma sociedade torna relevantes “o conteúdo social, os pressupostos históricos e as circunstâncias de luta” (LUKÁCS, 2011b, p. 39), conectados com a totalidade da vida e com a formação das nações a partir da vida interior do povo. A apropriação do sentimento nacional torna a reconfiguração social essencial à figuração do movimento histórico, cujos problemas no desenvolvimento econômico delineiam os contornos da realidade histórica figurada, de maneira a “apreender de modo racional e científico a especificidade histórica e a gênese do presente” (LUKÁCS, 2011b, p. 43).

À forma do romance histórico atribui-se a capacidade de figuração do tempo histórico passado, possibilitando um diálogo com o presente da escrita e a projeção de um futuro. Em suma, seria uma grande e verdadeira história do presente, a qual envolve a consciência do autor em relação ao seu tempo e à vida social (LUKÁCS, 2011b, p. 74). Não bastando as raízes sociais dos personagens, sua escolha e composição no romance histórico faz emergir a totalidade histórica em graus críticos. Os personagens ascendem da cotidianidade e voltam à mesma, um movimento que destaca elementos importantes na história dos homens, em seus momentos críticos da formação nacional. Essas mesmas forças são importantes para situar o escritor no seu tempo e numa classe social, mesmo se oscilantes quanto a sua permanência na história dos homens. Nesta, de maneira totalizante, as forças de oposição são elementos relevantes às fases da história da luta de classes em suas várias fases.

Assim como as grandes crises da vida histórica são figuradas, a própria concepção de história do homem pode ser modificada e incorporada aos romances históricos (LUKÁCS, 2010). A Revolução de 1848, por exemplo, na qual a burguesia promovia um retorno a uma ordem conservadora, ascendeu os ares contrários por parte do proletariado, uma manifestação clara de que a classe base poderia, sim, mudar os rumos da história (LUKÁCS, 2011a). Afinal, a “cisão na ciência da continuidade social entre passado e presente; ela é, em geral, muito mais forte do que se costuma admitir” (LUKÁCS, 2011a, p. 299).

Transcender as oposições entre herói e vilão é outro aspecto definidor do romance histórico, que alcunha a obra *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói, como grande marco do romance realista do século XIX (ANDERSON, 2007). Se os grandes conflitos aparentam ser desprovidos de

ISBN 978-85-64124-60-8

sentido, Tolstói investe na análise psicológica e escapa dos melodramas costumeiros para a época, o que justifica a sua grandeza. Por isso é importante reconhecer a heterogeneidade do gênero romance histórico.

Mesmo nas obras de Victor Hugo, os elementos pertencentes à forma clássica do romance histórico, regida pelos aspectos estruturantes da obra de Walter Scott, não se mostravam mais presentes. Seus aspectos prosaicos tornaram-se cada vez mais explícitos e desvinculados do cotidiano. Na segunda metade do século XX o gênero não possuía mais a vocação para a construção nacional (ANDERSON, 2007, p. 212-213), e acabou sendo marginalizado durante o período entre guerras. Afinal, o imediatismo do modernismo e a depressão dos melodramas tornaram suas expectativas baixas, devido ao seu grande apelo ao exotismo.

O período pós-guerra reascendeu a produção de romances históricos de relevância (ANDERSON, 2007), principalmente com o movimento cultural gerado pelo consumismo chamado pós-modernismo. É possível encontrar nesta recente produção as características mais tradicionais do romance histórico, e a sua globalização aponta a grande necessidade de sentido histórico principalmente nos países pertencentes à periferia do capitalismo e nos países marcados pela experiência colonial. Após uma grande onda de ditaduras e ascensões nacionais, a experiência da derrota e de tragédia histórica são índices essenciais que justificam o reaparecimento do gênero em grande e efetivo potencial, capaz de indicar as contradições do desenvolvimento do capitalismo e a emergência por ações humanizadoras que suscitem um progresso genuíno para o homem.

Percebe-se uma grande correlação entre o passado figurado e o presente da escrita, um elo concebido por meio da narração. Entretanto, é no movimento entre o tempo figurado e o presente em que se narra que o espírito histórico se manifesta. Por mais inverossímil que aparente, se a forma for capaz de figurar a gênese histórica de seu tempo em sua complexa conjuntura histórica e social, o romance histórico é capaz de realizar-se plenamente, de sorte a se renovar constantemente pelo acúmulo histórico permitido pela ação humana em constante transformação.

SCOTT E O CASO INGLÊS

Com a obra do escocês Walter Scott que se reconhece o potencial ficcional do romance em relação à história, principalmente no tocante à formação das nações após o declínio dos Estados antigos (LUKÁCS, 2011b). Autores como Victor Hugo foram fortemente influenciados pelos livros escritos por Scott. Diante desse dado histórico, o filósofo húngaro György Lukács não só reconheceu o potencial da ficção de Walter Scott, como bem como a divisão que essa ocasionou nos modos de figurar literariamente a história. Eis que surge a forma do romance histórico, reconhecida por Lukács em sua obra homônima, *O romance histórico* (1936-1937).

O filósofo húngaro elege a obra de Scott como marco do romance histórico em sua forma clássica, isto é, dotada das características essenciais do gênero. Ainda, Lukács aponta que faltou aos predecessores do escritor escocês a especificidade histórica de seu tempo na constituição particular de seus homens ativos. Os acontecimentos significativos deviam estar ligados ao destino desses personagens, e por mais particulares que fossem, seu potencial de universalização indica a História como processual. O conflito entre os diferentes graus acentua a experiência das massas, na qual o caráter histórico se torna mais visível. As circunstâncias de luta entre os representantes desses níveis de desenvolvimento histórico e social são correlatos às transformações históricas figuradas na obra com a vida em sua totalidade, o que permite um amplo quadro do desenvolvimento da nação (LUKÁCS, 2011b).

ISBN 978-85-64124-60-8

A possibilidade do homem se reconhecer enquanto parte da História em nome da autonomia nacional torna a forma do Romance Histórico excelente para fomentar a consciência da história nacional, em relação ao panorama mundial e incentiva os juízos críticos sobre as condições econômicas e as lutas de classe. Afinal, os problemas históricos derivam dos desníveis econômicos inerentes ao sistema capitalista.

O evento da queda de Napoleão torna a necessidade do historicismo cada vez mais evidente, capaz de promover um efetivo progresso humano. A começar pelo amplo retrato de costumes e circunstâncias relativas aos eventos, a literatura de Walter Scott apresenta, duma forma grandiosa, objetiva e épica a dramaticidade da ação e diálogos profícuos a uma grande e verdadeira história do presente.

O caminho mediano pelo qual a literatura de Scott é caracterizada tem como princípio o reconhecimento dos extremos de luta dos conflitos figurados, sendo que a escolha dos personagens principais não se dá por sua excepcionalidade, mas por sua praticidade. A moral e as paixões são dados relevantes, cujas raízes sociais são facilmente reconhecíveis e validam a legitimidade histórica das obras. O centro delas, entretanto, não são os heróis, mas a própria vida em seu movimento de constantes transformações. Por isso que o reconhecimento da maioria dos coadjuvantes, ao tomarem partido nos acontecimentos e retornarem à cotidianidade (LUKÁCS, 2011b), é dado fundamental para apontar os rumos da História, que são impressos nos romances.

É perceptível o impacto de *Warveley* (1814) no contexto europeu. Traduzidas para várias línguas, as traduções das obras de Scott ajudaram a moldar o inconsciente nacional de vários países a partir da literatura. No entanto, a maior conquista de Scott enquanto romancista é a "figuração de momentos críticos da história da Escócia, aqueles em que o romancista surpreende um novo ordenamento social que se constrói a partir das ruínas da velha ordem" (VASCONCELOS, 2008, p. 17). *Warveley*, por exemplo, trata das perdas humanas resultantes dos conflitos pela independência da Escócia em relação à Inglaterra. A convivência do autor escocês com filósofos de seu tempo que refletiam sobre o espírito da história tornou-se essencial ao modo com que sua prosa se desenvolveu.

A partir dos elementos populares que a luta entre os saxões e os normandos, principal evento figurado em *Ivanhoé* (1820), pôde ser melhor delineada, com base nos personagens Ivanhoé, Ricardo Coração de Leão, João Sem Terra e Robin Hood. Sendo o eremita Wilfred de Ivanhoé servo do rei Ricardo, os dois retornam da terceira cruzada no anonimato, assumindo os respectivos codinomes: Cavaleiro Desdichado e Cavaleiro Negro. Com o apoio de Robin Wood, Ivanhoé e Ricardo I derrotam João Sem Terra, que estava temporariamente no trono de seu irmão. Os eventos da batalha de Ashby de la Zouch e a tomada do castelo de Touquilstone revelam não só a força dos personagens envolvidos, que tomam partido no conflito, mas também a estrutura social reinante: "a nobreza – normanda no poder e saxônia subjugada – o clero, os judeus e o povo" (MORAIS, 2009, p. 48).

O pressuposto dos extremos de confronto para a mudança histórica e da presença popular é perceptível no seguinte trecho:

> Toda a raça de príncipes e nobres saxônios fora destruída ou deserdada, com poucas ou nenhuma exceção; e não era grande o número dos que possuíam terras no país de seus pais, nem mesmo como proprietários da segunda, ou de classes inferiores. A política real era feita, havia muito, de molde a debilitar, por todos os meios, legais ou ilegais, o poderio de uma parte da população que era justamente tida como alimentando a mais inveterada antipatia pelo seu vencedor. Todos os monarcas de raça normanda haviam demonstrado a mais acentuada predileção pelos seus súditos normandos; as leis de caça, e muitas

ISBN 978-85-64124-60-8

> outras, igualmente desconhecidas pelo espírito mais benigno e mais livre da constituição saxônia, foram fixadas sobre os pescoços dos habitantes subjugados para aumentar o peso, por assim dizer, das cadeias feudais com as quais os carregaram. Na corte, e nos castelos dos grandes nobres, onde se emulava a pompa e magnificência da corte, o franco-normando era a única linguagem usada. Nas cortes de justiça, as petições e os julgamentos eram exarados na mesma língua. Em suma, o francês era o idioma da honra, da nobreza e, mesmo, da justiça, enquanto a língua anglo-saxônia, muito mais viril e expressiva, se achava entregue ao uso das pessoas rústicas e dos camponeses, que não conheciam nenhuma outra (SCOTT, n/d, p. 24).

Os dados de raça, classe social e língua são essenciais às transformações integrantes à nação inglesa. Todavia, o historiador marxista Eric Hobsbawm (2008) afirma que

> [...] os critérios usados para esse objetivo – língua, etnicidade ou qualquer outro – são em si inúteis para os fins de orientação do viajante quanto o são as formas das nuvens se comparadas com a sinalização da terra. É claro que isso os tornou excepcionalmente convenientes para propósitos propagandísticos e programáticos e não para fins descritivos (2008, p. 15).

Esses critérios, objetivos ou subjetivos, utilizados para identificar os membros de uma nação e diferenciá-los de outras. No caso da obra de Scott, fatores como língua e etnia viriam a aproximar o presente de Scott, marcado pela queda da aristocracia em contrapartida aos valores postulados como modernos pela economia clássica, e a idade média.

O brasileiro Paulo Arantes, no entanto, afirma explicitamente que esses critérios são escolhidos com a finalidade de se criar uma falsa homogeneidade que supere as diferenças entre os povos inseridos num mesmo contingente terrestre (ARANTES, 2006, p. 27).

A ideia de nação, que prescreve tais conceitos definidores para sua existência, também se contrapõe ao modo com que o presente é disposto. Em sua constante transformação, ainda é possível verificar o seu impacto na formação dos princípios modernos de nação utilizados por países colonizados após sua emancipação.

LUSOFONIA E FORMAÇÃO NACIONAL: BRASIL, MOÇAMBIQUE E PORTUGAL

A irrevogabilidade da descoberta de Brasil e Moçambique pelos europeus é um dos traços definidores de uma história nacional eurocêntrica e ocidental. No entanto, tais países também são reconhecidos por seu passado colonial quase comum.

Em suas diferenças, a tradição literária brasileira formulou

> um tipo de história, por meio da avaliação especial da mestiçagem e do contato de culturas. [...] uma tentativa de compatibilizar com os padrões europeus a realidade de uma sociedade pioneira, sincrética sob o aspecto cultural, mestiça sob o aspecto racial. De fato, a 'tendência genealógica' consiste em escolher no passado local os elementos adequados a uma visão que de certo modo é nativista, mas procura se aproximar o mais possível dos ideais e normas europeias. Como por exemplo para ilustrar este fato no terreno social e no terreno literário, intimamente ligados no caso, tomemos a idealização do índio (CANDIDO, 1987, p. 173).

ISBN 978-85-64124-60-8

Isso pode ser verificado em obras como *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar. Transformar o índio num modelo ideal para escamotear a realidade de uma economia escravocrata enquanto as ideias liberais eram uma tendência francesa e moderna é uma contradição que está bem presente no nosso inconsciente coletivo. No entanto, isso é posto em xeque na obra de João Ubaldo Ribeiro, pouco mais de um século depois.

O *feitiço da ilha do pavão* (1997) trata de eventos localizados na ilha do pavão, arquipélago localizado junto à região do recôncavo baiano. Sua certeza mítica, derivada de um princípio genealógico produzido em pleno século XX, no qual a literatura brasileira já dispunha de tradição e imaginário comuns e em movimento; um evento que tornam palpáveis as questões latentes ao subdesenvolvimento.

Essa condição, presente no ato da escrita de João Ubaldo, é importante para a relação entre o passado nacional artificial, produto de nossas relações coloniais, e o atual estado do Brasil enquanto periferia do capitalismo. Por isso, a história brasileira é figurada de maneira a possibilitar o questionamento acerca da veracidade diante de determinados fatos contidos na narrativa. Os personagens brancos e negros, em duas diferentes versões, dão a ver a formação nacional em diferentes perspectivas, juntamente com o único personagem índio, Balduíno Galo Mau, que se mostra uma versão parodizada do índio normatizado pelos padrões românticos. E combater essa visão hegemônica dos alicerces nacionais brasileiros não é só um pré-requisito ao modo de compor da sátira, mas também uma atitude por parte do escritor diante da realidade distorcida pela burguesia (LUKÁCS, 2011a, p. 178). Por isso, o próprio personagem questiona: “Índio não volta pro mato! [...] Se mato é coisa boa, branco ia pro mato! Branco só quer coisa boa! Por que branco não vai pro mato?” (RIBEIRO, 2011, p. 31).

Por outro lado, sob o banho do mar índico, *Choriro* (2009) é um romance com base num canto fúnebre homônimo, de origem *bantu*. Entoado em razão da morte de Nhabezi, um português branco que se converteu em ser local “por mostrar grande habilidade no trato de ervas e mezinhas” (2009, p. 33). Diferente dos outros portugueses, este se aculturou:

> [...] os hábitos e costumes das gentes da terra impregnaram-se no sangue. Comungava os mesmos que os locais. Traçara o destino da aculturação como um patamar à integração que o conturbado tempo criado pelas trocas mercantis via como aventura utópica em tempo de intenso trabalho escravo (2009, p. 43-44).

E a diversidade de destinos e escolhas dos personagens relacionados a Nhabezi configura ligação com história colonial em Moçambique a partir do século XVII, num período em que “a desagregação dos velhos impérios e estados” (LEITE, 2014, p. 96) ocorria no vale do Zambeze ao passo em que estruturas militares e a presença de aventureiros eram indícios da prática do comércio do ouro, do marfim e de escravos. A presença do narrador Chicuacha, que também era português e fora convertido em moçambicano e cronista do rei (Nhabezi), revela a complexidade da história de Moçambique a partir da história colonial da estrutura imperial, que na época atingiu um de seus pontos baixos pela falta de incentivo à exploração de Moçambique, que ficou à mercê das influências estrangeiras também estão presentes na narrativa do cronista. A morte de Nhabezi, no entanto, não significa somente o seu legado registrado na história, mas também que a história se deu processualmente apesar de ainda hoje tratarem de sua origem apenas por meio do processo colonizatório.

Na verdade, o argelino Frantz Fanon assim descreve:

ISBN 978-85-64124-60-8

> O questionamento do mundo colonial pelo colonizado não é um confronto racional dos pontos de vista. Não é um discurso sobre o universal, mas a afirmação passional de uma originalidade apresentada como absoluta. O mundo colonial é um mundo maniqueísta. Não basta o colono limitar fisicamente, isto é, com seus policiais e guardas, o espaço colonizado. Como que para ilustrar o caráter totalitário da exploração colonial, o colono faz do colonizado uma espécie de quintessência do mal. A sociedade colonizada não é apenas descrita como uma sociedade sem valores. Não basta o colono afirmar que os valores desertaram, ou melhor, nunca habitaram o mundo colonizado. O indígena é declarado impermeável à ética. Ausência de valores, e também negação de valores. Nesse sentido, ele é o mal absoluto. Elemento corrosivo, destruindo tudo de que se aproxima, elemento deformante, desfigurando tudo o que se refere à estética ou à moral, depositário de forças maléficas, instrumento inconsciente e irrecuperável de forças cegas (FANON, 2005, p. 57-58).

Figurar a rede de relações de maneira mais clara é um dos efeitos de *Choriro*, que com sucesso exibe um processo de relações entre portugueses e moçambicanos não somente unilaterais, mas recíprocos, tal como o modo próprio do homem fazer História parece sugerir. Portanto, o livro de Khosa torna possível não só revisitar o momento em que os dois povos se ligaram, mas passaram a compor uma grande rede de relações que atravessa os anos até os dias de hoje.

Narrada entre os momentos anteriores à revolução de 1974 e a posterior transformação rumo ao horizonte europeu, o romance histórico *Crónica do Cruzado Osb.* (1976) trata das mudanças graduais nas vidas de três famílias portuguesas. Também movidos por suas paixões, afetadas pelo movimento da história, a psicologia dos personagens é capaz de tentar reproduzir índices típicos do povo português, que surge no momento da grande mudança como que conferindo apoio aos militares para a desmilitarização de Portugal e suas colônias, dando fim não só ao Estado Novo em Portugal, mas também ao regime colonial em suas extensões no continente africano.

A narrativa de Bessa-Luís, que contém um personagem jornalista, Josué, desejoso de escrever um livro homônimo ao romance do corpus, não só dá forma à questão da autoria feminina, mas também reforça o papel da mulher para a verdadeira transformação humana diante das marcas deixadas pelo império colonial. Diz Josué, numa conversa com outro personagem, que "a acção política pertence à razão mágica" (BESSA-LUÍS, 1976, p. 166), enquanto que associa argumentos de razão prática ao sexo masculino. A disputa dialética entre colonizador e colonizado pelas margens da alteridade fez com que o processo de colonização portuguesa tornasse a penetração sexual, territorial e racial ligados entre si (SANTOS, 2003), algo que é superável diante da atitude política e revolucionária da voz feminina diante desse processo a ser reconsiderado.

A intenção narrativa da autora é posta em conflito com a intenção do jornalista Josué, de maneira que o passado da fundação de Portugal se torna pressuposto para a realidade da obra, na qual o país tenta reencontrar seu sentido histórico em si mesmo, após a queda do império colonial e do regime de Salazar. Ainda, a penetração do narrador nas narrativas individuais dos personagens revela um âmbito psicológico amplo e capaz de traduzir esse processo de mudança no país a contar pelos pequenos detalhes. O movimento das transformações em *Crónica do cruzado Osb.*, no entanto, aponta o desmoronamento da estrutura imperial que revestiu e identificou o país por alguns séculos, e é acompanhado pela presença do povo, que legitimou o evento.

ISBN 978-85-64124-60-8

É sabido que durante o colonialismo impõe-se uma limitada oposição entre colonizados e colonos. Esses são inseridos num plano cultural de ordem imperialista e, conforme a coesão de tal domínio, essa antítese é reverberada nas interpretações tanto de uns como de outros "[...] tendo se introduzido na realidade de centenas de milhões de pessoas, onde sua existência como memória coletiva e trama altamente conflituosa de cultura, ideologia e política ainda exerce enorme força" (SAID, 2011, p. 46). A cultura que alimentou o sentimento e a lógica imperialista deve ser analisada com o máximo de cuidado, uma vez que a resposta dessa violência se dá da mesma forma. Portanto, se "a maneira como formulamos o passado molda a nossa compreensão e nossas concepções do presente [...]" (SAID, 2011, p. 36), o romance histórico também pode se fazer como forma imprescindível para compreensão total da realidade, seja do presente resultante do processo histórico ou da projeção de um futuro.

O ROMANCE HISTÓRICO PÓS-COLONIAL – FORMULAÇÕES EM CONSTRUÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O português Alfredo Margarido declarou:

> Não posso contudo ignorar que neste inventário das torpezas nacionais me preocupa há já vários anos, e mais particularmente a partir do momento em que, nas antigas colónias, pude ver em ação a nossa especial maneira de 'civilizar' (MARGARIDO, p. 8).

Esse dado, não apenas teórico, é importante de ser ressaltado pois não se trata somente de algo vivenciado pelo pesquisador português, mas também por todo o povo português, que necessitou reorganizar-se. Disse:

> Subtil mas constantemente, sente-se perpassar na atmosfera política nacional um sopro gélido, muito necrofílico, que à força de exaltar o passado, compromete o presente, e mais ainda o futuro. [...] O país foi remetido para o século XV-XVI, e só aí encontraria razões para existir. Os séculos subsequentes, e mais particularmente o nosso, não fariam mais do que confirmar a 'decadência', que o século XIX instalou com toda pompa no panteão nacional (MARGARIDO, p. 5).

A preocupação com o passado, principalmente com os valores ditos modernos, tornou necessária a ligação de Portugal com suas ex-colônias, embora a história já conhecida condene a ex-metrópole a participar do convívio da lusofonia.

A síndrome de Estocolmo dos povos colonizados é um dado visível para sua repulsa. No caso brasileiro, durante o século XIX, a mudança de dependência cultural e política para os moldes franceses foi aspecto evidente. Porém, durante o século XX, as políticas linguísticas pareciam aproximar e dividir aspectos próprios dos acordos ortográficos entre Brasil e Portugal (MARGARIDO, p. 6-7). O mesmo pode se dizer quanto a repensar suas origens.

O feitiço da ilha do pavão parece apresentar um novo viés à questão indígena, não só distante do índio idealizado pelos moldes europeus, propícios ao princípio genealógico da nova nação brasileira. A obra também apresenta os conflitos entre as três raças, organizadas também

ISBN 978-85-64124-60-8

entre as que tinham o domínio da escrita, uma marca característica do subdesenvolvimento (CANDIDO, 1987, p. 146), o que conecta o passado figurado e o presente da escrita.

Essa conexão também é perceptível na obra *Choriro*, na qual a interdependência entre os povos inseridos na história da colonização apresenta real sentido por ser recíproca entre os dois. As influências da família de Nhambezi, cujos membros optam por diferentes destinos dessa relação, também se mostra um modo próprio de figurar as complexas relações que se desenvolveram ao longo da história entre Moçambique e Portugal.

Crónica do cruzado Osb. apresenta personagens particulares, descritos psicologicamente, e movidos a paixões. Alguns personagens são mais atingidos pelos acontecimentos derivados da revolução de 74. Outros, no entanto, demoram até perceberem as mudanças na sociedade, o que revela não só que a locomotiva da história passou por alguns, mas também que os próprios movimentos revolucionários possuem caráter heterogêneo.

Os três romances supracitados, portanto, na peculiaridade com que são figurados, parecem não só se ligar por apresentar diferentes aspectos e tempos do império colonial português, mas também por registrarem o espírito histórico com que se nutriu Lukács.

Os acontecimentos significativos apresentados nessas obras revelam uma íntima ligação dos eventos históricos derivados da colonização, um marco que é possível somente pela confissão de que a história nacional dos países colonizados só adquirirá movimento ao passo em que refletir sobre os graus críticos que constituem a sua realidade. Se a vida é o centro do romance histórico, aspectos que afligem a vida, tais como moral e paixões, são relevantes à discussão.

Se os costumes antigos são colocados em xeque, ou não, pelo presente da escrita e pelo passado a ser figurado, é mister declarar que o romance histórico é um gênero de excelência capaz de revelar as íntimas conexões entre um presente enfermo e um passado insolúvel porém sempre presente, tanto na posição de colonizado quanto de colonizador.

Os extremos de luta e as raízes populares parecem indicar possíveis caminhos para a superação destas feridas ainda latentes. Apontar esses aspectos é o que conecta o romance histórico clássico e o romance histórico pós-colonial.

Porém, o romance histórico pós-colonial tem como pressuposto o estudo de circunstâncias e costumes autênticos que justifiquem um passado colonial ainda presente, algo que excede não as possibilidades do gênero, mas o próprio aspecto literário.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. **Trajetos de uma forma literária**. Traduzido por Milton Ohata. Novos estudos, n. 77, p. 205-220, mar. 2007.

ARANTES, Paulo **Nação e reflexão**. In: ABDALA JR., Benjamin e CARA, Salete de Almeida (orgs.). Moderno de nascença. Figurações críticas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 27-45.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Crónica do cruzado** Osb. Porto: Babel, 1976.

ISBN 978-85-64124-60-8

BORGES COELHO, João Paulo. "**Da Violência Colonial Ordenada à Ordem Pós- Colonial Violenta: Sobre um Legado das Guerras Coloniais nas Ex-Colónias Portuguesas**", in Lusotopie: Violences et Controle de la Violence au Bresil, en Afrique ET a Goa, Paris: Karthala, 2003, p. 175-193.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonizador**. Prefácio de Mário Pinto de Andrade. Traduzido por Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

EAGLETON, Terry. **Literary theory: an introduction**. 2nd. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Traduzido por Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade.** Traduzido por Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JAMESON, Fredric. **O romance histórico ainda é possível?** Traduzido por: Hugo Mader. Novos estudos, n. 77, p. 185-203, 2007.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Choriro**. Porto: Sextante, 2015.

LEITE, Ana Mafalda. **"História, viagem, memória e arquivo colonial na narrativa moçambicana"**. In: PANTOJA, Selma; BERGAMO, Edvaldo; SILVA, Ana Claudia da. África contemporânea em cena: perspectivas interdisciplinares. São Paulo: Intermeios, 2014. p. 95-107.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Organizado, apresentado e traduzido por Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2011a.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. Traduzido por Carlos Nelson Coutinho. 2a. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **O romance histórico.** Traduzido por Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011b.

MARGARIDO, Alfredo. **A lusofonia e os lusófonos: novos mitos portugueses**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2000.

MORAIS, Eunice. **Refigurações de nação no romance histórico e a paródia moderna de Ana Miranda**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009, 257f.

RIBEIRO, João Ubaldo. **O feitiço da ilha do pavão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SAID, Edward. **"Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas".** In: Cultura e imperialismo. Traduzido por Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.34-116.

SCOTT, Walter. **Ivanhoé**. Traduzido por Bruno Silveira São Paulo: Ediouro, n/d.

VASCONCELOS, Sandra Guardini**. Figurações do passado: o romance histórico em Walter Scott e José de Alencar**. Terceira margem, Rio de Janeiro, n. 18, p.15-37, jan-jun, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade**. Novos estudos, n. 66, p.23-52, jul. 2003.

SANTOS, Pedro Brum. **Teorias do romance: relações entre ficção e história**. Santa Maria: UFSM, 1996.

ISBN 978-85-64124-60-8

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Dafoe,** Richardson e Fielding. Traduzido por Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ISBN 978-85-64124-60-8

O TEMPO DOS FAVORES EM *RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAIAS CAMINHA*, DE LIMA BARRETO

Letícia Braz DA SILVA (UnB/ Bolsista Capes)
lbs.leticia@gmail.com
Edvaldo Aparecido BERGAMO (UnB)
edvaldobergamo@unb.br

RESUMO

A ficcionalização do romance brasileiro está atrelada à dinâmica e aos dilemas sociais do país. No período da Primeira República (1889-1930), por exemplo, as reparações e os agravos, seja no cenário político ou no econômico, causados, entre outros fatores, pelo início do processo de industrialização, culminaram em mudanças no imaginário cultural. Alguns romancistas da época manifestaram suas posições acerca da realidade imediata ao refletirem criticamente as contradições sociais por meio da figuração, especialmente, daqueles dependentes de apadrinhamentos, daqueles que se encontravam à margem do sistema mandante branco e elitista da sociedade. Lima Barreto, um dos escritores representantes da época, problematizou em seu primeiro romance, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, publicado no ano 1909, o tempo dos favores, mas não só no campo social, mas também no das artes, mostrando, pelo personagem escritor Isaías Caminha, a condição do negro e o coronelismo das letras na imprensa burguesa. Dessa forma, sendo a literatura um instrumento que convive historicamente com a realidade em movimento (PRADO, 1989), o intento desse trabalho consiste em apresentar a relação dialética literatura e sociedade, cotejando sobre o problema social em torno do negro e sua inserção no meio das artes como modo de transformar-se a si e a realidade.

***PALAVRAS-CHAVE**: CONDIÇÃO DO NEGRO. IMPRENSA. ROMANCE CONTEMPORANEO. LIMA BARRETO.*

"A capacidade mental dos negros é discutida a priori e a dos brancos, a posteriori." (Lima Barreto)[718]

"Era a imprensa, a onipotente imprensa, o quarto poder fora da Constituição!" (Isaías Caminha) [719]

A problemática entre centro e periferia, interior e cidade intensificou-se no início do século XX, devido ao vertiginoso processo de modernização e urbanização que ocorria no país, principalmente, nos grandes polos econômicos, São Paulo e Rio de Janeiro. Os marginalizados da sociedade eram, em grande parte, negros e migrantes que se viram obrigados a deixar seu local de origem – meio rural, estado ou até mesmo país – a fim de melhores oportunidades e condições de vida. Apostava-se que o progresso beneficiaria todas as camadas sociais, minimizando, por assim dizer, o legado colonial hierárquico baseado em títulos, posses, apadrinhamentos e cor de pele (FLORESTAN, 1972). Contudo, a qualidade de vida desses trabalhadores era inversamente proporcional ao exercício que desempenhavam, principalmente, ao se tratar do negro.

718 DIÁRIO ÍNTIMO, 1900, P. 20 (GRIFOS DO AUTOR).
719 RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA, 2011, P. 193.

ISBN 978-85-64124-60-8

Os impasses relacionados à raça não acabaram com o fim da escravidão, mesmo no Brasil moderno ainda é visível a manutenção dos negros e mulatos na condição de alijados de novas oportunidades. A nova ordem social competitiva até aquele momento era "branca", na qual o negro posicionava-se como subproletariado. Apesar de grupos contrários a esta posição ideológica que descartava as pessoas pela cor da pele, essa tendência somente disfarçou o que era admissível e tolerável do real. A estrutura social estaria dentro dos "conformes" se os negros não tivessem entrado em conflito com as leis e os ideais conservadores da sociedade burguesa. Vários intelectuais negros contribuíram para criar e difundir uma percepção nova e realista da situação racial brasileira (FLORESTAN, 1972).

> No Brasil republicano, como em tantas outras formações sociais egressas de um passado colonial, raça e classe sobrepunham-se definindo uma condição subalterna que nem sempre o talento individual ou o favor conseguia resgatar. A poesia e a ficção mostram a face subjetiva dessa história que, em grande parte, ainda é nossa contemporânea (BOSI; In: BARRETO, 2011, p. 36).

A sórdida realidade desse momento social (persistente ainda hoje na sociedade brasileira) deu ensejo a artistas redesenharem os impactos e as repercussões por trás da modernização do mundo objetivo, dando voz àqueles que margeavam a sociedade. A implantação da Primeira República, conhecida também como República Velha, período compreendido entre os anos de 1889 e 1930, não se fundou em uma consciência coletiva (LOPEZ, 1994), o que possibilitou, no decorrer do tempo, além de conflitos internos do indivíduo, diversas revoltas em razão das grandes contradições sociais existentes. Dessa forma, grandes romancistas figuraram a realidade de maneira crítica, propondo uma reflexão que não fosse unilateral, um (re)contar da história a partir de uma posição oposta a dos donos do poder social e intelectual.

Lima Barreto, considerado grande romancista e pensador social na Primeira República, discorria acerca do preconceito como violência da sociedade por restringir a possibilidade de vida dos negros e de quem deles descendesse. Em sua obra, observa-se o entrelace da vida do escritor com a de personagens [720] no que se refere ao trato recebido pelo pobre e pelo negro, narrando perseguições, injustiças e humilhações em todas as esferas, inclusive em repartições públicas. A intenção de seu projeto literário era mostrar a interferência de problemas sociais na vida cotidiana do indivíduo; no seu caso, o meio hostil que reprimia sua existência (MACHADO, 2002) assim como tentava fazer a sua arte. Essa imposição de subjugação perante o meio é bem visualizada em seu romance de estreia *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, publicado no ano de 1909 [721].

A história do livro, como o próprio título já indica, é sobre Isaías Caminha, um jovem negro que se dirigiu ao Rio de Janeiro procurando uma vida diferente daquela limitadora do interior. O personagem escritor destacava-se entre os demais por sua inteligência e pela gana no aprendizado, vontade essa adquirida pela admiração que nutria por seu pai. Para algumas pessoas, a cidade do interior não cabia mais a ele, era necessário alçar voos e mostrar o seu valor na cidade grande: "'Vai, Isaías! Vai!... Isto aqui não te basta... Vai para o Rio!'" (BARRETO, 2011, p. 69). Contudo, para alcançar a possibilidade de vida baseada, principalmente, em obter

720 ISAÍAS CAMINHA REVELA A PERSONALIDADE DE LIMA BARRETO, SENDO RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA UMA ESPÉCIE DE AUTOBIOGRAFIA (BARBOSA, 2002).

721 OS PRIMEIROS CAPÍTULOS DO ROMANCE FORAM PUBLICADOS NA REVISTA FLOREAL EM 1907, SENDO LANÇADO COMO LIVRO APENAS EM 1909 (BARRETO, 2011, P. 61).

ISBN 978-85-64124-60-8

o reconhecimento dos outros, Isaías deparou-se com um impasse criado pelo tio Valentim: a necessidade de um "padrinho" que lhe garantisse um emprego.

A ingenuidade do protagonista diante da vida fazia-o pensar que sua destreza e seu conhecimento bastavam para lhe garantir boas oportunidades na cidade grande. Tio Valentim foi o primeiro a apresentar ao sobrinho o funcionamento da realidade social, dependente do favor e apadrinhamento em torno de interesses. Os dois dirigiram-se até a casa de coronel Belmiro a fim de que ele recomendasse o sobrinho, que desejava estudar para ser doutor, ao deputado Castro. O pedido de um possível emprego era legítimo (possível, pois não se concretizou, tendo ele que buscar trabalho), uma vez que Valentim auxiliou Castro a se eleger como deputado no Rio. A questão do favor, porém, só foi compreendida posteriormente pelo protagonista por meio de sua própria vivência e experiências negativas que a cidade do Rio de Janeiro lhe mostrou.

Na "cidade de terceira ordem", adjetivação dada ao interior por Isaías, ele era conhecido por seus esforços; entre seus iguais, ele era diferente, sobressaía-se. Na cidade grande, por sua vez, seria mais um na multidão, principalmente, por sua origem humilde e por ser negro. Entretanto, não foi necessário chegar até o Rio de Janeiro para Isaías defrontar-se com a discriminação de cor. No percurso, ao descer em uma estação para se alimentar, recebeu um tratamento ríspido por parte daquele que o atendeu, trato diferente que um rapaz loiro havia recebido embora a reivindicação de ambos fosse a mesma: o troco. Na passagem a seguir, observa-se que a escolha vocabular de Lima Barreto, como a expressão "não atinei" ou ainda "em vão", evidencia o não captar do protagonista sobre o racismo sofrido naquela época e só agora então compreendido.

> Tive fome e dirigi-me ao pequeno balcão onde havia café e bolos. Encontravam-se lá muitos passageiros. *Servi-me e dei uma pequena nota a pagar. Como se demorassem em trazer-me o troco reclamei: "Oh!", fez o caixeiro indignado e em tom desabrido. "Que pressa tem você?! Aqui não se rouba, fique sabendo?" Ao mesmo tempo ao meu lado, um rapazola alourado reclamava o dele, que lhe foi prazenteiramente entregue. O contraste feriu-me, e com os olhares que os presentes me lançaram, mais cresceu a minha indignação*. Curti durante segundos uma raiva muda, e por pouco ela não rebentou em pranto. Trôpego e tonto, embarquei e *tentei decifrar a razão da diferença dos dois tratamentos. Não atinei; em vão passei em revista a minha roupa e a minha pessoa*... Os meus dezenove anos eram sadios e poupados, e o meu corpo regularmente talhado. Mesmo de rosto, [...], eu não era hediondo nem repugnante. Tinha-o perfeitamente oval, e a tez de cor pronunciadamente azeitonada (BARRETO, 2011, p. 79-80; grifos nossos).

Entre olhares e meneares de cabeças em razão do preconceito, uma situação em especial marcou a vida de Isaías por mudar sua visão de mundo a respeito de sua pátria, um roubo que ocorreu no Hotel Jenikalé, onde estava hospedado. A cor de sua pele foi o fator determinante para causar suspeitas e dúvidas sobre o seu caráter, o que o levou a ser intimado. Ao chegar à delegacia para prestar depoimento, foi invadido pelo sentimento de raiva por ouvir o delegado referir-se a ele como "mulatinho". Para Isaías, esse termo feriu-o mais por ter partido de um funcionário do governo, o qual, segundo ele, deveria conhecer os direitos dos cidadãos e, portanto, ser respeitoso. O personagem escritor apresenta uma reflexão amarga: fatos como esse tornaram-no insensível e cínico por não sentir mais incômodo quando palavras semelhantes são proferidas a ele.

> — Qual é a sua profissão?
> — Estudante.

ISBN 978-85-64124-60-8

> — Estudante?!
> — Sim, senhor, estudante — repeti com firmeza.
> — Qual estudante, qual nada!
> A sua surpresa deixara-me atônito. Que havia nisso de extraordinário, de impossível? Se havia tanta gente besta e bronca que o era, por que não o podia ser eu? Donde lhe vinha a admiração duvidosa? Quis-lhe dar uma resposta mas as interrogações a mim mesmo me enleavam. Ele, por sua vez, tomou o meu embaraço como prova de que mentia. Com ar escarninho perguntou:
> — Então você é estudante?
> Dessa vez tinha-o compreendido, cheio de ódio, cheio de um santo ódio que nunca mais vi chegar em mim. *Era mais uma variante daquelas tolas humilhações que eu já sofrera; era o sentimento geral da minha inferioridade*, decretada a priori, que eu adivinhei na sua pergunta (BARRETO, 2011, p. 133; grifos nossos).

Isaías iniciou a escrita do livro com um sentimento de revolta, mas que, a partir de algumas reflexões, foi abrandado por render-se diante do modelo social excludente. No prefácio, o personagem escritor revela que o mote para escrever *Recordações* deu-se após a leitura de um artigo, cujo teor estereotipava o negro e sua capacidade intelectual. O livro seria uma resposta ao articulista e às necessidades da vida cotidiana, mostrando a ele e aos que compartilhavam da mesma ideia que o negro era sentenciado não pelo seu sangue, mas pela sociedade causadora "de tão feios fins de tão belos começos" (BARRETO, 2011, p. 64). Todavia, Isaías ressalta que sua produção não se trata de uma obra de arte – segundo ele, narrativa pobre devido à ausência de "estilo e capacidade literária" – nem de ódio, mas uma defesa.

> Li-o a primeira vez com ódio, tive desejos de rasgar as páginas e escrever algumas verrinas contra o autor.
> Considerei melhor e vi que verrinas nada adiantam, não destroem; se, acaso, conseguem afugentar, magoar o adversário, *os argumentos deste ficam vivos, de pé*.
> *O melhor, pensei, seria opor argumentos a argumentos, pois se uns não destruíssem os outros, ficariam ambos face a face*, à mão de adeptos de um e de outro partido (BARRETO, 2011, p. 63; grifos nossos).

O objetivo do personagem escritor não era dar expressividade, vivacidade ao parecer do articulista, mas colocar no mesmo patamar a opinião acerca do negro, partindo daquele que tem propriedade para falar sobre o assunto. A verdade do discurso do dominante (branco elitista) sobre o dominado (pobre, negro e mulato) poderia, então, ser (re)discutida, interferindo, assim, na não propagação de uma verdade fragmentada da realidade. Dessa forma, Isaías daria oportunidade aos leitores de refletirem sobre a vida social e de terem opiniões e pensamentos próprios, não seguindo uma imposição determinista do meio. Pode-se dizer que o certo "concordar" de Isaías com o autor do artigo seria no fato de o negro – por sobrevivência – ser dominado pelo meio social; a "falta de inteligência", na verdade, seria a falta de uma reação necessária.

> Despertei hoje cheio de um mal-estar que não sei donde me veio. [...] Penso — não sei por quê — que é este meu livro que me está fazendo mal... E quem sabe se excitar recordações de sofrimentos, avivar as imagens de que nasceram não é fazer com que, obscura e confusamente, me venham as sensações dolorosas já semimortas? Talvez mesmo seja angústia de escritor, porque vivo cheio de

ISBN 978-85-64124-60-8

> dúvidas, e hesito de dia para dia em continuar a escrevê-lo. *Não é o seu valor literário que me preocupa; é a sua utilidade para o fim que almejo*.
> [...] Eu não sou literato, detesto com toda a paixão essa espécie de animal. O que observei neles, no tempo em que estive na redação do O Globo, foi o bastante para não os amar, os imitar. São em geral de uma lastimável limitação de ideias, [...], curvados aos fortes e às ideias vencedoras, e antigas, adstritos a um infantil fetichismo do estilo e guiados por conceitos obsoletos e um pueril e errôneo critério de beleza. *Se me esforço por fazê-lo literário é para que ele possa ser lido*, pois quero falar das minhas dores e dos meus sofrimentos ao espírito geral e no seu interesse, com a linguagem acessível a ele. É este o meu propósito, o meu único propósito. Não nego que para isso tenha procurado modelos e normas. [...] Confesso [...] que procuro descobrir nos grandes romancistas o segredo de fazer. Mas, não é a ambição literária que me move ao procurar esse dom misterioso para animar e fazer viver estas pálidas *Recordações*. *Com elas, queria modificar a opinião dos meus concidadãos, obrigá-los a pensar de outro modo, a não se encherem de hostilidade e má vontade quando encontrarem na vida um rapaz como eu e com os desejos que tinha há dez anos passados. Tento mostrar que são legítimos e, se não merecedores de apoio, pelo menos dignos de indiferença* (BARRETO, 2011, p. 136-138; grifos nossos).

O prefácio, intitulado “Breve notícia”, possui funcionalidade social e estética. Lima Barreto acrescentou-o como parte ficcional do romance em sua segunda edição a fim de que a leitura fosse feita de maneira apropriada pelos leitores e, em especial, pelos críticos. Isso porque esses últimos analisaram o livro, intencionalmente, de forma parcial, não se atentando a produção estética como um todo, mas apenas ao escritor (FANTINATI, 1978). Por ser condenado aos desgostos da vida, devido à sua cor, Lima Barreto enfrentou também dificuldades para se inserir no campo literário. Sendo as instituições públicas um micro retrato social, a maneira encontrada por ele para lançar seus escritos foi fundar sua própria revista, Floreal, no ano 1907, que teve durabilidade de apenas um ano, encerrando-se no quarto número (BARBOSA, 2002).

> Da parte de Lima Barreto a delegação da autoria significa a convicção de que “melhorou” o universo ficcional, com o acréscimo da “Breve notícia”, tornando-o “fechado” e auto-explicante, sendo desnecessária sua qualificação como autor real, para que a obra seja compreendida, só assumindo tal condição, ao término do prefácio, quando reafirma a postura de Isaías Caminha, no momento em que este a nega pela adesão à política (FANTINATI, 1978, p. 65-66).

Lima Barreto, por meio de Isaías Caminha, mostra o descontentamento da forma como se cria a receptividade de obras pelos críticos. Ao protagonista, Floc, a figuração de quem exerce essa atividade, embora conceituado no ramo jornalístico, não era capacitado para exercer a função, posto que não obedecia a um sistema, “suas regras estéticas eram as suas relações com o autor, as recomendações recebidas, os títulos universitários, o nascimento e a condição social” (BARRETO, 2011, p. 202-203). Não havia parcialidade na construção da relação autor, obra e público. Os princípios norteadores de sua análise eram a aristocracia da arte e aniquilação dos invisíveis sociais. As opiniões favoráveis, os elogios, e, em especial, a visibilidade almejada por escritores só eram dados por ele àqueles que eram amigos ou “limpos”, “bem-nascidos”.

Por conseguinte, havia também o objetivo real e ficcional de publicar o romance “sem escoras ou para-balas”. Entretanto, o apadrinhamento é revelado, na relação forma e conteúdo, logo no prefácio, oportunidade em que Lima Barreto coloca-se ficcionalmente como amigo de

ISBN 978-85-64124-60-8

Isaías, mostrando-se responsável pela publicação de Recordações em sua revista. Lima Barreto e Isaías Caminha são ambos escritores em processo, lutando por reconhecimento e recepção social pertinente (FANTINATI, 1978), mas, para isso, era necessário tecer um panorama da Primeira República e da "República das Letras" ancoradas na imprensa burguesa. O jornal era possuidor de uma força que sobressaía ao próprio Estado e o jogo de poder e de interesses entre imprensa e poder público foi representado e denunciado na narrativa (MACHADO, 2002).

A imprensa era a responsável por difundir as informações e estabelecer a cultura social (os literatos) segundo critérios que não abarcavam, respectivamente, a verdade e o valor literário (MACHADO, 2002). À imprensa, somente os integrantes de sua engrenagem eram "proprietários da arte de escrever" e poderiam exercer essa atividade. Acrescenta-se, ainda, o fato de que a existência de um escritor fora do ambiente jornalístico desorganiza o modelo social estável e pré-estabelecido. Publicar um livro, portanto, seria um ato de ousadia. Os novos escritores receberiam mérito apenas se fosse conveniente para a imprensa, já negros ou não apadrinhados, nunca seriam aclamados pela crítica. Nisso, "a marginalidade do autor é reforçada pelo jogo de poder que preside a dinâmica de seu funcionamento" (MACHADO, 2002, p. 143).

> [...] A imprensa! Que quadrilha! [...] Nada há tão parecido como o pirata antigo e o jornalista moderno: a mesma fraqueza de meios, servida por uma coragem de salteador; conhecimentos elementares do instrumento de que lançam mão e um olhar seguro, uma adivinhação, um faro para achar a presa e uma insensibilidade, uma ausência de senso moral a toda a prova... *E assim dominam tudo, aterram, fazem que todas as manifestações de nossa vida coletiva dependam do assentimento e da sua aprovação*... Todos nós temos que nos submeter a eles, adulá-los, chamá-los gênios, embora intimamente os sintamos ignorantes, parvos, imorais e bestas... Só se é geômetra com o seu placet, só se é calista com a sua confirmação e se o sol nasce é porque eles afirmam tal coisa... E como eles aproveitam esse poder que lhes dá a fatal estupidez das multidões! Fazem de imbecis gênios, de gênios imbecis; trabalham para a seleção das mediocridades, de modo que...
> — Você exagera — objetou Leiva. — *O jornal já prestou serviços*.
> — Decerto... não nego... *mas quando era manifestação individual, quando não era coisa que desse lucro; hoje, é a mais tirânica manifestação do capitalismo e a mais terrível também*... É um poder vago, sutil, impessoal, que só poucas inteligências podem colher-lhe a força e a essencial ausência da mais elementar moralidade, dos mais rudimentares sentimentos de justiça e honestidade! São grandes empresas, propriedade de venturosos donos, destinadas a lhes dar o domínio sobre as massas, em cuja linguagem falam, e a cuja inferioridade mental vão ao encontro, conduzindo os governos, os caracteres para os seus desejos inferiores, para os seus atrozes lucros burgueses... Não é fácil a um indivíduo qualquer, pobre, cheio de grandes ideias, fundar um que os combata... Há necessidade de dinheiro; são precisos, portanto, capitalistas que determinem e imponham o que se deve fazer num jornal... [...]
> Andrade acabou de falar e tirou o chapéu um instante. *Vi-lhe o cabelo crespo, lanudo e revolto e toda a sua grande cabeça angustiada e inteligente assomou aos meus olhos com uma grande expressão de rebeldia* (BARRETO, 2011, p. 163-165; grifos nossos).

A imprensa era regida pela rentabilidade. Além de rejeitar produções literárias de escritores negros e de brancos sem estirpe, a imprensa selecionava as matérias da rubrica social quando elas interferiam positivamente em seu lucro. Segundo Isaías, a revolta popular desencadeada pela jocosa Lei dos Sapatos Obrigatórios (remete-se à Revolta da Vacina de 1904) nas ruas do Rio de Janeiro aumentou

ISBN 978-85-64124-60-8

a tiragem do jornal *O Globo* [722], seu local de trabalho. Propositalmente, a imprensa vangloriava a população para que o jornal se tornasse um "estimulante para a sua atitude belicosa". Não se importava com as mortes, nem com a exaustão de seus funcionários. Todavia, essas questões só eram levantadas por aqueles que viam o lado não beneficiário da imprensa, como Plínio de Andrade, personagem negro e revolucionário.

Isaías tinha admiração por pessoas que, mesmo passando por discriminação e preconceito de cor, perseveravam em suas posições ideológicas, sem esquivar-se. O personagem escritor sentia chateação e sofria calado pela forma que as pessoas se referiam aos negros, principalmente, seus colegas de trabalho. Eles não se viam como empregados quaisquer por julgarem-se formadores do pensamento do país, sendo "a mais alta representação dele". Por isso, hostilizam, por meio da crítica, obras que não seguiam seu grupo e monopolizam livrarias e revistarias, divulgando, em sua maioria, obras mercantis. Ainda que soubessem disso, os funcionários da imprensa eram como um exército que a honravam e dignificavam-na [723], esquecendo-se o fato de serem subordinados a uma hierarquia interna, no caso, o diretor do jornal.

> Não há repartição, casa de negócio em que a hierarquia seja mais ferozmente tirânica. O redator despreza o repórter; o repórter, o revisor; este, por sua vez, o tipógrafo, o impressor, os caixeiros do balcão. A separação é a mais nítida possível e o sentimento de superioridade, de uns para os outros, é palpável, perfeitamente palpável. O diretor é um deus inacessível, caprichoso, espécie de Tupã ou de Júpiter Tonante, cujo menor gesto faz todo o jornal tremer. Para ciência dos povos, porém, aquilo é "uma tenda de trabalho onde mourejam irmãos" [...] (BARRETO, 2011, p. 244).

Enquanto alguns dirigiam-se à imprensa em busca de *status*, Isaías batera na porta do jornal por necessidade e não por desejar construir carreira jornalística. Nisso, foi surpreendido pelo aprendizado social adquirido na redação, que envolvia bajulação, a meia cultura e as distorções da verdade, o que mais tarde o fez deixar o cargo de escrivão e tornar-se deputado [724]. Com a entrada do protagonista nesse meio, o leitor depara-se com o desenvolvimento gradativo de Isaías: negro humilde e interiorano para suburbano que enfrenta desafios para incluir-se na capital que se moderniza. Pode-se afirmar que o sujeito, assim como o romance em questão, está ligado às mudanças histórico-culturais ocorridas no país (BOSI, 2011). A arte é usada por Lima Barreto como instrumento para apresentar e modificar o mundo objetivo (MACHADO, 2002).

A literatura, na concepção do escritor, deve ser engajada, descomprometida com o "bonito" e o "elegante", objetivando desmascarar a sociedade por meio da combinação da ficção com experiência e sentimento sociais, mas sem que o ideal prevaleça sobre os elementos figurativos da realidade. Acrescenta-se ainda que, para Lima Barreto, a literatura não é só paixão e dever, mas uma forma de existência, destarte, acredita na missão de ela "libertar o homem e melhorar a sua convivência" (CANDIDO, 1987, p. 39) [725]. À procura de estabelecer comunicação

722 De acordo com a nota feita por Isabel Lustosa na edição do livro utilizada neste trabalho, o escritor refere-se ao jornal Correio da Manhã (BARRETO, 2011, p. 89).

723 O crítico Floc cometeu suicídio por ter dificuldades em transpor para o papel sua análise sobre o evento que cobriu. Para ele, era importante o reconhecimento que ele havia adquirido até então.

724 Isaías Caminha "abandonou" todo o seu ideal adolescente ao mudar para o Rio de Janeiro. Tornou-se um doutor, não por ter estudado, mas por ter adentrado no meio político graças a um jogo de interesses. Foi subindo de cargo no jornal depois de pegar doutor Loberant, seu chefe, numa orgia na casa de Rosalinda. Isaías, portanto, passou a levar uma vida igual àquela que criticava.

725 A epígrafe do Diário íntimo –"Quando comecei a escrever este, uma 'esperança' pousou" (BARRETO, 1900, p. 1) – exemplifica bem como Lima Barreto vê a literatura.

ISBN 978-85-64124-60-8

entre os homens, observa-se em sua obra "questões particulares" postas como "espírito geral", como a aflição e o dilaceramento do indivíduo por causa da pobreza e do preconceito, falhas do mecanismo social (CANDIDO, 1987).

O romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* narra os obstáculos sociais do protagonista no tempo dos favores, na imprensa e no campo literário por ser pobre e negro. Isaías sentia-se condenado pela cor, e a rejeição e a discriminação são contadas, ora direta, ora indiretamente, em passagens que, por vezes, comovem o leitor. Lima Barreto e Isaías Caminha coexistem, com este figurando momentos da fase adolescente daquele (MACHADO, 2002), como a saga e peregrinação para publicar seu romance sem qualquer apoio. Nele, vê-se as reais deficiências do país em uma escrita em que o belo e o risonho dão lugar ao feio e à rudeza da vida. A incorporação do mulato e do negro como ponto central da narrativa evidencia a tentativa da arte em tirá-los como empecilhos de nossa civilização à elaboração da cultura (CANDIDO, 2000).

Recordações revela aos leitores o que está escuso no mundo, o que auxilia na (re)construção do homem e na defesa de sua integridade contra o sistema social que o ataca, o reduz e o corrompe (LUKÁCS, 2010). Mesmo que o protagonista tenha tomado consciência da função do narrador no ato da escrita (FANTINATI, 1978), ele não se exime de seu papel em se opor a quaisquer situações e meios que deformem a essência humana. Para isso, Lima Barreto apresenta na relação forma e conteúdo, por meio da figuração do escritor, o processo de (auto)desenvolvimento do homem. Em suma, o livro reflete a realidade do mundo objetivo e as relações sociais contraditórias em busca de desmascarar a falsa aparência de um mundo uniforme, igualitário e culturalmente homogêneo (FLORESTAN, 1972).

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto (1881-1922).** 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. 458 p.

BARRETO, Lima. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2011. 312 p.

_____. **Diário íntimo**. 1900. Disponível em:

< http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000066.pdf >. Acesso em 04 jul. 2018.

BOSI, Alfredo. **Figuras do eu nas recordações de Isaías Caminha**. In: BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaías Caminha. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2011. p. 9-36.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000. 182 p.

_____. **Os olhos, a barca e o espelho**. In: _____. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987. p. 39-50.

FANTINATI, Carlos Erivany. **O profeta e o escrivão: estudo sobre Lima Barreto**. São Paulo: Hucitec; Assis: Instituto de Letras, História, Psicologia de Assis, 1978. 185 p.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972. 285 p.

LUKÁCS, György**. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels**. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Cultura, arte e literatura: textos escolhidos. 1. ed. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 11-38.

ISBN 978-85-64124-60-8

LOPEZ, Roberto Luiz. **História do Brasil contemporâneo**. 7. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. 164 p.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. **Lima Barreto: um pensador social na Primeira República.** 1. ed. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002. 215 p.

ISBN 978-85-64124-60-8

"COUSAS PASSADAS, COUSAS FUTURAS" – ARTICULAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E RELIGIÃO EM *ESAÚ E JACÓ* DE MACHADO DE ASSIS

Tiago Ferreira da SILVA (IFB/UnB)
E-mail: tiago_fsilva@yahoo.com.br

RESUMO

A partir da relação entre forma literária e processo social, e considerando as peculiaridades que o romance histórico assume nas literaturas de países periféricos, procura-se analisar o romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, a partir da articulação entre o motivo religioso e a representação dos fatos históricos que compõem o Brasil no final do século XIX. A proposta deste estudo é pensar de que modo a presença da religião, nesse romance, contribui para a sua eficácia estética e também para os questionamentos e reflexões levantados pelo autor em relação à história e à realidade brasileiras, notadamente a transição do Império para a República. Embora não apresente os elementos tradicionais do romance histórico europeu, esta obra de Machado de Assis permite uma profunda análise da realidade nacional, sobretudo pelo entrelaçamento entre o elemento humano e a História, trespassados pelo fio da religião, princípio estruturante da narrativa. Desse modo, discute-se a possível relação entre velho e novo, entre o contexto bíblico que serve de mote à narrativa e o contexto histórico brasileiro do final do século XIX. Além dessas questões, a análise se volta também para a figura do Conselheiro Aires - narrador e personagem -, que, com seus registros e anotações sobre fatos e pessoas, permite pensar *Esaú e Jacó* como uma narrativa "histórica" no contexto da produção machadiana.

***PALAVRAS-CHAVE**: HISTÓRIA, RELIGIÃO, ROMANCE-HISTÓRICO, MACHADO-DE-ASSIS, BRASIL.*

ABSTRACT

From the relation between literary form and social process, and considering the peculiarities that the historical novel assumes in the literatures of peripheral countries, we try to analyze the novel Esau and Jacob, of Machado de Assis, from the articulation between the religious reason and the representation of historical facts that compose Brazil in the late nineteenth century. The purpose of this study is to think how the presence of religion in this novel contributes to its aesthetic effectiveness and also to the questions and reflections raised by the author in relation to Brazilian history and reality, notably the transition from the Empire to the Republic. Although it does not present the traditional elements of the European historical novel, this work of Machado de Assis allows a deep analysis of the national reality, especially by the interweaving between the human element and History, pierced by the thread of religion, structuring principle of the narrative. In this way, the possible relationship between old and new, between the biblical context that serves as a mote to the narrative and the Brazilian historical context of the end of the XIX century, is discussed. In addition to these questions, the analysis also turns to the figure of the Aires - narrator and character - who, with his records and notes on facts and people, allows Esau and Jacob to be thought of as a "historical" narrative in the context of Machado 's production.

***KEYWORDS**: HISTORY; RELIGION; HISTORIC-NOVEL; MACHADO-DE-ASSIS; BRAZIL.*

ISBN 978-85-64124-60-8

O escritor brasileiro Machado de Assis, comprometido com a sua realidade e com o seu tempo, demonstrou uma capacidade ímpar de captar a realidade em sua totalidade, valendo-se, muitas vezes, de ambiguidades e dissimulações para revelar um mundo volúvel, sob a aparente neutralidade das histórias convencionais. Para tal tarefa, não foi preciso prender-se ao critério documental e descritivo vigente à época; o autor, mesmo criando mundos fantásticos ou distanciando-se para os imemoriais tempos bíblicos, jamais se desvinculou de seu tempo e sua época, propósito já defendido no seu famoso artigo "Instinto de Nacionalidade":

> Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. (...) O que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, III, 2006, p. 802).

A posição machadiana diante do que narra busca construir e aprofundar a experiência histórica brasileira, captando a dinâmica social vigente e dando a ver a complexidade das relações sociais resultantes de séculos de escravidão e do regime do favor.

A forma literária machadiana, que apresenta, sutilmente, por trás de uma aparente neutralidade, os conflitos objetivos e subjetivos de homens e mulheres enraizados nos costumes e valores sociais do Segundo Império e início da República, é o que nos permite analisar suas narrativas como meios de percepção das contradições presentes nesta mesma sociedade, a partir do modo como ela é expressa e vivida por suas personagens. A "(...) a lei da prosa machadiana seria algo como a miniaturização ou o diagrama do vaivém ideológico da classe dirigente brasileira, articulada com o mercado e o progresso internacionais, bem como com a escravidão e o clientelismo locais" (SCHWARZ, 2005, p. 124 -125).

Diante dessas constatações, nota-se que Machado de Assis, em sua ampla capacidade de tratar das questões de seu tempo, apropriou-se do discurso religioso-cristão como matéria narrativa e o aproveitou artisticamente como elemento de discussão sobre a realidade. Além disso, elegeu-o como princípio estruturante de composição em seu penúltimo romance, *Esaú e Jacó*, publicado em 1904, um texto no qual a composição da obra se dá a partir de um mote bíblico e é incorporado à forma do romance para nos remeter à configuração histórico-social da época. Nesse processo, a atualização do conflito bíblico, agora representado pelos irmãos Pedro e Paulo, servirá como base para as reflexões suscitadas pelo autor.

Roberto Schwarz, ao analisar a forma literária machadiana, diz que a narrativa do autor de Brás Cubas permite representar a dramaticidade e a morbidez ao retratar a sociedade, abrindo as portas com sua linguagem ao observar o cenário caótico de divisão da sociedade que acabara de posicionar-se no poder, conforme afirma o crítico no trecho abaixo:

> O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita. E, com efeito, a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse, importando pouco o assunto de primeiro plano. (...) Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica (SCHWARZ, 2001, p. 11).

ISBN 978-85-64124-60-8

Isso comprova o realismo machadiano, pela articulação particular entre o modo de escrever e a matéria histórico-social que se vê em suas obras, a qual se estrutura, no caso de *Esaú e Jacó*, em aspectos religiosos, aparentemente abstratos e figurativos, para constituir-se como um reflexo artístico da realidade brasileira, refletindo não a aparência reificada, mas a essência, ou seja, as forças que levam à transformação da sociedade, configurando-se como um tipo bem peculiar de romance histórico.

Machado de Assis incorpora na sua obra temas e personagens oriundos do mundo religioso, sem com isso realizar apenas caricaturas de cunho anticlerical ou defender a ideologia cristã diante de uma sociedade em que o cientificismo ganhava vez mais força; encontra nesse universo específico elementos necessários para a configuração estética de muitas de suas obras, como se percebe no romance *Esaú e Jacó*.

Nessa obra, há um interessante diálogo entre ficção e a realidade historicamente situada no contexto do Rio de Janeiro entre a Lei do Ventre Livre, promulgada em 1871, e os primeiros anos da República. Parece haver na pena machadiana uma descrença no processo político-social brasileiro que se materializa nos irmãos Pedro e Paulo. Emergindo de uma realidade de difícil compreensão, diferentes personagens em episódios fragmentados constroem um painel que se organiza no romance justapondo a história do Brasil com o cotidiano prosaico de diversos segmentos da sociedade brasileira.

A questão da presença da religião na obra machadiana se mostra pertinente, pois revela o seu conhecimento e o seu envolvimento com a sociedade brasileira de sua época, já que a religião se encontrava fortemente enraizada no cotidiano da época, como prática social e máscara de bons costumes que encobria a hipocrisia e a falta do verdadeiro sentimento cristão existente nas pessoas, até mesmo em membros do clero, muitas vezes mais envolvidos com política do que com o Evangelho, vide a abordagem que Machado faz desse tema no romance *Dom Casmurro*[726].

Em *Esaú e Jacó* há um uso mais trabalhado do referencial religioso, que ultrapassa a questão das citações e referências, e surge como mediação para iluminar as contradições da realidade brasileira, inclusive ao trazer elementos que ilustram, também, o sincretismo religioso vigente à época da narrativa, por exemplo, nas cenas que envolvem a cabocla Bárbara e o espírita Plácido. Nesse caso específico, toda a constituição da obra parte da referência bíblica, assim como na narrativa as diversas manifestações religiosas da época se mesclam, como indício de um sincretismo religioso cada vez mais acentuado, mas também como elemento "sobrenatural", em que os personagens buscam se orientar em relação ao futuro.

Adentrando um pouco mais o universo da obra, e em consonância com esse raciocínio, constata-se que

> (...) as figuras de Bárbara e Plácido nenhuma importância têm como oráculos ou pitonisas. Sua importância é outra: cada qual representa uma classe social. Ambos funcionam como meio pelo qual os setores dominantes tentam suavizar suas angústias com relação ao futuro incerto. Bárbara tem ainda outra importância: como parte das classes dominadas, ela é aquela que só pode falar aquilo que os senhores querem ouvir. Nesse sentido, a ida de Natividade e Perpétua ao Morro do Castelo tem os ares de uma ocupação. Como um lugar do velho Rio de Janeiro, abandonado pelas classes dominantes, que passaram

726 No caso desse romance, nota-se o quanto o Cristianismo se faz presente – como matéria degradada – e se mostra fundamental para a narrativa e as questões nela suscitadas. Segundo John Gledson, Machado mal conseguiria escrever um romance sobre a oligarquia conservadora do Segundo Reinado sem mencioná-lo (GLEDSON, 2005:159).

ISBN 978-85-64124-60-8

> a preferir os lugares planos aos morros, o Morro do Castelo, lugar de origem do Rio de Janeiro, é símbolo de domínio, mas também de certo tipo de resistência (BASTOS, 2011, p. 141).

O romance, já em seu título, faz referência à história dos irmãos rivais constante no livro do Gênesis bíblico. Os nomes dos personagens da narrativa – Pedro, Paulo, Natividade, Perpétua, Santos – todos em referência ao cristianismo – confirmam a influência religiosa do livro, porém, a prática cristã surge mais como máscara social do que como atitude de espírito. A própria história começa numa cena um tanto sincrética com a visita à Cabocla do castelo e uma missa, numa representação clara do peculiar sincretismo religioso que já se fazia forte ao final do século XIX.

Nesse texto, publicado em 1904, há o embate fraterno entre Pedro e Paulo, irmãos gêmeos física e moralmente idênticos, filhos de Natividade e apaixonados ambos pela mesma mulher, Flora. Contrariamente aos irmãos bíblicos, que eram diferentes tanto em sua aparência física quanto nas suas escolhas pessoais, os irmãos machadianos eram perfeitamente simétricos em todos os aspectos. O seguinte trecho ilustra de que forma Pedro e Paulo, desde crianças, já dividiam as mesmas características e como, com o passar dos anos, as mantiveram:

> No dia 7 de abril de 1870 veio à luz um par de varões tão iguais, que antes pareciam a sombra um do outro, se não era simplesmente a impressão do olho, que via dobrado.
> (...)
> Tinham o mesmo peso e cresciam por igual medida. A mudança ia fazendo-se por um só teor. O rosto comprido, cabelos castanhos, dedos finos e tais que, cruzados os da mão direita de um com os da esquerda de outro, não se podiam saber que eram de duas pessoas (ASSIS, 2003, p. 28).

John Gledson (1986, p. 187) afirma que "os personagens têm um significado especificamente simbólico, independentemente de sua natureza como pessoas". Os irmãos são opostos entre si e vêm de modo mais amplo representar a discórdia do contexto histórico no Brasil durante a travessia do século XIX para o século XX. Em acordo com essa perspectiva, Machado se apoiaria no motivo bíblico para fazer uma representação da história política do país a partir de traços fortemente alegóricos.

A motivação bíblica utilizada pelo autor é ideal para ilustrar a urgência do estabelecimento de pactos, como se vê confirmado na utilização que ele faz das figuras simbólicas dos gêmeos, os quais, no texto sagrado, geraram duas nações. Já na cena inicial do romance, que traz a subida de Natividade, a mãe dos meninos, e sua irmã Perpétua, ao Morro do Castelo, é perceptível o diálogo com a Bíblia. Elas pretendem fazer uma visita à cabocla adivinha a fim de conhecer o futuro reservado aos dois garotos. O texto ecoa de imediato o mito bíblico, em que Rebeca visita um oráculo para saber a razão de sua gravidez conturbada. Nesse instante, o texto bíblico é reconhecido como a inspiração para o diálogo que a profetisa Bárbara tem com a mãe de Pedro e Paulo:

> E não foi sem grande espanto que [Natividade] lhe ouviu perguntar se os meninos tinham brigado antes de nascer.
> (...)
> Natividade, que não tivera a gestação sossegada, respondeu que efetivamente sentira movimentos extraordinários, repetidos, e dores, e

ISBN 978-85-64124-60-8

> insônias. Mas então que era? Brigariam por quê? A cabocla não respondeu (ASSIS, 2003, p.14).

Vê-se, portanto, a reconstrução do motivo: os irmãos brigam desde o ventre da mãe, que, em seguida, busca um auxílio sobrenatural para saber sobre do futuro dos filhos e descobre que eles serão grandes homens – confirmando a perspectiva de releitura da Bíblia, em que os gêmeos formariam duas nações. No entanto, Machado desconstrói a possibilidade de reconciliação que o mito traz, indicando a impossibilidade de pactos entre os seus gêmeos que pudessem legar à consciência nacional brasileira daquela época um sentimento de unificação.

Pedro, conciliador, e Paulo, violento, são, de certo modo, partes de uma humanidade destinada ao um conflito sem fim. Entretanto, uma análise mais atenta do texto machadiano evidencia que as diferenças existentes entre os gêmeos ali representados não trazem efeitos substanciais, resultando em brigas banais. Como representantes, em maior ou menor grau, do embate Monarquia contra República, são eles duas facetas de uma mesma elite social, cujas desavenças tumultuam a vida do país, sem de fato conseguir descortinar opções aceitáveis para uma efetiva construção nacional. Segundo Gledson (1986), o que ambos buscavam quando abraçavam as causas políticas não era nada menos que o poder – assim, estavam irmanados neste único ideal.

Os irmãos Pedro e Paulo não representam exatamente ideais abstratos de Império e República, mas sim a forma como estes regimes se desenvolveram no Brasil na transição entre o século XIX e o século XX. Ao que tudo indica, para o autor, no cenário político da época travava-se a batalha entre duas indumentárias diversas destinadas a vestirem um mesmo corpo: o corpo das elites. De acordo com John Gledson, isso pode ser evidenciado a partir das projeções que os gêmeos fazem sobre os regimes de suas predileções:

> Mais uma vez a política esconde a identidade: para ambos, política é poder e os dois são atraídos pelos aspectos de cada regime que lhes permitem (contra os supostos princípios de ambos) exercê-lo. (...) na verdade, cada gêmeo, secretamente, quer o tipo de poder mais usualmente associado com o outro regime (1986, p. 172).

Essa passagem deixa claro que "Machado viu sua própria sociedade desnorteada, sofrendo de uma falta de objetivos já presente, em embrião, em períodos anteriores, mas agora atingindo um nível que se aproximava à total desintegração" (GLEDSON, 1986, p. 170).

No fundo, *Esaú e Jacó* instaura uma reflexão sobre a política brasileira ao situar, num extremo do painel delineado, a burguesia impotente que vegeta à sombra do poder mas não é o poder; e, no outro extremo, o povo que sofre os efeitos do poder. "No resultado final encontramos as criaturas machadianas imersas em sua condição a-histórica, inibida qualquer possibilidade de ação efetiva (CHAVES, 1991, p. 20).

A rixa de superfície, formalizada por Machado por meio dos irmãos iguais e inimigos no enredo de *Esaú e Jacó*, representa a apreensão da situação social contraditória vivida pelo Brasil no âmbito de seu aburguesamento. Assim, a impossibilidade do pacto fraterno, tem um forte componente alegórico. Com a história dos seus gêmeos, Machado retoma o enredo bíblico para aludir à impossibilidade de uma aliança nacional, capaz de dotar com um espírito de coesão, o Brasil pós-República. A morte de Natividade sugeriria a impossibilidade de construir as bases nacionais pautando-as no passado.

ISBN 978-85-64124-60-8

Eis a razão pela qual Machado de Assis ocupa uma posição decisiva na evolução do romance histórico. Em *Esaú e Jacó* ele atingiu a metáfora da nossa vida política, transfigurando-a literalmente na sequência de contrastes e paradoxos que orientam a narrativa, tudo desembocando numa desordem natural essencial sob a aparência da normalidade: *Não se assuste, amigo meu, é o governo que cai.* Antes um simples tema, depois transformado em ideologia, finalmente aqui a História foi levada ao nível de questão altamente problemática. O indivíduo não é, em nenhuma hipótese, condutor dos fatos que o arrastam e a engrenagem pode seguir girando indefinidamente. Machado sabia disto ao datar cronologicamente o mundo imaginário de *Esaú e Jacó* (CHAVES, 1991, p. 21-22).

Sabe-se também, a partir da advertência inicial, que o Conselheiro Aires, narrador presente dos fatos, faleceu sem "representar papel eminente neste mundo" (ASSIS, 2003, p. 9). Sem nada ter deixado de herança, além de seus escritos, o homem culto não representou grandes possibilidades para a solução do impasse, apesar de seu espírito conciliatório. No mesmo caminho, o destino estéril dos gêmeos e a morte de Flora, a única capaz de fertilidade e abundância, indicam a ausência de perspectiva capaz de garantir, no Brasil, o florescimento de um caráter nacional.

De certo modo, vê-se que o romance trata também da inexistência do destino como escolha humana, conforme propõe Bastos:

> Não só os recursos aos meios sobrenaturais para prever (controlar?) o destino, mas também a situação de prisioneiro de cada um dos personagens - incluindo aí a "aceitação" disto por Aires, narrador e personagem - são elementos do destino não escolhido ou, em outras palavras, da ausência de destino. Isso invade a narração, de que decorre o tom de farsa ou seu aparente antirrealismo (BASTOS, 2011, p. 129).

Pondera Roberto Schwarz que Machado de Assis abre mão dos preceitos realistas dominantes à época — o respeito ao tema e ao leitor, a gravidade do enfoque e da narrativa - daí o tom farsesco que sublinhamos antes. Assim, com relação aos critérios convencionais da escola realista, Machado seria uma espécie de antirrealista, contudo, se pensarmos no Realismo enquanto ambição de captar a sociedade contemporânea em movimento, nota-se que Machado é um grande realista, afirma ele. Machado é um realista que trabalhou com dispositivos antirrealistas (SCHWARZ, 2005, p. 52).

Um ponto importante a se ressaltar é que, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), a ousadia machadiana, ainda tímida nos romances anteriores, torna-se abrangente e espetacular, num desacato aos paradigmas da ficção realista, ou seja, "os andaimes oitocentistas da normalidade burguesa" (SCHWARZ, 2012, p. 248). A novidade se encontra no narrador, construído de maneira humorística e agressivamente arbitrária, funcionando como um princípio formal, que sujeita as personagens, a convenção literária e o próprio leitor, sem falar na autoridade da função narrativa, a desplantes periódicos. As intrusões vão da impertinência ligeira à agressão desabrida. Muito deliberadas, as infrações não desconhecem nem cancelam as normas que afrontam, as quais, entretanto, são escarnecidas e designadas como inoperantes, relegadas a um estatuto de meia-vigência, que capta admiravelmente a posição da cultura moderna em países periféricos. Necessárias a essa regra de composição, as transgressões de toda sorte se repetem com a regularidade de uma lei universal (SCHWARZ, 2012, p. 249).

Isso não será diferente em *Esaú e Jacó.* Nesse romance, percebe-se o quanto a figura de Aires com narrador é fundamental, uma vez que como os vários narradores machadianos da segunda fase, o de *Esaú e Jacó* personifica certo sentimento de desistência ante os "mistérios

ISBN 978-85-64124-60-8

da vida". Parece a ele escapar também o sentido dos acontecimentos narrados - e, talvez por isso mesmo, ele se desdobre em personagem.

O foco narrativo se expande pela soma de uma voz onisciente com outra que participa dos acontecimentos. A amplitude de perspectiva propiciada pela presença de mais de um ponto de vista permite revelar a complexidade dos fenômenos; tudo é relativo; os sucessos do mundo têm no mínimo dois lados, e até um mesmo hino – no caso a Marselhesa – pode corresponder aos propósitos do republicano Paulo e do monarquista Pedro. Por fim, o aspecto múltiplo de Aires lhe confere um sentido simbólico importante, pois é ele que prognostica a conduta imutável dos gêmeos e compreende em profundidade a natureza de Flora.

A estrutura da obra, em toda a sua duplicidade, desde a figura do narrador à personalidade dos irmãos, configura a dualidade do real, as posições ambíguas e contraditórias da época, as quais Machado dá a ver, porém sem se valer de um mero caráter documental e informativo ou simplesmente do reflexo fotográfico da realidade. Ele abre mão do comprometimento com a crônica histórica pura e simples, reduzida a inserção de fatos e eventos, para a construir um romance cuja força se encontra na preocupação central com a História e na expressão de uma visão histórica, mesmo numa obra totalmente fictícia.

Na caracterização de Lukács (2010), a consciência histórica do romancista conta mais do que a representação do passado. Graças a essa consciência é que o escritor habilita-se a conhecer adequadamente o seu povo para extrair desse conhecimento a “verdade histórica”. Esta, transfigurada, garante a totalidade ideal do romance tal como é encontrada exemplarmente nos grandes mestres do século XIX, nos quais podemos incluir a figura machadiana, especialmente por configurar artisticamente a forma romance de modo a dar conta das contradições da sociedade brasileira na constituição de sua história. Evidentemente não se pode falar de romance histórico no sentido alencariano da geração anterior. Prevalece, entretanto, uma concepção da história claramente estabelecida pelo escritor e cuja importância é nuclear porque orienta sua visão de mundo.

Para além da alegoria histórica, há a relação entre os personagens, representantes da classe dominante e participantes de todo esse processo de transição que faz as coisas permanecerem exatamente iguais. Em Pedro e Paulo, gêmeos rivais, em tese, os protagonistas do livro, encontra-se o duplo motivo necessário para as ambiguidades que irão compor a narrativa, a partir da ironia e do desacato do narrador, também ele duplo, Aires.

Por sua capacidade de iluminar as contradições da sociedade por meio de seu trabalho estético, a obra machadiana assume papel questionador como obra de arte eficaz, capaz de captar a totalidade do real, em que o universal da cultura judaico-cristã vem ao encontro das particularidades da contraditória sociedade brasileira, incapaz de configurar-se como um espaço público decente.

Na percepção dessa totalidade, está a força política de *Esaú e Jacó*, que não existiria se a obra não fosse uma poderosa interpretação do Brasil. Gledson contrapõe "um considerável interesse em questões políticas" à "sutileza de abordá-las". Machado não é monárquico nem republicano, mas "Relativismo não quer dizer indiferença", diz ainda Gledson (2003, p. 201). Não se trata também de procurar uma outra política além da política real brasileira, uma "filosofia política - ou suprapolítica — abstrata." Na verdade não se trata de esquadrinhar as posições políticas do autor, mas de sublinhar o "ponto de vista de classe" presente na obra (BASTOS, 2011, p.142).

Machado de Assis refletiu sobre a especificidade do ritmo histórico brasileiro e percebeu a impossibilidade de representá-lo utilizando os meios canônicos de representação realista ligados ao ritmo histórico europeu, muito mais dinâmico e marcado por tentativas de transformação sociais objetivas. Machado destrói qualquer tipo de ilusão a este respeito a partir da resposta formal que surge com este romance. Assim, o romance machadiano que mais

ISBN 978-85-64124-60-8

diretamente aborda a história do Brasil, o faz de maneira enviesada, de modo a fazer sentir o ritmo peculiar do aburguesamento de um país periférico e seus modos de entrar na modernidade.

Na verdade, sem a intenção de fazer uma tese sobre o modo de funcionamento da sociedade brasileira, Machado de Assis dá a ver a interpenetração entre o mundo material e o espiritual. Desse modo, o romance permite uma visão dialética da sociedade, constituindo-se como arte verdadeiramente realista e histórico, pois promove a ruptura na fetichização por conta de seu caráter humanizador, ao refletir de forma sensível o destino dos homens.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, 3 vol.

_____. (2003). **Esaú e Jacó.** São Paulo: Nova Cultural.

BASTOS, Hermenegildo. **"Dialética – Por quê? Para quê?"** In: BASTOS, Hermenegildo e ARAÚJO, Adriana (org.). Teoria e prática da crítica literária dialética. Brasília: Editora da UnB, 2011, pág.123-148.

CHAVES, FLÁVIO LOUREIRO. **História e Literatura**. 2 ed. Porto Alegre. Editora da Universidade/UFRGS, 1991. Coleção Síntese Universitária.

GLEDSON, John. **"Esaú e Jacó".** In: Machado de Assis: ficção e história. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

LUKÁCS, György. **"Narrar ou descrever"**. In: Marxismo e teoria da literatura. São Paulo: Expressão Popular, 2010, pág. 149-185.

SCHWARZ, Roberto. **"Complexo, Moderno, Nacional e Negativo".** In: Que horas são? São Paulo, Companhia das Letras, 2006, pág. 11-22.

_____. **"A viravolta machadiana"**. In: Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas. 1ª Edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, pág. 247-279.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 30 – ESTÉTICA, IDEOLOGIA E CLASSE TRABALHADORA

ISBN 978-85-64124-60-8

ISBN 978-85-64124-60-8

A PECULIARIDADE DO ESTÉTICO NA APRESENTAÇÃO DA REALIDADE CONFIGURADA EM TERMOS HUMANOS

Katrícia Costa S. S. de S. AGUIAR (UnB)
E-mail: katriciasilva_@hotmail.com

RESUMO

Compreendendo a literatura enquanto uma forma de reflexo do mundo exterior na consciência humana, este trabalho apresenta uma leitura do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, pela perspectiva da dialética marxista. Tendo em vista que o sistema marxista não se desliga jamais do processo unitário da história, procuramos nos ater a uma leitura da obra como representação da própria atividade humana, refletindo o mundo real, transfigurando-o no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento, considerando, aliás, que com isso a narrativa não se pretende verdade. No seu tecido textual, assim, estão representadas as relações sociais – que são fundamentadas, inclusive, na base econômica da ordem capitalista –, refletidas artisticamente a partir de um trabalho estético. O que pretendemos aqui, então, é adotar uma concepção abrangente, dinâmica e dialética, como é o marxismo, a partir da verdadeira essência: as relações sociais entre os homens, bem como suas ações em relação ao mundo que os circunda. Dessa maneira, esta leitura investigativa busca pensar alguns aspectos da dialética marxista no referido romance a partir da análise do seu narrador e protagonista: Paulo Honório, observando as suas relações, conflitos e trajetória de trabalhador alugado até proprietário da fazenda São Bernardo.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA; MARXISMO; SÃO BERNARDO; PAULO HONÓRIO; TRABALHO; CAPITALISMO.*

I

Compreendendo a literatura enquanto uma forma de reflexo do mundo exterior na consciência humana, este texto apresenta uma leitura da obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, pela perspectiva da dialética marxista. Romance publicado em 1934, o seu enredo, em linhas gerais, conta a trajetória de vida de Paulo Honório, narrador e protagonista da narrativa, que na altura dos seus cinquentas anos, rememora e registra seus feitos e experiências em um livro. Tendo em vista que "o sistema marxista não se desliga jamais do processo unitário da história" (LUKÁCS, 2010, p.11), procuramos nos ater a uma leitura do romance como representação da própria atividade humana, refletindo o mundo real, transfigurando-o no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento, considerando, aliás, que com isso a narrativa não se pretende verdade. No seu tecido textual, assim, estão representadas as relações sociais – que são fundamentadas, inclusive, na base econômica da ordem capitalista –, refletidas artisticamente a partir de um trabalho estético.

O que pretendemos, aqui, é adotar uma concepção abrangente, dinâmica e dialética, como é o marxismo, a partir da verdadeira essência: as relações sociais entre os homens, bem como suas ações em relação ao mundo que os circunda. Mesmo tendo consciência que muitos dos conceitos abordados merecem um aprofundamento que não será possível realizar neste texto, tendo em vista o objetivo e a extensão da análise, como também a impossibilidade de tratar de temas tão complexos de maneira definitiva, a leitura investigativa da referida obra literária busca pensar alguns aspectos da dialética marxista no romance a partir da leitura do

ISBN 978-85-64124-60-8

seu narrador e protagonista: Paulo Honório, observando as suas relações, conflitos e trajetória de trabalhador alugado até proprietário da fazenda São Bernardo.

Entender a literatura como reflexo da realidade, neste texto, é tomar como norte, como ponto de partida e de chegada, a crítica marxista, "que faz com que as categorias do ser econômico (do ser que constitui o fundamento da vida social) sejam derivadas das manifestações de suas formas reais" (LUKÁCS, 2010, p.12); isto é, das relações entre homem e homens e, através destas, da relação entre sociedade e natureza. Nessa perspectiva, a compreensão do texto literário lido aqui, como destaca György Lukács – retomando os estudos de Marx e Engels –, se dá a partir das conexões imanentes, que "existem, sem dúvida, na realidade objetiva [...], no interior do qual, através do intricado complexo de interações, o fato econômico (ou seja, o desenvolvimento das forças sociais produtivas) assume papel principal" (LUKÁCS, 2010, p.19).

Dessa maneira, a realidade que a literatura reflete é entendida pelo viés da dialética, que "nega que possam existir, em qualquer parte do real, relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece, até mesmo nos dados mais elementares da realidade, complexas interações de causas e efeitos". Afinal, como acentuado pelo materialismo histórico: num "processo tão multiforme e estratificado como é a evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico-social só concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intricada trama de interações." (LUKÁCS, 2010, p.13). O real refletido na obra literária, então, está presente de modo complexo e sensível, como um processo vivo, elevando a realidade na sua essência.

Isso significa dizer que a realidade está presente na literatura mesmo quando não se apresenta de maneira evidente e para além da referência que ela faz ao mundo extratextual, pois "não é somente superfície imediatamente percebida do mundo exterior, não é a soma dos fenômenos eventuais casuais e momentâneos" (LUKÁCS, 2010, p.23-25). Visto que a arte não vem antes da realidade, mas depois, transfigurando-a – não num reflexo mecânico, superficial, abstrato e generalizador, ou como cópia distanciada, fria e vazia –, ao mesmo tempo em que a estética marxista coloca o realismo no centro da teoria da arte, "combate firmemente qualquer espécie de naturalismo, qualquer tendência à mera reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior" (idem). Por isso, a arte "só consegue a sua expressão mais elevada quando o desejo de transcender o existente se enlaça com uma atenta exploração do real" (VEDDA, 2014, p.6).

Sendo assim, pode-se considerar que todo texto literário fala, no mínimo, de duas realidades. A primeira seria a do escritor, uma vez que enquanto ser histórico e social, conta, mesmo que de maneira indireta ou inconsciente, a sua própria realidade, ou ao menos uma história a partir dela. A esse respeito, Miguel Vedda (2014) discute que a práxis estética manifesta-se, também, na elaboração de materiais extraídos – inevitavelmente – do mundo objetivo. Sujeito e sociedade são indissociáveis, o que faz com que não exista produção neutra ou um reflexo desinteressado, a meta de todo "grande escritor é a reprodução artística da realidade: [...] o esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade", este é "o verdadeiro critério da grandeza literária" (LUKÁCS, 2010, p.24). Nesse processo, "a concepção do mundo própria do escritor não é, no fundo, outra coisa que não a síntese elevada a certo grau de abstrações da soma das suas experiências concretas." (LUKÁCS, 2010b, p.85).

A segunda seria a realidade do contexto em que o enredo da obra é ambientado, mesmo quando isso acontece no plano sobrenatural ou nos romances de ficção científica, por exemplo; pois todo texto literário está ligado a um tempo, a um lugar e as suas circunstâncias de produção. O grande escritor se utiliza "dos casos e acasos da vida para exprimir as necessidades humanas dos seus personagens". Pra tanto, "cumpre-lhe captar a relação íntima entre a necessidade

ISBN 978-85-64124-60-8

social e os acontecimentos da superfície, construindo um entrecho que seja a síntese poética dessa relação, a sua expressão concentrada" (LUKÁCS, 2010b, p.95).

O real ainda está presente na literatura em outra dimensão importante: por meio dos sentimentos. Não só os do literato, impressos e transmitidos ao longo da produção escrita, mas também através dos sentimentos que esse texto desencadeia no leitor. É possível afirmar que essas emoções não são reais? Como negá-las? Se há no texto ficcional muita realidade que também pode ser de ordem sentimental, o que está nos livros, não lemos apenas, mas "vivemos como destinos humanos, sob forma de emoções e paixões humanas" (LUKÁCS 1979, p.262), fazendo com que o leitor que fecha o livro não seja o mesmo que o abriu.

Essa realidade do leitor transformada a partir do prazer estético não se dá de modo mecânico, imediato, consciente e igual para todos os leitores, pelo contrário. Esse processo de modificação está relacionado às experiências de cada leitor, à sua própria realidade, isso porque,

> Nenhum homem se torna diretamente um outro homem no prazer artístico e através dele. O enriquecimento obtido neste caso é um enriquecimento de sua personalidade, exclusivamente dela. Mas tal personalidade é determinada em um sentido classista, nacional, histórico, etc. (além de ser, no interior destas determinações, formada por experiências pessoais), sendo também uma vazia ilusão de estetas a convicção de que exista sequer um só homem que possa receber como *tábula rasa* espiritual uma obra de arte (LUKÁCS, 1978, p.271).

Dessa maneira, a essas três realidades do texto literário, pode ser acrescida uma terceira, que é a realidade do leitor, que durante a leitura que faz do texto literário, não deixa de depositar as suas experiências de vida, o seu contexto histórico e os seus anseios. Decerto por isso, um livro nunca é o mesmo para todos, ele é sempre diferente e único para cada leitor, já que "não existe na literatura uma poesia das coisas independente dos acontecimentos e experiências da vida humana" (LUKÁCS, 1978, p.76).

Para que essas realidades presentes na literatura sejam refletidas e elevadas de "modo apropriado", precisam estar relacionadas à uma forma, à uma "técnica apropriada", que para Lukács é a narração. Conforme o estudioso marxista, em oposição ao descritivo, esse seria o modo ideal de composição. Defendendo esse ponto de vista, argumenta:

> Qualquer coisa que tenha uma função efetiva na ação de um homem (e desde que tal ação nos desperte um interesse poético) só se torna poeticamente significativa por força do seu nexo com a ação narrada de modo apropriado (LUKÁCS, 2010b, p.77).

Essa narração, porém, não deve ser compreendida como uma fórmula, estrutura fixa ou "fenômeno puro", mas em diálogo, conformidade e reflexo do desenvolvimento social e das relações humanas; ou seja, como um método de representação da realidade. E se "as coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destino humanos", o verdadeiro narrador "não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas" (LUKÁCS, 2010b, p.77-78).

Dessa forma, o método compositivo do autor não é determinado por ele mesmo, mas tem relação com o seu momento histórico. Quando esse escritor assume e desenvolve um modo

ISBN 978-85-64124-60-8

de compor o seu texto literário, sua posição ideológica e social também está representada pela forma, que não é, assim como o conteúdo, imparcial. Nessa perspectiva,

> O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de representar determinado conteúdo ou parte do conteúdo (LUKÁCS, 2010b, p.54).

Essa forma adequada, assim, é determinada pelo conteúdo, ou seja, pela matéria social, pelas condições históricas. A forma e o conteúdo, portanto, são entendidos como indissociáveis, como determinantes entre si, estabelecendo uma relação que surge organicamente para refletir a realidade.

II

Realizar uma análise literária pelo viés da dialética marxista, deste modo, é considerar as relações de arte e sociedade, de literatura e realidade, de forma e conteúdo, e, também, do estético e trabalho, é tomar o fato econômico como questão central. Logo, é falar do homem, que, nesse sentido, se fez homem diferenciando-se dos outros animais através do seu próprio trabalho, constituindo-se humanamente pelo trabalho, "cujas características, possibilidades, grau de desenvolvimento etc., são, certamente, determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais" (LUKÁCS, 2010, p.14), pensadas de modo implicado ao sistema capitalista.

Nesse processo capitalista em que o homem constitui-se pelo trabalho, acontece um movimento no qual o homem e seu trabalho são vistos e tratados como mercadoria, resultando na soma que mais riqueza totaliza mais pobreza, e mais dinheiro em menos humanidade. Para Marx, "com a valorização do mundo das coisas, cresce a desvalorização do mundo dos homens em proporção direta" (MARX, 2015, p.304). Nessa matemática, quanto mais posses, mais dinheiro, mais propriedade privada, mais lucro, mais capital, mais terra, o resultado é menos humanidade; o homem se torna menos humano, passando a perceber e a tratar o próximo como coisa, como estranho.

As relações sociais na ótica capitalista se dão a partir da ganância, numa guerra entre os gananciosos: a concorrência, que não permite ver no outro um igual ou parceiro, mas um inimigo, numa lógica em que o sucesso de um seria o fracasso do outro, em que só é possível ganhar quando o outro perde, ou lucrar e vencer com a perda do outro. Em última instância, só é possível viver e prosperar com a morte do outro, como acreditava e agiu Paulo Honório com o seu vizinho Mendonça, tirando a vida desse último, para que a fazenda Bom Sucesso não impedisse que São Bernardo prosperasse.

Padecente e (re)aplicador desse modo capitalista de ver e viver no mundo, Paulo Honório viveu toda a sua vida como num contexto de guerra, fugindo dos lugares, andando com escolta – para a sua segurança e para intimidar os seus concorrentes –, tramando armadilhas de morte e, muitas vezes, sendo vítima de armadilhas tramadas para matá-lo, ameaçando matar e sofrendo ameaças. Até na propriedade que construiu como refúgio e império, não se sentia seguro. São Bernardo era constantemente vigiada por seu capanga Casimiro Lopes. Após um jantar com seus amigos João Nogueira, Azevedo Gondim e Padilha, mesmo estando no salão de sua residência, o narrador protagonista não está à vontade, tem medo:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Acabamos o jantar em silêncio. Maria das Dores trouxe o café e retirou os pratos. Abri a caixa de charutos, acendi o cachimbo e fomos para o salão. Seu Ribeiro desdobrou a Gazeta. Instintivamente escondi-me num canto, afastado das portas abertas. Não consegui evitar uma janela. Quis fechá-la, mas sosseguei: Casimiro Lopes, que vigiava a casa, sentou-se numa das paredes começadas da igreja, acomodou o rifle entre as pernas e ficou imóvel, farejando (RAMOS, 1996, p. 49)[727].

Paulo Honório, alienado da sua essência humana, teme, julga, desvaloriza e desumaniza o outro, e também ele mesmo. Não se reconhece como homem, não se identifica como marido, pai ou amigo, mas apenas como proprietário de São Bernardo, o sujeito físico tornou-se o objeto: a propriedade privada; ele só era alguém porque possuía a fazenda.

Nessa dupla desumanização, consigo e com o outro, o protagonista demonstra sua alienação, pois como esclarece Marx: "A alienação do homem, em geral toda a relação em que o homem está para consigo mesmo, primeiro se realiza, se exprime, na relação em que o homem está para com o outro homem" (2015, p.334). Da mesma forma acontece com Paulo Honório como ex-trabalhador alugado e atual proprietário de São Bernardo, a maneira como ele trata o outro é um reflexo do modo como ele se constituiu enquanto homem, ou seja, enquanto trabalhador. A esse respeito, Marx explica: "Portanto, na relação do trabalho alienado, cada homem considera o outro segundo a medida e a relação ele próprio se encontra como trabalhador" (2015, p.334).

Mesmo que o narrador considerasse "um exagero" o que pagava pelos serviços prestados por seus trabalhadores – chegando a dizer que, na verdade, era ele que trabalhava para os seus empregados –, seus operários não tinham descanso, viviam em condições precárias, sob o julgo de um patrão carrasco, como o protagonista havia vivido no passado, mas muito diferente da prosperidade que possuía no presente: "mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem" (p.58). O problema, portanto, conforme destaca Marx, não é o trabalho em si, mas a divisão desigual do trabalho. Isso porque "o trabalho produz obras maravilhosas para os ricos, mas produz privação para o trabalhador" (MARX, 2015, p.307). E assim, os trabalhadores da fazenda "não valiam nada", eram "homens que funcionam como as máquinas" (p.117) e que também eram tratados como máquinas, vistos como bichos pelo proprietário da fazenda.

Era maquinalmente, também, que Paulo Honório realizava as suas transações financeiras e as suas relações sociais, era tudo um negócio. Suas ações, porém, eram justificadas pela busca pelo capital, seu fito na vida foi apossar-se das terras de São Bernardo, seus "planos eram volumosos". Para tanto, adotou "processos irregulares" (p.42), "obrigando a fortuna lhe ser favorável" (p.39). A conquista da fazenda se concretizou, mesmo que para isso, como conta, tenha: "feito coisas ruins que deram lucro" (p.39). Essas "coisas ruins", todavia, eram vistas como legítimas pelo protagonista, pois foram elas que fizeram com que ele obtesse São Bernardo.

Paulo Honório se torna o que Marx chama de "homem angustiado por uma necessidade", que é a de ter a fazenda para si, independente das pessoas e das circunstâncias, indiferente aos métodos empregados para cumprir seu objetivo. Esse homem "não tem senso algum, mesmo para o espetáculo mais belo". Capitalista, o narrador protagonista do romance é como "o mercador de pedras preciosos, só vê o valor comercial delas, não vê a beleza e a natureza peculiar de cada pedra, ele não possui qualquer senso estético para o mineral *em si*."

727 Pensando na organização do texto, a partir daqui, as citações retiradas do romance analisado serão referenciadas apenas pelas páginas. Todas elas foram extraídas da seguinte versão da obra: RAMOS, Graciliano. São Bernardo. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ISBN 978-85-64124-60-8

(MARX *apud* LUKÁCS, 2010, p.15). Esse homem desumanizado vive a "objetivação da essência humana", não se dá conta da necessidade de "tornar *humanos* os *sentidos* do homem como para criar um *sentido humano adequado* à inteira riqueza da essência humana e natural" (idem).

Reconstruída por Paulo Honório, São Bernardo passa a chamar atenção também pela sua beleza, seu proprietário, porém, não tem sensibilidade para perceber como a terra e tudo que construiu é bonito. Sobre a propriedade, avalia: "Bonita? Ainda não reparei. Talvez seja bonita. O que sei é que é uma propriedade regular" (p.80). Nessa terra, nada se cultiva para "enfeite, mas para vender [...] Tudo. Flores, hortaliças, fruta..." (p.127). As melhorias e os investimentos que realizou na fazenda não foram executados pensando na beleza que poderia agregar à propriedade ou no benefício que proporcionaria aos seus moradores, pelo contrário, como tudo que fazia: "A escola seria um capital. Os alicerces da igreja eram também capital" (p.43).

O narrador, assim, não vê beleza na sua principal conquista, nem humanidade nas pessoas que o cerca. Para conquistar São Bernardo e fazê-la prosperar, se desumanizou. Depois de ter cumprido seu objetivo de vida, já não era homem, já não era ninguém, era São Bernardo, eram ambos uma coisa só, análogo ao que acontece com o trabalho e o objeto que o trabalhador produz, como adverte Marx: "O trabalhador põe a sua vida no objeto; porém, então, ele já não lhe pertence, mas ao objeto. Quanto maior, portanto, é esse produto, tanto menos ele próprio é" (MARX, 2015, p.306). O livro que Paulo Honório escreve sobre a sua vida não leva o seu nome, mas o nome da fazenda; ele não se diferencia dela, é ela.

Sendo ambos um só, à medida que a fazenda cresce e prospera, Paulo Honório também se destaca, passa a ter influência, a ser citado nos jornais, a receber visita do governador e a participar de uma elite social. Começa a alcançar um tratamento que nunca havia tido antes, mesmo tendo consciência, como a forma narrativa revela, que se tratava de encenações sociais, devido ao dinheiro que possuía. Tudo era comprado pela maior moeda de troca dessas relações sociais: o dinheiro, que é "o poder alienado da humanidade", pois aquilo que o homem não consegue fazer com suas forças essenciais individuais, consegue-o pelo dinheiro. "O dinheiro transforma, pois, essas forças essenciais em algo que elas não são, que dizer, no contrário delas." (MARX *apud* LUKÁCS, 2010, p.20)

Por cem mil-réis, a imagem de bom moço de Paulo Honório estava sendo divulgada por Azevedo Gondim em notas na *Gazeta*, entre elogios, o fazendeiro era chamado patriota, apesar dos crimes e irregularidades que cometia. Com dinheiro e propriedade, Paulo Honório não seria mais anulado socialmente, poderia alcançar uma aparência de existência humana, que nem ele nem os outros lhe conferia, quando trabalhava por "cinco tostões por doze horas de serviço" (p.11). Nessa época, o capital se desviava dele, mas, obstinado, perseguia o dinheiro "sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas" (p.12). No passado, foi guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado, sofreu sede e fome, dormiu "na areia dos rios secos"; realidade que fazia questão de não esconder, pois tinha orgulho de destacar: "Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante" (p.186).

Todavia, mesmo tendo conquistado tanto, fosse enquanto trabalhador alugado ou proprietário, Paulo Honório foi mercadoria, objeto e alienação. A "inumanidade capitalista" atinge-o, independente da sua classe; afinal, "a classe dos proprietários e o proletariado representam a mesma auto-alienação humana". A diferença substancial, porém, é que quando começou a pertencer à classe dos proprietários, ele sentiu-se "à vontade nesta alienação, por saber que a mesma é uma força que se exerce a seu favor e lhe proporciona a aparência de uma existência humana" (MARX *apud* LUKÁCS, 2010b, p.86-87).

ISBN 978-85-64124-60-8

Sendo assim, nos relacionamentos interpessoais que constituía, Paulo Honório buscava seu benefício próprio acima de qualquer coisa, tendo como preocupação exclusiva como ele poderia lucrar e prosperar – ainda mais – com tal relacionamento. Foi assim com os seus amigos, com o padre, o governador e com os trabalhadores da fazenda. Quando deu por si que precisava se casar, só o faria por causa de um herdeiro, não um filho, mas um herdeiro de São Bernardo:

> Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar. A que eu conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo (p.57).

Projetando a mulher que lhe daria um herdeiro, faz como se fosse realizar a aquisição de um objeto, seria mais um capital:

> Tentei fantasiar uma criatura alta, sadia, com trinta anos, cabelos pretos – mas parei aí. Sou incapaz de imaginação, e as coisas boas que mencionei vinham destacadas, nunca se juntando para formar um ser completo. Lembrei-me de senhoras minhas conhecidas: Dona Emília Mendonça, uma Gama, a irmã de Azevedo Gondim, Dona Marcela, filha do Dr. Magalhães, juiz de direito (p.57-58).

A escolhida, porém, não estava nos seus planos, não se encachava no perfil que traçou, nem estava na lista elaborada por ele com tanta frieza. Paulo Honório chegou a essa conclusão assim que conheceu Madalena e deu por si que realmente estava interessado por ela, o que fez com que o seu projeto de casamento com Dona Marcela – mulher grande e forte, “um bichão, uma peitaria, um pé de rabo, um toitiço” (p.67) – fosse modificado. E então percebe: “De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha” (p.67).

Se nas características físicas Madalena era o contrário do que Paulo Honório procurava, e se ela era instruída e amável, em oposição à ignorância e brutalidade dele, as principais diferenças entre os dois viriam logo após o matrimônio: “Um bate-boca oito dias depois do casamento” (p.100). Dividindo o mesmo espaço, convivendo na mesma casa, o contraste passou a ficar insustentável. Em lógicas opostas, viviam em sentidos antagônicos, tinham “uma vida horrível” (p.163), como avaliou Madalena.

A bondade humanitária da esposa se chocou com o egoísmo brutal do marido, a disposição de ajudar e pensar no próximo da mulher solidária contrastou com a mesquinharia do homem capitalista e explorador feroz, que sempre via no outro um inimigo. Para Madalena, as pessoas eram familiares, amigos, filhos e colaboradores – as pessoas eram humanas –; para Paulo Honório, que não conseguia estabelecer reais vínculos humanos, Madalena era um bem, o filho, os amigos e os trabalhadores eram também um bem, como São Bernardo, era tudo propriedade privada conquistada por ele e ao seu serviço. O sentimento de propriedade em relação à terra se aplicava do mesmo modo às pessoas. A esse respeito, Antonio Candido destaca:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Em Paulo Honório, o sentimento de propriedade, mais que simples instinto de posse, é uma disposição total do espírito, uma atitude complexa diante das coisas. Por isso engloba todo o seu modo de ser, colorindo as próprias relações afetivas. Colorindo e deformando (CANDIDO, 1956, p.31).

III

Analisando esse perfil capitalista e desumano do proprietário de São Bernardo e suas ações do mesmo modo inumanas, baseando-se, principalmente, no que ele, enquanto narrador protagonista do romance, nos conta no decorrer da narrativa, poderíamos supor que estamos diante de um ser medíocre por completo. Todavia, a maneira como Graciliano Ramos constrói esse personagem, através do modo compositivo adequado, o leitor se coloca em face de um homem vivo, que no curso do romance, vai sendo deformado pelo capitalismo. Na análise de Paulo Honório, ele se tornou esse homem bruto, desconfiado e seco por culpa do trabalho: "Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte!". Para ele, "A desconfiança é também consequência da profissão" (p.190).

O narrador também acredita que a profissão foi a responsável pelo distanciamento entre ele e Madalena: "esta desgraçada profissão nos distanciou" (p.190). Sobre o casamento fracassado que levou sua esposa a se matar, ele pondera: "Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo" (p.190). Para Paulo Honório, a culpa da vida triste que possuía não era diretamente dele: "A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste" (p.100). No final da vida, ele se dá conta da sua inexistência humana, percebe-se um homem monstruoso, inutilizado e aleijado pela profissão:

> Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exibe essas deformidades monstruosas (p.190).

Para Marx, a ação anti-humana do dinheiro, logo, da divisão desigual do trabalho, isto é, do capitalismo, altera e deforma a essência do homem. E se a desumanização de Paulo Honório pode chocar o leitor em muitos momentos na leitura do livro, Lukács alerta que a mutilação do homem realizada pelo capitalismo "é mais cruel e estúpida do que podem fazer supor as imagens proporcionadas pelos melhores romancistas" (2010b, p.89). O método compositivo realista do romance corpus de análise deste texto, porém – em oposição ao naturalismo, por exemplo –, não suaviza a realidade capitalista, pelo contrário, acentua a sua crueldade.

Quando compreendemos que estudar um romance na perspectiva marxista é compreendê-lo como uma unidade não consolidada do contrário, passamos a perceber Paulo Honório não como um homem bruto, medíocre e capitalista, simplesmente, mas um personagem que se constrói na contrariedade móvel. Durante o processo de rememoração e registro de suas experiências num livro, o sujeito que escreve e descreve sua trajetória de vida é transformado, num aprofundamento do drama humano dos contrários.

ISBN 978-85-64124-60-8

A forma como Graciliano constrói esse texto literário mostra a ambivalência da vida humana, numa defesa da humanidade, na qual os homens não são sempre e totalmente maus ou bons por completo. Quando esse narrador em primeira afirma algo, mas as suas ações mostram o contrário, é possível intuir como esse homem é humano na sua ambivalência, um ser em unidade formado por contrários. O modo como o autor capta e reflete a realidade no seu romance – a partir da transfiguração que faz do conteúdo social, considerando a realidade como possível de transformações, como se deu com Paulo Honório – nos permite perceber a sua concepção de história, que não é categórica e imutável, proporcionando ao leitor uma inteligibilidade da realidade histórica.

As contradições de Paulo Honório, dessa maneira, tornam-se as contradições do capitalismo. A profissão que o inutilizou não é uma experiência individual de um homem apenas, mas está diretamente relacionada à ordem das coisas no mundo e às relações capitalistas. Numa leitura marxista de *São Bernardo*, Carlos Nelson Coutinho analisa o conflito de Paulo Honório e Madalena dialeticamente inter-relacionado com os conflitos "entre as forças da reação e do progresso tal como se apresentavam em nossa realidade". Para ele, "O desenvolvimento desigual e duplamente contraditório do nosso capitalismo, determinando uma especificidade nas contradições humanas e sociais, leva Graciliano à criação de uma estrutura romanesca bastante original". Diante disso, o estudioso defende:

> *São Bernardo* é o mais perfeito, o mais "clássico" dos romances de Graciliano: foi nele que, com mais perfeição, o romancista alagoano soube encontrar – para expressar a contraditória realidade brasileira – uma estrutura orgânica e profundamente realista (COUTINHO, 1967, p161).

No final do romance, ao analisar tudo que fez e viveu, Paulo Honório começa a discernir como se tornou quem é, a ter uma "vaga compreensão de muitas coisas que sinto" (p.184), e chega a seguinte conclusão: "Se fosse possível recomeçarmos ... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu" (p.188), mas se suas palavras dizem que repetiria seus atos, o fato de acreditar que não consegue se modificar o aflige.

Depois das experiências vividas, após tudo que sofreu e fez sofrer os outros, ele pode dizer e se reconhecer como um ser sem modificação, acreditando que nada pode ser remediado; todavia, tem outra certeza: "Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente" (p.188). Paulo Honório, então, se dá conta da vida medíocre que levou, tem consciência que a profissão e o trabalho o tornaram o que é, mas também reconhece que a vida que teve foi resultado de suas ações em relação a si mesmo, aos outros e ao mundo, do modo como foi tratado e da maneira que tratou os outros; isto é, das relações sociais que estabeleceu.

Sendo propriedade privada e sujeito uma coisa só, como vimos, a decadência de São Bernardo no final da narrativa significa para Paulo Honório a sua ruína; sem ela, ele se vê sem perspectiva e identidade, não é só um homem em falência, solitário e triste, mas um homem sem vida. A única coisa que ele acreditava possuir, o que ele acreditava que o tornava humano e lhe trazia prestígio social estava em decadência. São Bernardo, porém, não foi a única propriedade privada que ele perdeu. Madalena se matou, os amigos e os trabalhadores sumiam, as visitas se tornaram cada vez menos frequentes. Nesse período, ele lamenta: "Nem sequer tenho amizade a meu filho" (p.191).

Nesse cenário de solidão, numa "casa quase deserta", Paulo Honório começa a fazer o improvável diante da sua trajetória e perfil, aquilo que Candido chama de "elemento inesperado": a escrever suas memórias, a construir um livro; isto é, arte. O livro, que começou

ISBN 978-85-64124-60-8

para ser um negócio, como tinha sido tudo em sua vida, tornou-se sua companhia, uma maneira de criar algum vínculo humano, ainda que fosse com leitores imaginários de um livro que publicaria com um pseudônimo. O próprio protagonista se dá conta de como é contraditório um capitalista construindo um trabalho estético – mesmo sem ter consciência disso, ou ter sido esse o seu objetivo –, ele questiona: "Então para que escreve? – Sei lá!" (p.10). Em outro momento da narrativa, reflete: "E, falando assim, compreendo que perco o tempo. [...] para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado" (p.100).

Uma resposta possível para esses questionamentos seria o fato da arte operar sobre o homem "como um efeito descoisificador", constituindo-se um meio de provocar o enriquecimento do sujeito, como discute Lukács. Se a literatura, como uma forma de arte, é memória viva da humanidade, na qual o homem pode se reconhecer como humano, Paulo Honório escreve para se humanizar, demonstrando, diferente do que ele mesmo afirma e acredita, que ainda tem a capacidade de se transformar. Analisando esse processo de escrita e transformação de Paulo Honório pelo livro que ele compõe, Candido afirma:

> Paulo Honório sente uma necessidade nova, – escrever – e dela surge uma nova construção: o livro em que conta a sua derrota. Por ele, obtém uma visão ordenada das coisas e de si; *no momento em que se conhece pela narrativa, destrói-se enquanto homem de propriedade*, mas constrói com testemunho de sua dor a obra que redime (CANDIDO, 1956, p.34, *grifo meu*).

Desse modo, "a transformação dos personagens se realiza sempre de maneira a fazê-los alcançar um enriquecimento humano, de modo a fazer com que seus contornos encerrem uma vida mais intensa" (LUKÁCS, 2010b, p.69). E assim, o proprietário de São Bernardo se humaniza, torna-se um personagem vivo que veio da realidade, da vida, num reflexo elevado e típico das potencialidades e contradições humanas. Pelo modo compositivo, Paulo Honório não é representado como um homem medíocre, como poderia se supor pela vida medíocre que levou, mas como personagem tipo,

> O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época – se articulam em uma unidade viva. (LUKÁCS, 2010b, p.27)

Paulo Honório, então, não nasce típico, mas alcança a dimensão da tipicidade no interior das ações ficcionais, no decorrer da narrativa, nas relações e conflitos que estabelece consigo e com os outros. A respeito da construção, desenvolvimento e importância da tipicidade para os textos literários, retomando o referido pensamento de Lukács, Ana Laura dos Reis Corrêa ressalta: "O personagem não pode alcançar a tipicidade por uma configuração isolada da situação ficcional. Se assim fosse, o típico seria rebaixado a uma aparência divorciada de sua essência histórica" (CORRÊA, 2015, p.36). Nessa perspectiva, a estudiosa afirma:

> A tipicidade é categoria central do realismo artístico, pois a representação efetiva e correta da realidade em sua unidade contraditória exige que o artista, ao compor a sua obra, considere a realidade efetiva para descobrir nela aquilo que é mais típico, isto é, aquilo que reúne o fenômeno imediato à sua essência histórica (CORRÊA, 2015, p.36).

ISBN 978-85-64124-60-8

Uma vez que a forma narrativa de *São Bernardo* como um método de representação da realidade faz com que o romance seja uma "grande obra", sua implicação no leitor não poderia ser outra senão a ideal, na concepção Lukácsiana: "A preocupação central da leitura de um romance é aquela que nos leva a uma espera impaciente da evolução dos personagens com que nos familiarizamos, a uma espera do êxito ou do fracasso deles". (LUKÁCS, 2010b, p,69).

Em *São Bernardo*, o leitor se envolve com o que lê, acompanha as modificações de Paulo Honório, que pode não ter se transformado no homem solidário, amável, justo e humano, como Madalena gostaria, ou como alguns leitores esperavam, mas no seu íntimo drama humano, ele toma consciência da sua humanidade. O protagonista não se torna outro, mas compreende as implicações sociais que o tornaram quem é, se dá conta dos elementos objetivos que constituem o sujeito, entende que o proprietário de São Bernardo é resultado do trabalhador alugado que um dia foi:

> Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde. [...] O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! (p.184).

Essa reflexão do protagonista já é uma reação, que demonstra um desejo de humanidade, de ser gente, de ser humano. Mesmo se percebendo solitário, compreendendo como teve uma vida infeliz e medíocre, Paulo Honório vive uma tomada de consciência, que não se constitui como uma desilusão ou pessimismo, mas como uma possibilidade. É um reflexo de sua própria realidade, construída por suas ações, que mesmo capitalistas, egoístas e brutais, são humanas na sua contrariedade. O seu fracasso enquanto humano não significa a derrota da sua humanidade.

Nesse movimento, o drama de Paulo Honório não é só dele. Se o protagonista se transforma no decorrer do romance, o mesmo acontece com o leitor. A catarse e a desalienação que Paulo Honório começa a experienciar no processo de construção do seu trabalho estético transcendem o livro, vai para além das palavras escritas no tecido literário, atingem o leitor, que se vê tocado e também transformado pelo que leu. Esse "efeito descoisificador", porém, não se dá de modo mecânico, imediato, só no campo das ideias ou ainda numa perspectiva existencialista ou romântica, mas de modo concreto, uma vez que o ser humano toma consciência de si e da sua humanidade lendo literatura, compreendendo-a como uma forma de autoconsciência humana. Essa experiência, por ser real, perpassa pelas experiências humanas e pela matéria social. Afinal, a estética nunca está fora da realidade, mas dentro dela, constituindo-se numa maneira de se tornar inteligível a grandiosidade da vida.

Como "verdadeira arte", *São Bernardo* não é uma descrição e nem mesmo uma narração dos acontecimentos da vida de um homem específico simplesmente de modo desvinculado com a realidade, mas um profundo drama humano, capaz de nos proporcionar um conhecimento sensível e poético dos conflitos e relações humanas, representadas em Paulo Honório, pelo desenvolvimento das suas contradições. No romance, "a peculiaridade do estético, não se relaciona com a transmissão de determinados conteúdos, mas com a capacidade para apresentar a realidade configurada em termos humanos". (VEDDA, 2014, s/p). E assim, ao narrar

ISBN 978-85-64124-60-8

a essência da realidade, que é o homem e as suas relações sociais, representando-a no seu movimento, na sua evolução, desenvolvimento e contrariedade, *São Bernardo* apresenta-se como radical, na concepção marxista, tomando o homem como raiz.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. **A duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em "Teoria do medalhão" e "O emplasto".** O eixo e a roda, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 31-47, 2015.

COUTINHO, Carlos Nelson**. Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

LUKÁCS, György. **"A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade".** In: _____. Introdução a uma estética marxista. Sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.282-298.

_____. **"Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels"**. In: _____. Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967. Organização, Introdução e Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 87-120.

_____. **"Marx e o problema da decadência ideológica".** In: Marxismo e teoria da literatura. Seleção, Apresentação e Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 51-103.

_____. **"Narrar ou descrever".** In: _____. Marxismo e teoria da literatura. Seleção, Apresentação e Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 149-185.

_____. **"O romance como epopeia burguesa".** In: _____. Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967. Organização, Introdução e Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 193-243.

MARX, Karl. **Cadernos de Paris & Manuscritos econômico-filosóficos de 1844.** Trad. José Paulo Netto e Maria Antónia Pacheco; Revisão técnica de Sérgio Lessa. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

VEDDA, Miguel. **"Posição teleológica e posição estética: sobre as inter-relações entre trabalho e estética em Lukács".** In: VAISMAN, Ester e VEDDA, Miguel (organizadores). Lukács: estética e ontologia. São Paulo: Alameda, 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

TERRA COMO É TEU NOME? O BRASIL DE RAUL BOPP

Yasmeen PEREIRA DA CUNHA (M/PPGLL/UFG)
E-mail: Yasmeencunha@gmail.com

RESUMO

Este artigo desenvolveu a análise do poema "Sabará", contido no livro Poemas Brasileiros (1998), do poeta Raul Bopp, na tentativa de evidenciar a relação da forma estética com o processo histórico e social brasileiro. Para tanto, num movimento dialético de local e mundial, foi ressaltado o período em que o conceito de Literatura passou a ser entendido como nacional e como os escritores brasileiros compreenderam esta concepção. Neste aspecto, as formulações de Antonio Candido (1989) foram consideradas, porque demonstram que, no Brasil e na América Latina, duas noções surgiram a partir da compreensão da Literatura como nacional, sendo elas, respectivamente, a noção de "país novo" e de "país subdesenvolvido". Tais concepções são fundamentais para a análise de "Sabará", já que a pretensão do artigo é tentar validar a leitura de que Raul Bopp faz a representação de um país subdesenvolvido usando os recursos estéticos da noção de país novo. Foram norteadores os trabalhos de Antonio Candido (1989; 2009); Roberto Schwarz (2000) Terry Eagleton (2001); e Lúcio Kowarick (1975).

***PALAVRAS-CHAVE**: RAUL BOPP; FORMA ESTÉTICA; PROCESSO SOCIAL; POEMAS BRASILEIROS; BRASIL.*

INTRODUÇÃO

Estudar um poeta como Raul Bopp traz em si pelo menos duas grandes dificuldades que outros poetas modernistas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade não possuem. A primeira delas é a fortuna crítica escassa, o que se por um lado dá um amplo leque de possibilidades de abordagem e interpretação, por outro acaba desnorteando a análise do objeto. A segunda dificuldade é que Raul Bopp nunca se preocupou em escrever livros que possuíssem um projeto, digamos assim. Os livros mais coesos do poeta são *Como se vai de São Paulo a Curitiba*, publicado 1928 na revista mensal *Feira Literária*, *Cobra Norato*, publicado em 1931 através dos esforços de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, e *Urucungo*, publicado em 1932, também devido aos esforços dos amigos Jorge Amado e Jorge Echenique. Vale ressaltar que *Como se vai de São Paulo a Curitiba* e *Cobra Norato* são poemas longos, o que facilita a coesão das obras. Os outros livros de Raul Bopp, inéditos até 1998 quando Augusto Massi organizou a poesia completa do poeta, são coletâneas de poemas publicados em jornais nacionais e internacionais, ou coletâneas de poemas publicados nos livros *Putirum (Poesias e coisas do folclore)* (1968), *Mironga e outros poemas* (1978) e *Cobra Norato e outros poemas* (1984). Desse modo, por serem coletâneas, a contextualização histórica das obras se torna mais difícil, porque num mesmo livro há poemas de 1922 e 1973, por exemplo. Isso, contudo, não impede uma análise coesa por parte da crítica, que pode olhar sua obra a partir de um projeto único, sem que a cronologia seja um fator de primeira importância.

A escassa fortuna crítica de Raul Bopp, em quase sua totalidade, aponta-o como sendo um poeta "tipicamente" brasileiro. Podemos citar como exemplo o poeta Carlos Drummond de Andrade (*apud* BOPP, 1978, p. 100) que, sobre o poema-livro *Cobra Norato*, disse que "os mitos, a sintaxe, a conformação poética, o sabor, a atmosfera – não há talvez nada 'tão Brasil' em

ISBN 978-85-64124-60-8

nossos cantores como este longo e sustentado poema". E sobre a produção poética geral de Bopp, Drummond completa dizendo que "do ponto de vista nacional, apraz-me colocar a poesia de Raul Bopp ao lado da de seu antecessor mais ilustre: Gonçalves Dias" (ANDRADE *apud* BOPP, 1978, p. 100). Seguindo o mesmo raciocínio, e ainda sobre o mesmo poema, Menotti Del Picchia diz que Bopp é o "criador de um dos poemas mais brasileiros, *Cobra Norato*, desde logo se consagrou como um dos nossos maiores vates" (PICCHIA *apud* BOPP, 1978, p. 101). Para citar mais um exemplo, Antônio Houaiss (*apud* BOPP, 1978, p. 102), ao comparar *Macunaíma*, de Mário de Andrade, com *Cobra Norato*, afirma que "se um tentou dar uma visão e linguagem pan-brasileira a brasileiros, *Cobra Norato* nos deu – apenas – um pedaço imenso do Brasil e a língua e o espanto necessários para ter dentro de si e de seu sangue esse pedaço". Essa representação do Brasil não está apenas em *Cobra Norato*, mas na totalidade da sua obra poética. Em "Anotações de uma Leitora de Raul Bopp", Lígia Morrone Averbuck pontua que "seus *Parapoemas*, *Urucungo* e *Cobra Norato* constituem-se em verdadeiros 'dicionários de coisas brasileiras', tradução simultaneamente bárbara e doce de seu espanto e de sua emoção, elaboração de sua enternecida fidelidade às manifestações populares". Outro ensaio que mostra com maiores detalhes a construção de uma brasilidade na poética boppiana é "Na trilha da Brasilidade", de Tânia Carvalhal. Em tal ensaio, a autora argumenta que a intenção poética dominante na obra de Raul Bopp é "a aventura da 'brasilidade' na revitalização de seus elementos mais característicos" (CARVALHAL *apud* BOPP, 1978, p. 138-139). Essas considerações baseiam-se na constatação da presença do "popular brasileiro", do folclore, das crendices e lendas presentes nos poemas de Bopp desde a década de 1920 até 1970. Vê-se, portanto, que o popular é tido como sinônimo de nacional, o que conferiu ao poeta seu lugar ao lado de Gonçalves Dias. Antes, contudo, de avançarmos à análise de *Poemas brasileiros*, é importante compreender em que momento histórico a literatura passa a ser entendida como *nacional*.

Raymond Williams (1979), no texto "Literatura", argumenta que o conceito moderno de Literatura foi desenvolvido entre os séculos XVII e XIX, e identifica três tendências que marcaram o debate da definição do conceito, sendo elas: a) o conceito não estava mais associado ao conhecimento, mas sim ao "gosto" ou "sensibilidade", sendo que estes eram entendidos como critérios de definição da qualidade literária; b) houve uma crescente especialização da literatura como sendo obras imaginativas e criativas; c) e o desenvolvimento do conceito associado à tradição, entendida em termos nacionais, resultando na definição de uma "literatura nacional". Esta literatura nacional criou um senso de grandeza da linguagem nativa, tornando-a uma "língua maior". Contudo,

> [...] dentro da especialização da "literatura", cada uma delas foi redefinida, de modo a ser identificada com os "valores literários" seletivos e autodefinidores. A "literatura nacional" deixou de ser uma história, e se tornou uma tradição. Não foi, nem mesmo teoricamente, tudo o que havia sido escrito ou todos os tipos de escrita. Foi uma seleção que culminou, e de certa maneira definiu, nos "valores literários" que a crítica afirmava. (WILLIAMS, 1979, p. 57).

Isso significa que para entrar dentro da tradição e se tornar parte da literatura nacional, não bastava que a obra fosse escrita por um nativo e em língua nativa. Isso porque a seletividade e autodefinição, processos da crítica literária, foram incorporados como sendo a própria Literatura e suas qualidades literárias. Percebe-se, nesse sentido, que a crítica teve um papel essencial para a consolidação da literatura enquanto nacional. Sobre esta mesma questão, Terry Eagleton (2001), no texto "A ascensão do inglês", aprofunda o assunto focando no caso da Inglaterra. O autor, assim como Williams, percorre toda a trajetória histórica do conceito Literatura até chegar no século XX. Eagleton pontua que com a decadência do Cristianismo, que

ISBN 978-85-64124-60-8

era o cimento social das sociedades, a classe dominante perdeu um importante instrumento de dominação. Com isso, era necessário pensar em outro meio que atendesse ao mesmo tempo elite e massa, sem retirar a soberania da classe dominante. O novo instrumento que surgia e possuía um discurso tão parecido quanto o religioso era a literatura inglesa. A prova disso era que

> George Gordon, antigo professor de literatura Inglesa em Oxford, observou em sua aula inaugural que a "Inglaterra está doente e... a literatura inglesa deve salvá-la. Tendo falhado as Igrejas [...] e sendo lento os remédios sociais, a literatura inglesa tem uma tríplice função: ela ainda deve, ao que me parece, nos dar prazer e nos instruir, mas também, e acima de tudo, salvar nossas almas e curar o Estado". (EAGLETON, 2001, p. 31-32).

Outra figura importante desse período foi o poeta e crítico Matthew Arnold, que considerava que a classe operária devia ser educada a partir de uma condição espiritual "desinteressada", ou nas palavras do próprio crítico: "Negar aos filhos da classe operária qualquer participação no imaterial é deixar que se transformem em homens que exigirão, com ameaças, um comunismo material", ou ainda: "Se não forem lançados alguns romances às massas, elas poderão reagir lançando pedras" (EAGLETON, 2001, p. 33). A partir dessas declarações é possível inferir que a pretensão da classe dominante era amortecer as tensões sociais utilizando obras literárias para este fim. Neste período, o estudo da língua inglesa foi bastante valorizado, porque era ensinado de modo a promover simpatia e sentimento de identidade entre todas as classes sociais. Em consequência, a literatura inglesa seria um "lugar" de encontro de todas as pessoas, independente de sua classe social, onde poderiam caminhar juntas. Em termos mais precisos, "a literatura habituaria as massas ao pensamento e sentimento pluralistas, persuadindo-as a reconhecer que há outros pontos de vista além do seu" (EAGLETON, 2001, p. 34). O plano de fundo disso tudo é que o imperialismo britânico estava sendo ameaçado, e posteriormente superado, pelos alemães e americanos na "sórdida e indigna corrida de muitos capitais em busca de um número reduzido de territórios ultramarinos, que culminaria em 1914 na Primeira Guerra Mundial imperialista" (EAGLETON, 2001, p. 38). Isso criou a necessidade de uma identidade nacional que assegurasse à Inglaterra a hegemonia que estava perdendo. Com isso, "os servidores do imperialismo britânico podiam avançar além-mar, seguros no seu sentimento de identidade nacional, e capazes de demonstrar sua superioridade cultural aos seus invejosos povos colonizados" (EAGLETON, 2001, p. 39). A literatura, no meio disso, era um consolo e reafirmação da identidade britânica, além de uma alternativa de encontrar algo além da realidade histórica que desfavorecia o país.

Se no caso brasileiro podemos dizer que a literatura foi um meio de afirmar e reafirmar a identidade do Brasil, o mesmo não se pode dizer do consolo e da alternativa além da realidade histórica, já que as obras literárias brasileiras não cansavam de acentuar ainda mais as contradições sociais de um país dependente do capital e da cultura estrangeiros. Antonio Candido (2009), no livro *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, pontua que os críticos literários estrangeiros concebiam a literatura do Brasil "como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo da construção nacional" (CANDIDO, 2001, p. 27). Além disso, os escritores do período neoclássico se impuseram a missão de construir uma literatura nacional como prova de que possuíam a mesma capacidade que a dos europeus. Candido afirma que este é o momento da "tomada de consciência dos autores", principalmente no período após a Independência do Brasil. Entretanto, essa missão provocou certo *nacionalismo infuso*, já que o sentimento do dever de representar e descrever a realidade imediata brasileira prejudicou várias vezes a qualidade estética das obras. Sobre o tal nacionalismo, Candido diz que "[...] é fruto de condições históricas, - quase imposição nos

ISBN 978-85-64124-60-8

momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia e unidade" (CANDIDO, 2001, p. 29). Diante de todo este cenário, as obras literárias brasileiras adquiriram um papel *empenhado*, ou seja, representavam a vontade dos brasileiros em ter uma literatura própria.

Dando um salto histórico para chegarmos mais perto de Raul Bopp, ainda Antonio Candido (1989), mas agora no texto "Literatura e subdesenvolvimento", argumenta que, antes da década de 1930, prevalecia no país a ideia de "país novo", "que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro" (CANDIDO, 1989, p. 140). Entretanto, após a década de 1930, predominou-se a noção de "país subdesenvolvido", a qual acentuava as debilidades do país. Sobre a primeira acepção, Candido afirma que foi fundamental para que certas atitudes literárias fossem tomadas, tais como a surpresa, o interesse pelo exótico, respeito pelo grandioso e esperança quanto às possibilidades. Estas atitudes estéticas estavam completamente relacionadas com projeções utópicas da América, considerada a pátria da liberdade, produzindo um estado de euforia que "foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumentos de afirmação nacional e justificativa ideológica" (CANDIDO, 1989, p. 141). A literatura, nesse sentido, apresentava um tom afirmativo, de celebração, transformando o exótico em estado de alma. Além disso,

> A ideia de *pátria* se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 1989, p. 141).

Diante de toda a grandeza que a terra e a pátria assumiram neste período, é fácil adivinhar o atrito que a noção de subdesenvolvimento traria. O foco agora estava em evidenciar "a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro" (CANDIDO, 1989, p. 142). Mesmo com uma carga negativa, Candido acentua que a nova noção convidava à luta, porque ao apresentar os problemas gerados pelo atraso, tal noção suscitaria a consciência da necessidade de reformulações políticas. Desse modo, a grandeza da pátria, da natureza, apareceria tal como é: uma construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Assim, após a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente após 1950 – ainda que tivesse havido mudança de orientação desde 1930 – os intelectuais passaram a ter um novo empenho político. É justamente a partir das noções apresentadas por Candido que a análise dos *Poemas brasileiros* será feita na tentativa de compreender em que pé o livro está, ou mesmo se está nos dois pés.

UM POEMA COM OLHOS GRANDES E BRILHANTES

Poemas brasileiros, com este título, apareceu pela primeira vez em *Putirum (Poesias e coisas do folclore)*, mas os poemas que compõem o livro foram publicados em diversos suplementos literários, revistas nacionais e internacionais, e mesmo em outras coletâneas de poemas de Raul Bopp. Com o título de "Quatro poemas de 'Brasil choca o teu ovo'", os poemas "Princípio", "História", mas com o título de "Brasil-nenê", "Sabará" e "Serapião" foram publicados, pela primeira vez, na revista *Província de São Pedro* (RS). "História" também foi publicado, com a tradução do próprio poeta, na *Revista de Cultura Brasilenã*, editada em Madri. Outros poemas como "Herança", "Mau-olhado" e "Caboclo" foram publicados em jornais

ISBN 978-85-64124-60-8

nacionais como *A Manhã* (RJ) e em antologias poéticas. Na edição da *Poesia Completa de Raul Bopp* (1998), organizada por Augusto Massi, *Poemas brasileiros* possui onze poemas, diferentemente de *Putirum (Poesias e coisas do folclore)*, que possui dez. Na organização de Massi, foram incluídos os poemas "Mironga" e "História do Brasil em quadrinhos", enquanto em *Putirum*, organizado pelo próprio poeta, há o poema "Tapuia". Levando em consideração estas questões, será analisado um poema que faz parte das duas organizações, sendo ele, "Sabará". Segue abaixo:

SABARÁ

Brasil. Desfilam os rios.
Árvores combinaram ficar juntas.
Jacarés brincam de comichão na lama.

Meio-dia juntou sol.
Acendeu miragens no horizonte.
- Ai onde fica o Sabará?
- Por este lado, atrás da serra e mais três dias.

Bandeiras passaram. Nem deixaram rasto.

Outras cansaram. Não continuaram,
ou perderam-se do Sabará.

A água do rio engasgou. Secou.
Índio com alma hipotecada à floresta
fugiu por caminhos escondidos.

Negro ficou para trás.
Apalpou a terra.
O sol foi trabalhar nas lavouras.
O ouro cresceu pelos campos de milho.
África!

Em noites bojudas bate jongo.
Esvazia a alma no terreiro.

Na cidadezinha descalça praça verde-capim
moças solteiras sonham coisas de romance.

Noite passada Zabelinha fugiu.
Téu-téu ronda a casa.

Filho de dona Maruca foi mordido de cobra.

Paisagem rural:

Lá adiante
um morro com uma casinha no colo.
De tarde o sol derrete na vidraça.

Voltam de longe os cargueiros recolhendo as estradas...

(BOPP, 1998, p. 244-245).

ISBN 978-85-64124-60-8

Na primeira estrofe, o sujeito lírico, que apresenta situações como se fossem pequenas peças de um mosaico, ambienta o espaço de todo o poema. O que se mostra é um Brasil por onde os rios "desfilam". A escolha deste verbo cria uma imagem que tenta aliar o movimento dos rios, que andam, mas também intensifica o sentido do elemento natural como sendo dotado de beleza. Além dos rios, há a presença do elemento natural "árvores", que "combinaram ficar juntas", criando todo o cenário natural do país. No último verso, aparece a fauna na imagem de jacarés que "brincam de comichão na lama". A palavra "comichão" pode ser interpretada como coceira, assim, a imagem construída seria a de jacarés que "brincam" de se coçar na lama, potencializando a imagem do natural, mas também pode ser interpretada como desejo ansioso de algo, cujo sentido se completa com as informações da segunda e terceira estrofes. O modo como o sujeito lírico constrói a imagem do Brasil, partindo de imagens que seguem uma perspectiva pessoal e não linear, se aproxima da técnica cubista da montagem. Segundo Mário Pedrosa (2000, p. 166), no livro *Modernidade cá e lá*, o plano do quadro cubista "rechaça a ilusão da perspectiva clássica e obriga as relações formais a comportarem-se de determinada maneira [...]. Não há gradação de valores, mas decomposição de volumes em planos inter-relacionados, por vezes transparentes". Desse modo, a sugestão do espaço é de ordem mental, fazendo-o permanecer dentro do plano da pura criação. Assim, o Brasil apresentado na primeira estrofe, cria uma relação de contiguidade com a segunda estrofe. A mesma relação de adjacência se repete entre todas as estrofes do poema, criando formas justapostas que se modificam de acordo com a percepção do sujeito lírico. Em um quadro cubista, assim como no poema em questão, essas justaposições "se ligam entre si nos limites espaciais das bordas do quadro, desintegrando-se para que parte de uma constitua, com parte da outra, um novo todo" (PEDROSA, 2000, p. 168). Este recurso de construção do poema cria uma ambivalência, pois o modo como o sujeito lírico seleciona os momentos da história do país, como se fossem objetos dispostos em uma tela, se juntam ou se repelem "sob fatores óticos da distância ou da vizinhança, da simetria, do contraste ou da semelhança, num jogo de combinações formais, independentemente de qualquer sujeição do objeto ou ao tema da tela" (PEDROSA, 2000, p. 168).

A caracterização do Brasil a partir da natureza é a primeira representação de um mal-estar. Todo o esforço que o sujeito lírico faz para exaltar a paisagem local, apresentada com um tom eufórico, entra em contradição com a estrutura dos versos. Logo, a primeira estrofe de "Sabará" é marcada fortemente pela ambiguidade e contradição. O tom eufórico com que a natureza é apresentada é apenas fenômeno de superfície que esconde um sentimento de dualidade, típico da experiência intelectual brasileira. Sobre esta questão, Paulo Arantes (1992, p. 14), no livro *O sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, argumenta que

> Esquematizando ao extremo, digamos que seu nervo resida numa certa sensação de *dualidade* que impregnaria a vida mental numa nação periférica. [...] Não é por rastaquerismo, dizia trecho bem conhecido de *Minha formação*, que tantos brasileiros preferem viver na Europa, mas por se verem condenados à pior das instabilidades, uma espécie íntima que opõe o sentimento brasileiro à imaginação europeia.

O primeiro tipo de mal-estar figurado é aquele em que fica evidente a condição do país de nação periférica que está fadada a recorrer às formas estéticas europeias para representar o que é local. Roberto Schwarz (1987, p. 46), no texto "Nacional por subtração", afirma que o mal-estar causado pela feição de cópia que o Brasil possui não se dá pela imitação em si, mas pela estrutura da sociedade que "confere à cultura uma posição insustentável, contraditória com o

ISBN 978-85-64124-60-8

seu autoconceito". Este sentimento, afirma o crítico, era da classe dominante que possuía dificuldade em aliar moralmente as vantagens do progresso e do escravismo, e transformava esta contradição em aparência nacional. A consequência disso era fazer com que o leitor achasse que a imitação poderia ser evitável e prender a crítica literária na relação entre elite e modelo, desviando os olhos da segregação dos pobres, os quais estavam excluídos da cultura contemporânea. Sobre o mesmo assunto, Antonio Candido (1989, p. 149) afirma que

> Tudo isso não ia sem ambivalência, pois as elites imitavam, por um lado, o bom e o mau das sugestões europeias; mas, por outro, às vezes simultaneamente, afirmavam a mais intransigente independência espiritual, num movimento pendular entre a realidade e a utopia de cunho ideológico. E assim vemos que analfabetismo e requinte, cosmopolitismo e regionalismo, podem ter raízes misturadas no solo da incultura e do esforço para superá-la.

As oposições cópia e original, nacional e estrangeiro, formam uma espécie de dualidade que reflete o contraste entre dois mundos vinculados pela colonização, entretanto, à medida que o país ia se industrializando, um novo sentimento de dualidade surgiu e era "o resultado da persistência do Antigo Regime num país que o capital ia refazendo. Pois é essa nova dualidade que realimenta o sentimento brasileiro dos contrastes" (ARANTES, 1992, p. 20). A ambiguidade e contradição do poema representam a ambivalência de um sistema econômico que para se modernizar precisa manter estruturas arcaicas. Lúcio Kowarick (1975), no livro *Capitalismo e marginalidade na América Latina*, explica que o processo de modernização é assincrônico, o que implica desarticulações e rupturas, porque tal processo desorganiza o quadro social existente e a nova realidade estrutural não atinge a sociedade como um todo. Portanto, surgem "desajustes tanto ao nível das normas, como no plano das condutas sociais. Desajustes definidos em função de um padrão normal tido como inerente e próprio de uma caracterização genérica e abrangente de cultura industrial" (KOWARICK, 1975, p. 47). As teorias da modernização consideraram estes desajustes a partir de polaridades, como, campo-cidade, arcaico-moderno, em que o arcaico ou rural é atrasado e, por isso, deve ser superado. Entretanto, a realidade brasileira exigia que certas estruturas arcaicas fossem mantidas para que a acumulação primitiva de capital fosse melhor desenvolvida. Uma dessas estruturas, por exemplo, é a manutenção de uma parcela da sociedade como trabalhadores não formais – que não eram assalariados –, porque estes se configurariam como exército industrial de reserva. Kowarick prossegue a explicação e argumenta que

> [...] o capitalismo da Região desenvolve-se transformando a pequena parcela da força de trabalho em trabalhadores assalariados: ao se desenvolver, libera parte da mão-de-obra vinculada às relações de produção 'tradicionais', que não consegue se transformar em assalariada. Mas esta 'liberação' não é aleatória. Ela é criada com a intensificação do processo industrial, dando origem a vastas parcelas de mão-de-obra que passam a operar sob 'novas' relações de produção 'arcaicas', presentes em boa parte das atividades integrantes do setor terciário da economia [...] Por outro lado, ao se desenvolver, o capitalismo não chega a desarticular as formas tradicionais de produção, cujos exemplos típicos são as economias de subsistência do setor agrícola, o artesanato tanto rural como urbano, a indústria a domicílio que, em alguns países da Região, continuam a persistir. E o mais importante é que tanto a manutenção destas formas 'tradicionais', como a criação de 'novas' são parte integrante de um modo de produção que, não obstante ser em sua dinâmica essencial de corte nitidamente capitalista, no processo de sua acumulação, as articula e delas se alimenta (KOWARICK, 1975, p. 61).

ISBN 978-85-64124-60-8

Modernizar-se continuando atrasado era a contradição brasileira em que os termos não estavam justapostos, mas contraditoriamente relacionados. O processo de manutenção de estruturas arcaicas é inerente ao sistema capitalista, mas assume uma importância mais específica em países cujo capital é dependente. O Brasil passa a se configurar, então, como um país superexcludente e também passa a estar articulado à criação e manutenção de relações de produção de características arcaicas. A partir da segunda estrofe, o poema irá desenvolver gradualmente este sentimento de dualidade causado pela relação de elementos contraditórios.

Os dois primeiros versos da segunda estrofe continuam explorando elementos da natureza e outro recurso já usado nos versos anteriores, mas não apontado, que é a prosopopeia. Segundo Antônio Hohlfeldt (1998), há uma característica da poesia de Raul Bopp que ainda não foi suficientemente explorada, que é "a representação através de outra técnica que não apenas a narração [...]. Tal opção, a dramatização do acontecimento, através de uma transcrição dos sons, movimentos e cores dos elementos que constituem paisagem e personagens" (HOHLFELDT, 1998, p. 69). Com isso, ao dramatizar o acontecimento, a paisagem e as personagens, há uma espécie de presentificação que "localiza (aqui e agora) o elemento do poema, ampliando sua efetividade" (HOHLFELDT, 1998, p. 69). Percebe-se que um elemento importante para a dramatização de todo o cenário é o uso constante da prosopopeia. Os versos "Meio-dia juntou sol. / Acendeu miragens no horizonte", fazem com que o leitor crie quase uma pintura de paisagem, com todos os elementos de movimento e cor necessários, já que a fusão da imagem do meio-dia que junta sol com o verbo "acender", bastante imagético, bem como "miragens" e "horizonte", contribui para a concretização de uma cena. Tudo isso é interrompido bruscamente com o diálogo entre duas personagens não nomeadas e que só serão reveladas na terceira estrofe. O diálogo, que coloca em evidência a presença humana pela primeira vez no poema, é uma quebra de expectativa em relação ao natural, porque traz uma pergunta bastante objetiva e indica que alguém, ou mais de uma pessoa, irá explorar o território. Sabará é um município de Minas Gerais que foi bastante conhecido devido à quantidade de ouro que a região possuía. O próprio nome do local, de origem tupi, foi escolhido de modo a representar tal riqueza, uma vez que significa "olhos grandes e brilhantes" e ligava-se diretamente à imagem das pepitas de ouro. A resposta à pergunta intensifica ainda mais a ideia de exploração, porque indica um caminho mais longo e adentro do local.

A terceira estrofe, composta de apenas um verso, diz quem são as personagens do diálogo: "Bandeiras passaram" é uma referência direta ao período colonial e aos bandeirantes, que penetraram o interior do país no século XVI em busca de riquezas. A continuação do verso indica a impossibilidade de a natureza, apresentada superficialmente no poema até então como grandiosa, de barrar a exploração, já que "Nem deixaram rasto". A quarta estrofe é um complemento de significação da terceira, indicando que tal processo resultou numa espécie de "espalhamento" de pessoas pelo Brasil. Todos essas informações são informações de superfície, mas que ajudam a demarcar um outro momento do poema. Se até agora a natureza foi apresentada em sua grandiosidade e, aos poucos, a presença humana interfere no local, a partir da quinta estrofe há a decadência da natureza. Utilizando os mesmos recursos, o que é natural recebe sua sentença: a água do rio engasga e seca; o índio, com a alma hipotecada à floresta foge por caminhos escondidos. É importante ressaltar o uso da palavra "hipotecada", porque ao mesmo tempo que transforma a alma do índio num bem imóvel (para a sociedade moderna e industrializada, numa mercadoria) que pertence à floresta, representa a impossibilidade do índio em não estar na floresta. Tomando como ponto de partida as duas significações, segundo Darcy Ribeiro (2015, p.39), no livro *O povo brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*, os índios, frente à invasão europeia, defenderam o máximo que conseguiram seu modo de ser e de viver, "sobretudo depois de perderem as ilusões dos primeiros contatos pacíficos, quando perceberam que a submissão ao invasor representava sua desumanização como bestas de carga". Ainda

ISBN 978-85-64124-60-8

segundo o antropólogo, mesmo diante os esforços dos índios, em poucas décadas desapareceram as povoações indígenas, dando lugar a três tipos novos de povoação, sendo eles: 1- a concentração de escravos africanos dos engenhos e dos portos; 2- mamelucos e brancos pobres que ficavam dispersos por vilarejos e sítios da costa ou pelos campos de criação de gado; e 3- "índios incorporados à empresa colonial como escravos de outros núcleos ou concentrados em aldeias, algumas das quais conservavam sua autonomia, enquanto outras eram regidas por missionários" (RIBEIRO, 2015, p. 42). Ao mesmo tempo coexiste um movimento de resistência e derrota marcados pela ambiguidade dos versos.

O movimento de contraditório e relacionado é visto na segunda e terceira estrofe do poema, em que parece ser contraditório o sujeito lírico apresentar uma visão da natureza e interrompê-la com um diálogo. A interrupção serve para apresentar o elemento do passado colonial, que aparece na imagem dos bandeirantes. Isso é importante porque marca o processo de ressurgência do passado. Como já foi dito, o uso da prosopopeia, responsável pela dramatização dos acontecimentos do poema, presentificam esses acontecimentos e marcam a presença do passado colonial no presente. Ainda sobre o recurso, no texto "Literatura de dois gumes" Antonio Candido (1989, p. 169) fala sobre o uso da prosopopeia em poemas brasileiros durante o Barroco, argumentando que o efeito disso era como se "o gigantismo e a inospitalidade da terra se acomodassem aos desejos do colonizador, que deste modo incorpora fraternalmente o universo dos seus sonhos". O Brasil, com isso, era figurado como um desmensurado corpo vivo. No caso de "Sabará", pode-se afirmar que o uso desse recurso pretende alcançar o mesmo efeito dos poemas barrocos, mas com outra finalidade: em Bopp o desejo prevalecente não é o do colonizador, mas o do colonizado. Isso porque o elemento que retoma o passado colonial, o qual é a representação do contraditório e relacionado, e que está presentificado, remonta ao período da escravidão no Brasil, o que já anuncia a sexta estrofe. Roberto Schwarz (2000), em "As ideias fora do lugar", desenvolve o conceito de *favor* para caracterizar as relações sociais no Brasil entre homens ricos – latifundiários – e homens livres e pobres. Assim, segundo o autor, o favor é "o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm" (SCHWARZ, 2000, p. 16). O favor, portanto, é um mecanismo de validação das duas classes, já que gera uma relação de dependência entre ambas. Essa relação se configura na natureza do trabalho do homem livre, que como profissional "dependia do favor para o exercício de sua profissão" (SCHWARZ, 2000, p. 16), mas também o latifundiário precisava do homem livre para legitimar sua condição de privilegiado, isto é, "para a segurança de sua propriedade" (SCHWARZ, 2000, p. 16), ainda que o favor assegurasse muito mais a classe trabalhadora e livre. Nesse sentido, o regime escravocrata no Brasil é outro elemento dessas relações, uma vez que é em relação ao escravo que o homem livre, é livre. No entanto, a relação de favor só se configura entre homens livres e homens ricos, porque não há uma relação de propriedade entre ambos, tal como há entre latifundiários e escravos. Temos, então, a seguinte estrutura social: Homens ricos no topo, homens livres e pobres no meio, e escravos na base. O sentido ideológico dessa estrutura é a apropriação das ideias liberais europeias do século XIX pelo brasileiro. Entretanto, o regime escravocrata é antagônico aos ideais liberais, já que o processo produtivo deste é um, e daquele, é outro. Em outros termos: enquanto a escravidão, como processo produtivo, adotava medidas para disciplinar e "encher" o dia do escravo, o liberalismo, além de pregar o trabalho livre, visava a produção máxima, num mínimo de tempo. Desse modo, "por sua mera presença, a escravidão indicava a impropriedade das ideias liberais" (SCHWARZ, 2000, p. 15). Assim, o que irá permitir a apropriação – ainda que "bagunçada" – das premissas liberais são as relações de favor, que "as absorve e desloca, originando um padrão particular" (SCHWARZ, 2000, p. 17). Nesse sentido, ideias que, originalmente, defendiam a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada etc., irá defender a prática da dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais. O que acontece, então, é que

ISBN 978-85-64124-60-8

> [...] adotávamos sofregamente os [argumentos] que a burguesia europeia tinha elaborado contra arbítrio e escravidão; enquanto na prática, geralmente dos próprios debatedores, sustentado pelo latifúndio, o favor reafirmava sem descanso os sentimentos e as noções em que implica. O mesmo se passa no plano das instituições, por exemplo com burocracia e justiça, em embora regidas pelo clientelismo, proclamavam as formas e teorias do estado burguês moderno. [...] *adotadas as ideias e razões europeias, elas podiam servir e muitas vezes serviam de justificação, nominalmente "objetiva", para o momento de arbítrio que é a natureza do favor.* (SCHWARZ, 2000, p. 17-18).

Desse modo, o liberalismo passa a justificar uma série de privilégios que, originalmente, são antagônicos ao que proclama. Isso porque legitima "racionalmente" o arbítrio e, ao fazer isso, faz com que o favorecido engrandeça seu benfeitor, validando esse tipo de relação. Nesse sentido, os brasileiros "importavam" as ideias liberais e reatualizavam a estrutura social do período colonial, para se adequar às novas ideias e, portanto, não permanecer "atrasado" em relação à Europa, que era o modelo de "progresso". Estes apontamentos estão diretamente relacionados à sexta estrofe.

Na estrofe referida, outra personagem é acrescentada, o negro. O primeiro verso pontua a diferença entre índio e negro, uma vez que o índio, sendo nativo, possui a possibilidade de ir por caminhos escondidos, ainda que isso não se configure como regra, mas como exceção, enquanto o negro fica para trás e apalpa a terra, no sentido de que foi imposto que ele se ambientasse ao lugar. O sol, elemento natural, aparece inserido num cenário de trabalho, avesso ao "estado natural das coisas" e vai para as lavouras, relacionando-se ao negro. O fato da prosopopeia fazer com que o sol se torne um agente cria uma espécie de sentimento de cumplicidade entre sol, negro e trabalho nas lavouras, o que é intensificado pelo verso: "O ouro cresceu pelos campos de milho". Aqui a ambiguidade é marcada, porque "ouro" retoma os bandeirantes, mas faz brilhar os campos de milho. O último verso dessa estrofe, "África!", dá a entender que os brilhantes campos de milho são resultado do esforço do negro, criando quase um sentimento de afirmação do seu trabalho. Na sétima estrofe, o sujeito lírico apresenta elementos típicos da cultura africana, como se apesar de tudo os negros ainda cultivassem seus costumes. Tudo isso é dito com um tom aparentemente eufórico – enfatizado pelo uso de exclamação – e, olhando à primeira vista, seria possível dizer que uma série de tensões sociais foram amortecidas. Entretanto, é necessário olhar mais atentamente à estrutura do poema. A ambiguidade nos permite dizer que ao contrário de um sentimento nostálgico e positivo, o que se quer enfatizar é o contrário, e aqui há, pelo menos, duas questões importantes. A primeira delas é o fato de o negro ser obrigado a se ambientar ao país. Este processo começa desde o momento em que foi jogado no navio negreiro e não pode ser considerado a partir da perspectiva da amorfia e submissão. Jaime Pinsky (1998, p. 26), no livro *A escravidão no Brasil*, evidencia que o negro "retirado do seu habitat, de sua organização social, do seu mundo, é natural que estivesse atemorizado diante de uma nova condição que, ao menos no início, nem chegava a compreender devidamente". Além disso, mesmo entre os próprios escravos, era difícil estabelecer um espaço social, já que não havia unidade cultural entre eles, porque misturavam-se num mesmo grupo de escravos diversas pessoas de várias tribos, com várias religiões e que falavam outras línguas. Por isso, "ele não se identificava com outros cativos, sentindo-se solto, perdido, sem raízes. Não entendia bem sua situação, reagindo com estupor e inércia às ordens" (PINSKY, 1998, p. 26). As revoltas, é certo, aconteciam, contudo, ocorriam quase sempre como manifestações individuais, o que facilitava o controle por parte do senhor de escravos.

A outra questão é que o negro, tendo que se acostumar à nova realidade sem compreendê-la, faz saltar aos olhos o real motivo de sua escravização. Sabe-se que o sistema colonial, a nível global, funcionou como o processo de acumulação primitiva de capital, período necessário para o desenvolvimento do capitalismo. A escravidão, então, longe de ser um modo

ISBN 978-85-64124-60-8

de organização social que se opõe completamente ao capitalismo, é uma fase para a consolidação do segundo. De acordo com Fernando Novais (2005, p.60), no livro *Aproximações – estudos de história e historiografia*, "escravismo, tráfico negreiro, formas várias de escravidão formam, portanto, o eixo em torno do qual se estrutura a vida econômica e social do mundo ultramarino valorizado pelo mercantilismo europeu". Além disso, a estrutura agrária do latifúndio fundada no Brasil, com enorme abundância de terras, não permitia a possibilidade de uso do trabalho livre, porque seria impossível impedir que os trabalhadores se apropriassem de uma gleba e desenvolvessem atividades de subsistência, barrando assim a produtividade lucrativa da economia de mercado. Entretanto, o negro escravizado não tinha qualquer dimensão de todo este processo e não podia sequer compreender o motivo de estar sendo capturado.

A partir da oitava estrofe é como se mais uma vez o poema mudasse de cena, mas não de cenário. O elemento de modernização, "cidadezinha", aparece de um modo extremamente ambíguo, porque o verso "Na cidadezinha descalça praça verde-capim" possui, pelo menos, quatro sentidos. O primeiro sentido é que a cidadezinha é que é descalça e a praça, espaço público e urbano, possui verde-capim. O que fica enfatizado é que o elemento moderno é deficiente, já que a cidade é descalça e apenas na praça há verde-capim. O segundo sentido é que na cidadezinha, a praça é descalça de verde-capim, o que neste caso acentuaria ainda mais a debilidade do que é natural, já que nem na praça, onde deveria haver verde-capim, há a presença da natureza. No terceiro sentido, a cidadezinha é descalça e nela há um praça, que pode ser um cabo, soldado sargento, etc., que é verde-capim, numa referência à cor do uniforme do praça. Aqui, a ênfase está na predominância do urbano em relação ao rural, já que a presença do praça é também a presença máxima do Estado, uma vez que é seu aparelho repressor. No quarto sentido, na cidadezinha, o praça verde-capim é descalço, ou seja, o aparelho repressor do Estado possui lá suas deficiências também. Considerando todas e sem rejeitar nenhuma, "Sabará" permite que todas as interpretações ganhem significação máxima no poema, porque a estrutura sintática dos versos, sem elementos coesivos, aponta para uma multiplicidade de realidades, como se coexistissem, que revela muito coisa além do poema. Entretanto, é necessário, primeiro, continuar a observação da estrutura de "Sabará". O segundo verso da oitava estrofe, marca bem a presença do moderno, porque o sujeito lírico apresenta uma cena típica do cotidiano feminino em áreas urbanas, já que às mulheres era imposto socialmente sonhar "coisas de romance", principalmente se pensarmos no século XVIII e XIX. Esta estrofe é a mais significativa do poema se pensarmos na relação da coexistência do arcaico e do moderno. O tom afetivo, marcado pelo diminutivo e pelo verso "moças solteiras sonham coisas de romance", com que a "cidadezinha" é exibida, além das múltiplas realidades apresentadas, podem sugerir a representação estética da cordialidade brasileira. "Cordialidade", em Sérgio Buarque de Holanda (2012), refere-se a tudo aquilo é que relacionado ao afeto, sem ser necessariamente um sentimento positivo. Afirmando que os brasileiros darão ao mundo "o homem cordial", o autor quer enfatizar relações como "a lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade", virtudes que

> [...] representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. (HOLANDA, 2012, p. 52).

Com isso, Holanda (2012) quer dizer que o brasileiro ainda não consegue distinguir o que é particular (familiar) e o que é público (sociedade). Assim, as relações de interesses sociais são escamoteadas, pois o processo de modernização rápido fez com que as pessoas transferissem as relações familiares e de amizade para o mundo racionalizante da vida em

ISBN 978-85-64124-60-8

sociedade. Toda essa cordialidade na vida social demonstra "uma verdadeira libertação do pavor [...] em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência" (HOLANDA, 2012, p. 53). Esse sentimento de pavor em viver consigo mesmo dá-se pela brusca ruptura da vida familiar, afetuosa, à vida numa sociedade em que prevalece o lógico. Assim, o autor demonstra que as relações sociais baseiam-se nas relações familiares, que foram adequadas ao espaço público, representando mais uma vez a coexistência de moderno e arcaico.

A nona estrofe, cujos versos são "Noite passada Zabelinha fugiu/ Téu-téu ronda a casa", é um intertexto com um conto popular que narra a história de uma menina que morava com sua cachorrinha. Numa certa madrugada, alguém bateu à porta de Zabelinha dizendo que queria visitá-la. Contudo, a cachorrinha achando estranho uma visita no meio da noite, cantou para o bicho algo do tipo: "Zabelinha já deitou, já lavou e já dormiu". O bicho, então, foi embora. Quando Zabelinha descobriu, ficou com raiva e matou a cachorrinha, e toda madrugada quando o bicho voltava, a cachorrinha, mesmo morta, cantava a mesma canção. A menina, ainda com raiva, tentou várias vezes dar fim à cachorra, a enterrou, a queimou e depois jogou suas cinzas no rio. Quando a cachorrinha não podia mais ajudá-la, Zabelinha abriu a porta para o bicho e então ele a devorou. No poema de Bopp, Zabelinha não é devorada, ela foge, fazendo a inversão do conto popular. O bicho, nomeado de Téu-téu, consegue mascarar ainda mais as suas verdadeiras pretensões, já que Téu-téu lembra muito mais algo divertido do que assustador. Mesmo assim, Zabelinha foge e a construção perversa do bicho é intensificada, porque ele ronda a casa à espera de sua volta. Na décima estrofe, entretanto, alguém não consegue fugir, já que o filho de dona Maruca foi mordido por uma cobra. A inversão da história popular e a informação aparentemente despretensiosa sobre o filho de dona Maruca representam situações em que se pode ou não se pode escapar, fazendo-nos voltar à quinta e sexta estrofe, em que o índio está com a alma hipotecada à floresta e o negro ficou para trás e apalpou terra. A imagem do Brasil começa a ganhar contornos mais precisos, revelando que as estrofes estão intimamente relacionadas entre si, bem como "os momentos" da história brasileira, que neste caso são a dizimação dos índios e a escravização dos africanos, constatando que ainda fazem parte do presente.

A décima primeira estrofe é a anunciação da décima segunda e o sujeito lírico anuncia que irá retratar uma paisagem rural. Mais uma vez, construindo uma pintura de paisagem, o quadro rural é visto de longe, com "um morro com uma casinha no colo" e o sol se derretendo na vidraça da casinha, e não a vidraça derretendo por causa do sol. O uso da prosopopeia potencializa a pintura da paisagem e mesmo com o elemento urbano "casinha", o que prevalece é o natural. Isso, contudo, é bruscamente interrompido na última estrofe, em que "voltam de longe os cargueiros recolhendo as estradas...". As últimas três estrofes repetem o procedimento da segunda e enfatizam que o que é rural e urbano coexistem de maneira conflituosa. Os cargueiros, que recolhem as estradas, dão a ideia de processo a todo poema, como se o caminho que fazem fosse feito e refeito. Além disso, o sentido é reforçado pelo uso de reticências, indicando a continuação do trajeto. Pode-se dizer, então, que a penúltima estrofe retoma a oitava estrofe, destacando que o meio rural ainda é presente na realidade brasileira, o que é enfatizado pelo uso da prosopopeia. O verbo "voltam" e o uso das reticências dá a ideia de repetição das ressurgências do passado no presente. O sujeito lírico termina seu mosaico e apresenta um quadro brasileiro que, ainda, não terminou de se desenvolver.

ISBN 978-85-64124-60-8

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se nos for dado a permissão de categorizar um livro pela análise de um poema, é possível dizer que *Poemas brasileiros* utiliza várias estratégias desenvolvidas a partir da concepção de "país novo" para representar um país subdesenvolvido. Isso porque "Sabará", se lido superficialmente, se encaixa na classe de poemas que vincula a pátria diretamente à natureza, usando recursos como o tom eufórico, a natureza e o exótico. Contudo, o que foi dito até aqui se configurou como tentativa de mostrar o extremo oposto. O esquecimento da poética de Raul Bopp, bem como a falta de conhecimento de livros além *Cobra Norato*, ajudam numa categorização equivocada de sua poesia. Segundo Massi (1998, p. 11), o reconhecimento crítico que *Cobra Norato* teve "tornou difícil uma visão mais abrangente da trajetória do poeta. A mitologia criada em torno do poema engendrou outra mais perversa: Bopp teria sido um autor de um único livro". Massi ainda argumenta que um fator que pode explicar o porquê de a produção poética de Bopp ser sistematicamente ignorada é a estreia relativamente tardia do autor. Para além disso, podemos destacar, pelo menos, mais uma hipótese.

Segundo João Luiz Lafetá (2000), no livro *1930: A crítica e o Modernismo*, durante a primeira fase do movimento modernista, o que prevaleceu foi a discussão formal da poesia, ruptura com as formas fixas da literatura passadista – 1890-1920 –, que espelhavam "a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder" (LAFETÁ, 2000, p. 21); nesse sentido, conteúdos tão "radicais" quanto as novas formas poéticas foram apropriados, sendo eles, principalmente, o folclore e a literatura popular. Lafetá (2000) pontua que diferente da primeira, na segunda fase modernista, o projeto ideológico ganhou mais ênfase entre os escritores, dando margem para discussões acerca da "função da literatura, o papel do escritor e as ligações da ideologia com arte" (LAFETÁ, 2000, p. 28). Assim, o que parece ter sido para os escritores da primeira fase um "engajamento circunstancial e sincrônico" em Raul Bopp provocou, segundo Manuel Cavalcanti Proença (2000, p. 60) "a transcendência das ideias do momento, mergulhando elas até a zona mais profunda do espírito político, para criar uma obra de arte permanente".

Isso significa que a produção poética de Bopp, mesmo tendo sido esparsa após 1930, sempre teve como horizonte a representação do Brasil, mantendo alguns recursos poéticos da primeira geração modernista que se configuraram como elementos estruturantes de sua poética. A hipótese é que essa "brasilidade" na poética de Bopp seja um problema para a sua recepção, uma vez que, levando em consideração a sua estreia tardia, carregou os estigmas do Modernismo que, segundo uma opinião bastante comum nos anos 30, "trazia consigo uma carga muito grande de cacoetes, de 'atitudes literárias' que era preciso alijar para se obter a obra equilibrada e bem realizada" (LAFETÁ, 2000, p. 35). Com o distanciamento histórico necessário, é possível olhar a poética boppiana com maior serenidade e equilíbrio e colocar o poeta em seu devido lugar, seja ele qual for. A máxima adorniana de "quanto menos social, mais social" também deve ser interpretada não em seu sentido normativo, já que assim a crítica perde a oportunidade de estudar grandes escritores que possuem um projeto poético engajado. Este é o caso de Raul Bopp, cujo engajamento está em encontrar uma representação estética que seja fiel ao Brasil e, por isso, em seus pontos altos e baixos, merece ser analisada com maior profundidade.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ARANTES, Paulo. **O sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

BOPP, Raul. **Poesia completa de Raul Bopp**. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUSP, 1998.

_____. **Mironga e outros poemas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

CANDIDO, Antonio. **Literatura de dois gumes**. In:_____. Educação pela noite. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 163-180.

_____. **Formação da literatura brasileira – momentos decisivos 1750 – 1880**. São Paulo/ Rio de Janeiro: FAPESP/ Ouro sobre Azul, 2009.

EAGLETON, Terry. **A ascensão do inglês**. In:____. Teoria da literatura: Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 23-73.

HOHLFELDT, Antônio. **O esquecido Urucungo**. In: Augusto Massi (org.). Poesia completa de Raul Bopp. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUSP, 1998. p. 66-70.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O homem cordial**. In: Sérgio Buarque de Holanda; seleção de Lilia Moritz Schwarcz. O homem cordial. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KOWARICK, Lúcio. **Capitalismo e marginalidade na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MASSI, Augusto. **Introdução: A forma elástica de Bopp.** In: Raul Bopp. Poesia completa de Raul Bopp. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUSP, 1998. p. 11-34.

NOVAIS, Fernando. **Aproximações – estudos de história e historiografia**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.

PEDROSA, Mário. **Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos**. Org. Otília Arantes. São Paulo: EDUSP, 2000.

PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1998.

PROENÇA, Manuel Cavalcante. **Cobra Norato**. In: Augusto Massi (org.). Poesia completa de Raul Bopp. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUSP, 1998. p. 56-60.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Global, 2015.

SCHWARZ, Roberto**. As ideias fora do lugar**. In:____. Ao vencedor as batatas – forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2000. p. 09-31.

_____. **Nacional por subtração**. In:____. Que horas são? Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WILLIAMS, Raymond. **Literatura**. In:_____. Literatura e marxismo. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 50-59.

ISBN 978-85-64124-60-8

IMPOSIÇÃO IDEOLÓGICA DOS *THE MONEY MASTERS* À MASSA DOS TRABALHADORES

Adelson, OLIVEIRA (UNEB)
E-mail: adelsonoliveiramendes@gmail.com
Thiago, PRADO (UNEB)
E-mail: minotico@yahoo.com.br

RESUMO

O estudo versa a respeito dos procedimentos retóricos da obra *The Money Masters*, de William T. Still, e os efeitos que esses produzem para o público especializado de economistas e também para um público mais amplo. Como apoio à compreensão da relevância da análise sobre o discurso de William T. Still sobre as corporações bancárias, adotaram-se os estudos de Zygmunt Bauman (2008 e 2016), Joel Bakan (2008), Thiago Martins Prado (2017), Etienne Lá Boétie (2009), Jean Baudrillard (1985), Alvin E. Roth (2016) e Ludwig Von Mises (2017). Seguiram-se, no campo da retórica e argumentação, leituras dos teóricos Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (2014) e de Dominique Maingueneau (2013), que foram utilizados para o entendimento do uso da figura de linguagem da hipérbole adotada nos enunciados realizados por Still. William T. Still descreve os movimentos na história financiados e impulsionados pelas corporações bancárias para hegemonizar o poder econômico por meio de parâmetros institucionais, que, consequentemente, controlam a massa de trabalhadores, transformando-os em escravos de dívidas e juros. O seu discurso centraliza-se na atribuição de responsabilidades de tais corporações às mazelas sociais ocorridas no decorrer dos séculos.

***PALAVRAS-CHAVE**: ECONOMIA; IDENTIDADE; SOCIEDADE.*

ABSTRACT

This research works with the rhetorical procedures of William T. Still's, *The Money Masters,* and his effects that they produce for the expert and elite audience of economists and also for a wider audience. To support understanding the relevance of analysis had been donning William T. Still's discourse about banking corporations, the studies of Zygmunt Bauman (2008 and 2016), Joel Bakan (2008), Thiago Martins Prado (2017), Etienne Lá Boétie (2009), Jean Baudrillard (1985), Alvin E. Roth (2016) and Ludwig von Mises (2017). The research of rhetoric and argumentation, readings by the theorists Chaïm Perelman and Lucie Olbrechts-Tyteca (2014) and Dominique Maingueneau (2013), were used understand the use of language figure of hyperbole adopted in the statements made by Still . William T. Still describes the movements in history financed and driven force by banking corporations to hegemonize economic power through institutional parameters, which, consequently, control the *massa* of workers, transforming them into slaves of debt and interest. His speech has focus on the attribution of responsibilities of such corporations to the social problems that have occurred over the centuries.

***KEYWORDS**: ECONOMY; IDENTITY; SOCIETY.*

ISBN 978-85-64124-60-8

INTRODUÇÃO

The Money Masters, escrito e dirigido por William T. Still, faz fortes críticas, por meio da perspectiva ativista do autor, à economia contemporânea. Still apresenta, através de uma visão hiperbólica, os trâmites do processo inflacionário em torno do lucro, do estoque monetário e demais características contemporâneas emergidas do sistema capitalista adotadas pela população como indispensáveis pelas corporações bancárias e instituições governamentais. As narrativas realizadas por Still apontam para o processo inflacionário como um instrumento de dominação integrado à economia. A inflação, portanto, segundo Still, é inevitável, pois é resultado dos mecanismos adotados em conjunção à lógica do capitalismo contemporâneo (manipulador e escravocrata pelo sistema de crédito e dívidas).

Diante desse destaque, surge a indagação sobre tal discurso hiperbólico de Still – que escapa do conceito de inflação como irregularidade e passa a afirmá-la no mercado como uma tática criminosa, manipuladora e dominatória – como o decurso inevitável da inflação "adestra" o consumo da massa trabalhadora, criando várias desestabilidades socioeconômicas? Tal problema guiará a escrita desse artigo na pretensão de responder a tal questionamento.

O estudo aqui apresenta a versão de William T. Still sobre o processo inflacionário não como um efeito nocivo ou distorção derivados de uma má condução das instituições governamentais e financeiras, mas como um comando cíclico e disfarçado que torna eficiente o controle social por meio do endividamento. Em verdade, o discurso hegemônico contemporâneo sobre a economia, ao se basear na concepção da autorregulação do mercado, amplifica a metáfora da mão invisível, nascida com Adam Smith, como uma forma de esconder as práticas manipulatórias das instituições financeiras. A retórica que defende a mão invisível, embora tenha servido para vencer os ditames aristocráticos na época do feudalismo ou se opor ao uso do prestígio da nobreza no cálculo dos preços, nos dias atuais, atua como uma neblina a esconder as práticas e os comandos adotados por megacorporações na área financeira a interferir nas decisões de governos a respeito de suas estratégias monetárias. No sentido de Still, a inflação é uma ferramenta que controla o poder de compra dos indivíduos e acentua uma espécie de servidão voluntária.

Considerando a possibilidade viável da hipótese adotada, foram utilizados os seguintes teóricos na fundamentação desse artigo: Zygmunt Bauman (2008 e 2016), Thiago Martins Prado (2017), Etienne de La Boétie (2009), Joel Bakan (2008), Milton Friedman (1978), Jean Baudrillard (1985), Alvin E. Roth (2016), Ludwig Von Mises (2017), Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (2014) e Dominique Maingueneau (2013).

O sociólogo polonês, Zygmunt Bauman, em suas obras Vida Para Consumoe Estado de Crise, faz determinados apontamentos para a situação desenvolvida em estado líquido, pela modernidade – além de descrever os traços morais e éticos em crise: a submissão humana ao consumismo com o nível de consumo desenfreado como incentivo da população em busca de determinado status quo. Thiago Martins Prado, em seu texto Figuras de Retórica no Discurso Econômico para Narrar a Crise Mundial de 2008, elabora sua crítica, entre outros aspectos, do ponto de vista da teoria do estoque monetário de Milton Friedman e a sua tradução hiperbólica por William T. Still. Prado descreve o conservadorismo do economista Friedman e contrapõe-o aos estudos de Still, que denunciam a cumplicidade de Friedman com as corporações bancárias. Consequentemente, Prado apresenta o recurso da hipérbole no pensamento de Still ao emprestar o entendimento da inflação como a ferramenta essencial a compor o círculo vicioso de desvalorização monetária como instrumento de dominação social exercida por membros de gigantescas instituições financeiras – ao invés de entender o processo inflacionário como irregularidade a ser combatida por essas mesmas instituições, como apregoava Friedman.

ISBN 978-85-64124-60-8

Etienne de La Boétie, em Discurso da Servidão Voluntária, desenvolveu sua crítica a esse sistema moderno, outrora em desenvolvimento, em que destaca sua militância contra o poder exercido da minoria sobre a maioria. La Boétie utiliza, em muitos momentos, o estancamento da ação popular, pois tornaram-se servos de proposições de tal minoria. Joel Bakan, em A Corporação, atribui à população a culpa pela existência das corporações e vislumbra a possibilidade de essa mesma sociedade civil enfrentar práticas e políticas advindas de cotidianas ordenanças corporativas. Milton Friedman, em Inflação: suas causas e consequências, elabora um discurso conservador que relata o processo inflacionário muito mais como uma irregularidade a ser combatida por instituições financeiras do que como mecanismo de manobra adotado por tais instituições em diversos momentos.

Jean Baudrillard, em À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas denunciam aquilo que caracteriza uma sociedade anestesiada pela aceleração dos processos informativos, isto é, com a massificação advinda de tais processos naturaliza as relações exploratórias mercantis encoberta, por um silêncio que acaba por ser um registro da fragilidade de criação de vozes sociais em meio à tamanha velocidade de fluxos informacionais. Alvin E. Roth, em Como funcionam os mercados, aponta os traços e características que configuram o indivíduo consumidor atual. Apresenta de forma a integrar na imagem de massa apresentado por Baudrillard. Roth postula as atitudes do mercado e a frenética competência dos indivíduos em segui-las.Von Mises, em O livre mercado e seus inimigos, apresenta para além do domínio das corporações sobre a população, o surgimento inevitável da inflação e as atitudes que reforça a inevitabilidade desse surgimento inflacionário.

Dominique Maingueneau e Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca trazem inúmeras concepções sobre o processo de retórica, apresentando formas como discursos adaptam-se ao público, ou seja, ao auditório, assim definido pelos teóricos linguísticos supracitados – como o narrador deve portar-se diante dos diferentes tipos de auditório a fim de conduzi-los a determinados fatos, verdades, valores, presunções e as hierarquias através do argumento incentivado pela crítica.

A partir dessas idiossincrasias, a relevância desse estudo, através da figura de linguagem adotada por Still, reside na possibilidade de, com as apresentações dos autores supracitados, aplicar novas formas de interpretação do fenômeno da inflação e suas causas dentro de um período de crise econômica, em uma sociedade gerenciada em torno dos princípios do capitalismo financeiro, entendido, pelo discurso adotado por William T. Still, como contemporaneamente escravocrata pelo sistema de crédito.

A MÃO INVISÍVEL: UM ESTADO DE CRISE

Ao recorrermos a teóricos como Milton Friedman e Ludwig Von Mises, notaremos o processo inflacionário como resultados da má gestão governamental dos agregados monetários. Inicia-se com o excesso de descontrole no aumento de moeda, imprimindo dinheiro e autorizando a elevação da oferta de crédito além da demanda, por falta de planejamento e controle realizado por parte governamental. Essa falta de conhecimento estratégico da necessidade da oferta do dinheiro causa demasiadamente presença de moeda no mercado. E, como adição, as corporações tomam conhecimento dessa quantidade e aumentam os preços dos produtos, nesse jogo, ocorre à perda de controle por parte do governo e, consequentemente, a inflação.

Von Mises (2017, p. 85) postula o que acima foi mencionado, “a inflação é um aumento na quantidade de dinheiro sem um aumento correspondente na demanda por dinheiro, isto é, pelo armazenamento de dinheiro”. Com esse aumento de circulação, as corporações bancárias

ISBN 978-85-64124-60-8

aumentam os juros sobre seus produtos, sob pressão governamental, pois se o governo não lucra com a emissão da moeda, repassa essa despesa através dos empréstimos bancários e com investimentos especulativos pelas altas taxas de juros, que, consequentemente, farão com que os empresários aumentam o custo dos produtos e serviços para suprir as demandas bancárias.

A falta de conhecimento estatístico a respeito pelas instituições governamentais acaba tornando-se desastrosa quando essa falta de competência administrativa chega até os cidadãos comuns (FRIEDMAN, 1978), quer dizer, quando os agregados monetários escapam do monopólio governamental e as necessidades cotidianas, que fazem o poder econômico, são atingidas diretamente pela inflação. Há alguns que antecipam o conhecimento sobre o aumento inflacionário, porém são poucos esses especialistas. Como há aumento de custo de produtos, por causa dos juros dos empréstimos bancários, no mercado, essa política não consegue conter a inflação por muito tempo. Defronte desse fato, Von Mises (2017, p. 86-87) apresenta alguns pilares da inflação.

> Contanto que os rápidos na antecipação da inflação sejam minoria e os mais lentos sejam maioria, e contanto que as donas de casa adiem suas compras por acreditar que os preços cairão, dizendo a si mesmas que todo mundo, especialmente o governo, está afirmando que os preços vão cair, a inflação pode continuar. Esta modalidade é a base para a inflação, a rocha sobre a qual ela é construída. Conforme mais e mais pessoas descobrem que há algo de "malcheiroso" nas afirmações do governo, chega o dia em que todo mundo descobre o que está acontecendo, e a coisa começa a ruir. Esta mudança acontece de um dia para outro. É quando a dona de casa decide que é melhor comprar imediatamente do que esperar até amanhã, ou até o ano que vem, porque os preços estarão ainda mais altos.

Friedman concorda com as postulações de Von Mises e reforça a ideia apresentada por esse, ao questionar por que o dinheiro é fator impulsionador no aumento dos preços. Ou seja, se a quantidade nominal de dinheiro ultrapassa a quantidade de mercadorias e serviços, a tendência são esses produtos e serviços expandirem seu custo. Diz Friedman:

> A chave de resposta está na diferença entre a quantidade nominal de dinheiro, quantidade de dinheiro expressa em rúpias, dólares, marcos, ou qualquer que seja a moeda de um país, e a quantidade real de dinheiro, a quantidade de dinheiro expressa em termos de mercadorias e serviços que ele pode comprar[728] (FRIEDMAN, 1978, p. 35).

728 NO CASO PARTICULAR DA INFLAÇÃO, PARA CADA INDIVÍDUO ISOLADAMENTE, O AUMENTO DOS PREÇOS NÃO SE RELACIONA, DE FORMA ALGUMA, COM O FATO DE TEREM SIDO ESPALHADOS POR AÍ, PELA MÁQUINA IMPRESSORA, ESSES PEDAÇOS DE PAPEL QUE TODOS NÓS GOSTAMOS DE TER NO BOLSO. O EMPRESÁRIO AUMENTA SEUS PREÇOS PORQUE, DE UM LADO, OS CUSTOS SUBIRAM E DO OUTRO, SENTE QUE PODE OBTER PREÇO AINDA MAIS ALTO PARA SEU PRODUTO. ASSIM, PARA CADA UM DE NÓS SEPARADAMENTE, UM AUMENTO DE PREÇO PROVÉM DO AUMENTO DE QUALQUER OUTRA MERCADORIA. JAMAIS ENCARAMOS O FATO DE QUE A SUBIDA DE PREÇOS É, EM ÚLTIMA ANÁLISE, A CONSEQUÊNCIA DA CRIAÇÃO DE MAIS DINHEIRO. A SEGUNDA RAZÃO, TÃO IMPORTANTE QUANTO A PRIMEIRA, É QUE, NOS TEMPOS MODERNOS, O GOVERNO TEM QUASE QUE MONOPÓLIO DA EMISSÃO DE DINHEIRO [...] PARA O GOVERNO, É MAIS FÁCIL ATRIBUIR A INFLAÇÃO AOS APROVEITADORES, AOS SINDICATOS MAL ORIENTADOS QUE INSISTEM NO AUMENTO DOS SALÁRIOS OU À INCOMPREENSÃO DOS AGRICULTORES, INCAPAZES DE AUMENTAR A PRODUÇÃO DE ALIMENTOS, DO QUE DIZER MEA CULPA (FRIEDMAN, 1978, P. 28-29).

ISBN 978-85-64124-60-8

Para Friedman, a política do pleno emprego e os argumentos de desenvolvimento econômico são fatores que podem contribuir para o aumento inflacionário, quando esses aumentam o estoque monetário. Há inúmeras vertentes para explicação das causas da inflação, como: o desequilíbrio entre os investimentos que foram tentados e a poupança que a população estaria inclinada a fazer; da pressão salarial, por parte dos empregados; da pressão, por parte de patrões e empresários, para aumento dos lucros; pela inabilidade de conseguir que o aumento da produção de alimentos siga o mesmo ritmo da produção de outros artigos. Porém, Friedman insiste em pautar que:

> Se o governo seguir uma política de pleno emprego, pode, portanto, expandir o estoque monetário, emitindo mais dinheiro para arcar com as despesas públicas, ou para outras finalidades. Nesse caso, é verdade que a pressão sobre o aumento dos salários gerou a inflação, não por ser necessariamente inflacionaria, mas por ter sido o mecanismo que forçou o aumento do estoque monetário (FRIEDMAN, 1978, p. 31).

Aqui estacamos esse raciocínio acerca da negligência governamental sobre o controle inflacionário. Essas linhas precedentes foram justamente para compreender-se a diferença entre o processo inflacionário como negligência (adotado pelos teóricos supracitados) e a inflação não como erro governamental, mas uma sequência de lógicas seguidas de acertos dessas instituições e corporações bancárias. Dentro dessa linha de pensamento, explorara-se a hipérbole adotada por William T. Still, em *The Money Masters*, denunciando a inflação orquestrada pelos que detêm poder econômico[729].

As proposições de Still vão além das postulações dos autores acima mencionados. Para ele, todo esse processo inflacionário é sabidamente planejado pelo governo e corporações bancárias, pois querem arrecadar recursos em escala exorbitante. Através da figura de linguagem adotada nas narrativas de Still, torna-se possível observar os fatores apontados "a comprometer o sistema econômico para definirem o processo inflacionário como um instrumento de dominação integrado à economia praticada em escala mundial por bancos centrais, grandes corporações financeiras e grupos políticos" (PRADO, 2017, p. 451).

Prado aponta a desvalorização monetária praticada pelas instituições e corporações bancárias, que acarreta a dívida e torna-a impossível de ser extinguida, pois os endividados entram em um ciclo vicioso, orquestrado por tais corporações bancárias, na insistência pela aquisição de bens para consumo. O Fed é a principal orquestradora da inflação nos EUA, pois não adota a vontade democrática da população e nem adota medidas econômicas para cancelamento da dívida nacional. Segundo Prado (2017, p. 453):

> Na visão de Still, a continuidade da tendência inflacionária na economia estadunidense deve-se, principalmente, a dois fatores: a) por ser o conselho do Federal Reserve constituído, em sua maioria, de membros que representam os interesses das grandes corporações bancárias, as decisões monetárias do Fed não podem representar a vontade democrática daqueles que elegeram governos ou não podem objetivar políticas econômicas de cancelamento da dívida nacional; e b) a reserva fracionária bancária, como estratégia elaborada pelo Fed para a elevação de suprimento bancário de

729 "A TRADUÇÃO, PORTANTO, OCORRE EM UM MOMENTO EM QUE SUA REALIZAÇÃO PROMOVE CHOQUE NESSES CONTEXTOS; E ELA, POR ELE, ACABA, CONSEQUENTEMENTE, SENDO INTERPRETADA COMO UM EXAGERO" (PRADO, 2017, P. 454).

ISBN 978-85-64124-60-8

> moedas por meio da política de concessão de empréstimos a números muito acima do aporte de depósitos em banco, multiplica a inflação e, por consequência, a dívida nacional em razões exponenciais.

A inflação é a pior consequência de qualquer crise econômica porque engole as economias de toda uma vida e reduz as pessoas à fome num período curto de tempo. O dinheiro já não pode comprar mais nada e instala-se o desespero. É nesse momento que surgem as estratégias das corporações bancárias, com ofertas de empréstimos com taxas bem menores em curto prazo – até o governo começar a perceber que poderá cobrar maiores taxas sobre os saldos armazenados por essa população – na tentativa de escapar da situação de perda de compra e escapar da fome, a população recorre a tais recursos. O ciclo vicioso supracitado ocasiona os caminhos inevitáveis para o processo inflacionário, reduzindo a população ao *status* de irracionalidade perante a tamanho desenho de mercado atual. Para Zigmunt Bauman (2016, p. 20), "a crise é um momento de decidir que procedimento adotar, mas o arsenal de experiências humanas parece não ter nenhuma estratégia confiável para se escolher".

Assim como postulado acima por Von Mises, o economista Alvin E. Roth, aponta aquilo que se torna um dos fatores impulsionadores para o surgimento da inflação e, portanto, de uma população incapaz de decidir procedimentos que a evitam. "Como a carteira eletrônica – um elemento importante do atual modelo desses mercados – funciona na base de 'o primeiro a chegar é o primeiro a ser servido', quem consegue primeiro consegue fazer um bom negócio" (ROTH, 2016, p. 98). Até o momento em que essa pretensão de aquisição existir, – quer dizer, o ser primeiro a se servir – o processo inflacionário será uma tática dos governos e das corporações bancárias em arrecadar bens e, portanto, estender a dívida em longa e larga escala aos cidadãos comuns.

À SOMBRA DO VAZIO: SOCIEDADE DESESTABILIZADA

No decorrer do mundo contemporâneo, criaram, segundo Bakan, inúmeras corporações bancárias. Para o autor, "as corporações são nossa criação. Elas não têm vida, poderes e capacidades além das que nós, por meio dos governos, lhes damos" (BAKAN, 2008, p. 199). Entretanto tornamo-nos uma espécie de "maioria silenciosa", como já antes descrita por Jean Baudrillard (1985). Frente à submissão da população às diretrizes determinadas pelas instituições governamentais – cúmplices ou vítimas de acordos e contratos com o sistema bancário – o silêncio, contrário a toda forma de protesto coletivo, torna-se o elemento de coesão social a imperar na sociedade de consumo: "as massas não têm história a escrever, nem passado, nem futuro, elas não têm energias virtuais para liberar, nem desejo a realizar: sua força é atual, toda ela está aqui, e é a do silêncio" (BAUDRILLARD, 1985, p. 10).

Bauman trabalha a questão do silêncio contemporâneo como um espaço mal elaborado, uma espécie de utopia ao estilo predador. Ou seja, os consumidores têm um código que os une; mas, paradoxalmente, precisam estar dispersos e desunidos para atender a tal código do lucro, da concentração de riqueza e *status* em meio a uma concorrência acentuada. Nesse espaço de consumismo, a inutilidade do discurso crítico motivada pela suposta zona de conforto e pela ilusão da estabilidade propagada por tais corporações cria um processo de busca por determinado *status quo*. Portanto um consumidor satisfeito não é motivo nem propósito, mas sim a ameaça mais apavorante, pois esse movimento configura-se um tipo de arranjo social resultante dos tipos de vontades, desejos e anseios cotidianos e que, para além da integração social, causa a estratificação e a formação de um egocentrismo individual exacerbado (BAUMAN, 2008).

ISBN 978-85-64124-60-8

Entretanto as corporações bancárias não são as únicas a atuarem de modo a sacrificar e escravizar cidadãos ao redor do mundo. Bakan analisa que o contexto que deu poder às corporações como um todo as tornou insensíveis ao elemento social que as formou. Ao retomar a discussão posta por Bakan sobre a funcionalidade das corporações na sociedade, o autor postula as corporações como psicopatas, pois elas existem para, com finalidades específicas de faturamento, prejudicar a sociedade, sem quaisquer sistemas morais ou sentimento de culpa. Esse aspecto prejudicial é entendido por Prado (2017, p. 458), como "uma realidade econômica trágica". Nas palavras de Bakan:

> Como criatura psicopata, a corporação não consegue reconhecer ou seguir preceitos morais para evitar que prejudique os outros. Nada em sua formação legal limita o que pode fazer aos outros na busca de seus objetivos egoístas, e ela é compelida a prejudicar quando os benefícios são maiores do que os custos (BAKAN, 2008, p. 71).

Nesse sentido, para Bakan, em momentos de crise econômica, os lucros das corporações bancárias são programados para explorar os indivíduos através do aumento do estoque monetário. No que diz respeito à exploração, manipulação e escravidão postas pela corporação bancária como metas lucrativas: "essa é a sua única e verdadeira obrigação" (BAKAN, 2008, p. 82).

Na perspectiva do silêncio apresentada por Bauman e Baudrillard, a população torna-se serva voluntária dessas corporações. De modo oposto, La Boétie menciona que se deve ser "resoluto em não querer servir mais" (LA BOÉTIE, 2009, p. 39), pois os tipos de submissão propagados causam a principal razão para outros: o hábito. É preciso afirmar que o hábito (da submissão) é derivado da força e da aceitação. Em tom metafórico, La Boétie comenta ainda que, na submissão, mesmo que o hábito da obediência enfraqueça a vontade de liberdade, os comportamentos dos homens tais quais os de um cavalo domado podem testemunhar a violência vivenciada por aquele que se submete.

> Temos de preparar o cavalo desde quando nasce para acostumá-lo a servir. Entretanto, nossos carinhos não o impedem de morder o freio e resistir à espora quando queremos domá-lo. Quer manifestar com isso, ao que parece, que não se submete com agrado, mas porque o forçamos (LA BOÉTIE, 2009, p. 41).

A busca pelo *status quo* segue *pari passu* com os incentivos por essa busca. A demonstração frenética através da mídia entre um estilo de vida imaginado e criado para poucos e a realidade – utilizando enunciados que "deve apresentar um certo interesse para aquele a quem é dirigido" (MAINGUENEAU, 2013, p. 35) – desenvolve-se então a "Síndrome de Titanic"[730].

As influências enunciativas acarretam o desenvolvimento de certas pretensões subjetivas que colidem com a disponibilidade real para suas realizações. Frente a essas disponibilidades que, por exemplo, agem certas corporações para "viabilizar" sua execução e

730 CARACTERIZADA POR UMA EUFORIA CONTAGIOSA ENQUANTO O PAÍS ESTÁ AFUNDANDO (BAUMAN E BORDONI, 2016, P. 13).

ISBN 978-85-64124-60-8

induzindo, nocivamente, o desabrochar dessas realizações. Perelman e Olbrechts-Tyteca apresentam, de forma objetiva e clara, o porquê de iniciativas corporativas em incentivar o consumo e imersão do indivíduo dentro desse ciclo vicioso que é o da compra/dívida.

> O objetivo de toda argumentação, como dissemos, é provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se apresentam a seu assentimento: uma argumentação eficaz é a que consegue aumentar essa intensidade de adesão, de forma que se desencadeie nos ouvintes a ação pretendida (ação positiva ou abstenção) ou, pelo menos, crie neles uma disposição para a ação, que se manifesta no momento oportuno (PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 50).

A abdução para esse consumo é tamanho que, cria-se outro tipo de auditório como universal, o de elite, quer dizer, um *status quo* sempre desejado. Os enunciados são totalmente modificados, pois o público universal não mais incentiva ao consumo, querem um modelo de enunciado que contemplem suas ambições e obriguem-lhes a realização de seus objetivos, aqueles ditados pelas corporações. As pretensões subjetivas são, portanto, as únicas metas a serem alcançadas. Frente a isso, desenvolve-se o que Gilles Lipovetsky denomina de "sociedade hipermoderna"[731]. A partir das culturas de ansiedade, frustração e decepção, a sociedade passa a perder o otimismo dentro do sistema capitalista, quer dizer, ficam explícitas as indisposições de empresários e cidadãos, de assalariados e economistas diante do todo social (LIPOVETSKY, 2007).

> Com efeito, ocorre muitas vezes que o auditório de elite queira ficar distinto do homem comum; nesse caso, a elite é caracterizada por sua situação hierárquica. Muitas vezes, porém, o auditório de elite é considerado o modelo ao qual devem amoldar-se os homens para serem dignos desse nome; o auditório de elite cria, então, a norma para todo o mundo. Nesse caso, a elite é a vanguarda que todos seguirão e à qual se amoldarão. Apenas a sua opinião importa, por ser, afinal de contas, a que será determinante (PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA, 2013, p. 38).

É exatamente esses enunciados voltados para poucos que a figura de linguagem da hipérbole se configura nas narrativas de Still, pois o ativista americano traz seu discurso para o entendimento da maioria, ou seja, para o auditório universal.É notório, nos discursos de Still, determinada diferença de registro em comparação com as argumentações de Friedman, por exemplo. Em outras palavras, a escrita de Friedman é complexa ao público leigo, pois agrega jargões e inúmeros conceitos restritos à área econômica, não tão diferente daqueles adotados pelos porta-vozes dos governos – que favorecem o gerenciamento do domínio da área discursiva

731ENQUANTO OS GRUPOS OU CATEGORIAS SOCIAIS VINCULADAS ÀS TRADIÇÕES CONSEGUEM HARMONIZAR DE FORMA MAIS OU MENOS BEM-SUCEDIDA SEUS ANSEIOS RESPECTIVOS, RESTRINGINDO ASSIM A AMPLITUDE DA DECEPÇÃO EXPERIMENTADA, OS GRUPOS OU CATEGORIAS SOCIAIS HIPERMODERNAS EMERGEM COMO SOCIEDADE DE DECEPÇÃO INFLACIONADA. QUANDO A FELICIDADE É PROMETIDA A TODOS E OS PRAZERES SÃO ENALTECIDOS EM CADA ESQUINA, A VIDA COTIDIANA ESTÁ PASSANDO POR UMA DURA PROVA. ALÉM DISSO, A "QUALIDADE DE VIDA" EM TODOS OS CAMPOS DA ATIVIDADE HUMANA (VIDA CONJUGAL, VIDA SEXUAL, ALIMENTAÇÃO, MORADIA, MEIO AMBIENTE, LAZERES ETC.) PASSOU A SER O NOVO HORIZONTE DAS EXPECTATIVAS INDIVIDUAIS [...] A SOCIEDADE HIPERMODERNA CARACTERIZA-SE PELA MULTIPLICAÇÃO E PELA ALTA INCIDÊNCIA DA EXPERIÊNCIA FRUSTRANTE, TANTO NO ÂMBITO PÚBLICO QUANTO NO ÂMBITO PRIVADO (LIPOVETSKY, 2007, P. 07).

ISBN 978-85-64124-60-8

por sua extrema especialização de código. Still apresenta as mazelas da sociedade aplicadas pelo sistema capitalista, pautando questões de poder, lucro (inclusive das grandes corporações bancárias e governamentais) e identidade por meio de uma linguagem mais próxima da norma padrão (sem muitos jargões).

Sobre as proposições de Perelman e Olbrechts-Tyteca e a crítica de Prado, Still adota uma postura no discurso voltada a um auditório não especializado: "a razão tradutória, nesse sentido, é uma proposta de retirada dos jargões e da complexidade da linguagem técnica na área de análise econômica para que leigos possam compreender as causas e os efeitos do processo inflacionário" (PRADO, 2017, p. 451). Friedman e Still, ao conceituarem a inflação de modo diferente e também ao utilizarem formas e recursos linguísticos diferentes como estratégias de convencimento, acabaram por fortalecer, com seus argumentos, auditórios distintos – onde podem ter sucesso em um ou serem considerados como contraponto em outro.

A intenção do discurso hiperbólico de Still é modificar – através da conscientização da nocividade governamental e artimanhas das corporações bancárias utilizando códigos e linguagens inapropriados para dominar a alma do sistema capitalista: os cidadãos – a forma de comportamento e atitudes desses indivíduos vítimas de tais pretensões usurpatórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E DISCUSSÕES

Desde o início do século XVIII, na Inglaterra, quando descobriram o mercado financeiro, desenvolvem-se táticas para aperfeiçoá-lo, envolvendo assim todo um complexo sistema difícil de ser decodificado por aqueles na situação de vítimas. As corporações bancárias são as principais impulsionadoras desse mercado. O Federal Reserve, por exemplo, detém o poder de emissão de moeda nos EUA, que, por consequência, determina o poder de compra dos indivíduos estadunidenses. Todo esse controle envolvido nesse sistema financeiro envolve variados aspectos que controlam e ditam o sistema capitalista, quer dizer, os indivíduos são obrigados a se endividarem ao buscar alcançar o ritmo de consumo imposto, dessa forma, a população endivida-se, colocando seus próprios bens em jogo, como forma de hipoteca.

O processo inflacionário, assim como definido pela teoria do estoque monetário de Milton Friedman como uma irregularidade no processo econômico e pelo discurso hiperbólico de William T. Still como um aspecto de dominação contemporânea é perpassado pela lógica do consumismo e da desvalorização da renda num cenário que faz surgir crises cíclicas. Por negligência das instituições financeiras (Friedman) ou pela cumplicidade com as megacorporações bancárias (Still), a inflação é o prenúncio da "desapropriação comercial" de bens de endividados e o cenário propício para ampliar as distorções e desigualdades de renda.

Conforme Bakan, as corporações (e principalmente as bancárias) funcionam apenas para fins de lucro, independentemente de fatores éticos sociais. Elas não precisam ser generosas, pelo contrário, acompanham nocivamente a ética utilitarista, a qual domina o mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

BAKAN, J. **A corporação: a busca patológica por lucro e poder**. São Paulo: Novo Conceito Editora, 2008.

ISBN 978-85-64124-60-8

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BAUMAN, Z. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Estado em crise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

FRIEDMAN, M. **Inflação: suas causas e consequências**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1978.

LA BOÉTIE, Étienne de. **Discurso da servidão voluntária**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **A sociedade da decepção.** Barueri: Manole, 2007.

_____. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri: Manole, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez Editora, 2013.

PERELMAN, C; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PRADO, T.M. **Figuras de retórica no discurso econômico para narrar a crise mundial de 2008**. Cadernos de estudos linguísticos. Campinas, v. 59, n. 2, p. 439-459, mai./ago., 2017.

ROTH, Alvin E. **Como funcionam os mercados: a nova economia das combinações e do desenho de mercado**. São Paulo: Portfolio-Penguin, 2016.

SMITH. A. **A mão invisível**. São Paulo: Penguin-Classics; Companhia das Letras: 2013.

THE MONEY MASTERS. Direção (roteiro e comentários) de William T. Still. Produção: Patrick Carmack. Estados Unidos: 1996. [DVD]. (210 min), colorido.

VON MISES, Ludwig. **O livre mercado e seus inimigos**. Campinas: Vide Editorial, 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 31 – O PROBLEMA DO REALISMO LITERÁRIO EM CONTEXTO PERIFÉRICO

ISBN 978-85-64124-60-8

MUNDO E OBRA LITERÁRIA: O TRABALHO E A POSSIBILIDADE DE REALISMO EM QUARUP, DE ANTONIO CALLADO, E OS RIOS PROFUNDOS, DE JOSÉ MARIA ARGUEDAS

Dapheny FEITOSA*[732] *(UnB)
E-mail: daphenyfeitosa@gmail.com

RESUMO

Esta pesquisa investiga a relação entre mundo e obra literária atravessada pela crítica marxista do trabalho e do trabalho alienado, especificamente, nas obras, Quarup de Antonio Callado e Os rios profundos de José Maria Arguedas. Neste sentido, compreendemos que a obra literária configura-se como ferramenta de autoconsciência da sociedade evidenciando tudo que o trabalho alienado, que submete os homens ao mercado capitalista, busca esconder. Dessa forma, em Quarup, a presente mecanização da burocracia e, em Os rios profundos, a não identificação dos demais trabalhadores de Abancay com a luta das chicheras, por exemplo, revelam no mundo da obra literária as contradições impostas pelo capital, posto que a arte ao não se sujeitar à lógica capitalista pode conferir liberdade e individualidade a quem não tem.

PALAVRAS-CHAVE*: MUNDO, OBRA LITERÁRIA, TRABALHO, ESTÉTICA, MARXISTA*

ABSTRACT

This paper investigates the relation between the work and the literary work crossed by the Marxist criticism of the work, and alienated work, specifically, in the work, Quarup by Antonio Callado and Os rios profundos by José Maria Arguedas. In this regard, we comprehended that the literary work is configured as a tool of self-consciousness of the society evidencing everything that the alienated work, that submits people to the capitalist market, tries to hide. Thus, in Quarup, the present mechanization of bureaucracy and, in Os rios profundos, not identifying the other workers of Abancany with the fight of chicheras, for example, shows the world of the literary work the contradictions imposed by the capital, because of arts are not being subjected the capitalist logic could check the liberty and the individuality for the ones that do not have it.

KEYWORDS*: WORLD, LITERARY WORK, AESTHETIC, MARXISTA.*

Ao nos propormos analisar o trabalho e o trabalho alienado em obras como *Quarup* e *Os rios profundos*, precisamos antes de tudo pensarmos sobre a centralidade do trabalho e sobre o que é o trabalho. Para Lukács, em sua investigação ontológica, trabalho é a atividade

732 Doutoranda no programa de Pós-graduação em Literatura (PósLit), da Universidade de Brasília – UnB. Ligada à Linha de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, orientanda da Prof. Dra. Ana Laura Correa.

ISBN 978-85-64124-60-8

humana que transforma a natureza nos bens necessários à reprodução social e, neste sentido, o trabalho é a categoria fundante do mundo dos homens.

Certamente, a existência do ser social vai além do trabalho. O trabalho é uma categoria social que, por sua vez, só pode existir nas relações sociais, no entanto, a vida social tem inúmeras atividades que surgem para atender necessidades que nascem da interação entre os homens.

Marx (1983) faz uma clara distinção entre trabalho e trabalho alienado, este produtor de mais-valia. O conceito de trabalho alienado é um dos mais caros ao pensamento desenvolvido por Karl Marx, em sua busca por compreender as relações na forma capitalista entre capital e trabalhador. O trabalho surge como uma forma de atender as necessidades humanas, inicialmente as de sobrevivência. Contudo, para atender essas necessidades o homem buscou na natureza ferramentas que suprissem tais necessidades. Dessa forma, ao aprimorar essas ferramentas, o homem também se aprimorava em um movimento que revelava habilidades que antes este não tinha e que se somavam a outras que ele havia desenvolvido devido ao trabalho. Neste sentido, podemos compreender que o trabalho adquire uma nova função ao extrapolar o imediatismo de suprir necessidades emergenciais e passa a ser um elemento de avanço para o desenvolvimento da humanidade.

De certo, esta percepção do trabalho não se dá no contexto do capitalismo. Dentro do sistema capitalista de produção, o trabalho serve de instrumento de opressão e desumanização. Marx, portanto, desenvolverá o conceito de trabalho alienado como o trabalho que, ao invés de libertar o homem através de seu altíssimo papel de potencialidade humanas, o escraviza, impede seu desenvolvimento e o animaliza, porque a relação, a partir deste momento, é de

Semelhante fato implica apenas que o objeto produzido pelo trabalho, o seu produto, se lhe opõe como ser estranho, como um poder independente do produtor. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, que se transformou em coisa física, é a objetivação do trabalho. A realização do trabalho constitui simultaneamente a sua objetivação. A realização do trabalho aparece na esfera da economia política como desrealização do trabalhador, a objetivação como perda e servidão do objeto, a apropriação como alienação. (Marx, 1964, p. 159).

Diante dessas considerações iniciais, pensaremos a obra de Arguedas e de Callado, sob a perspectiva luckasiana da arte autênctica[733] estabelecendo, assim, que a obra literária pode configurar-se como ferramenta de autoconsciência da sociedade.

QUARUP E A ESTRUTURA DE CLASSES BRASILEIRA

A obra Quarup, de Antonio Callado, quase que completamente é construída por diálogos – o que parece ter sido a solução encontrada por Callado para dar conta de tantas vozes na narrativa – no entanto, é devido à focalização onisciente que se torna

possível para o narrador construir um discursivo multisseletivo, que é capaz de se aproximar do interior dos personagens. Quarup segue o tempo narrativo cronológico que compreende um período de dez anos que se inicia no segundo governo de Getúlio Vargas, entre

733 LUCKÁCS DESENVOLVE DURANTE SUA TRAJETÓRIA INTELECTUAL O CONCEITO DE ARTE AUTÊNTICA COMO AQUELA CAPAZ DE REVELAR A REALIDADE E SUAS CONEXÕES E QUE PRECISA SER CAPAZ DE ELEVAR A SUBJETIVIDADE DO AUTOR À CONDIÇÃO GENÉRICA, O QUE SIGNIFICA ELEVAR AS PREOCUPAÇÕES DO AUTOR AO NÍVEL DE PREOCUPAÇÕES DO GÊNERO HUMANO (LUKÁCS, 1970).

ISBN 978-85-64124-60-8

os anos de 1950 e 1964. A narrativa ainda perpassa a deposição de João Goulart pelo golpe militar de 1964 e o estabelecimento da ditadura no Brasil. Quarup passa por diversos espaços geográficos como, por exemplo, o Xingu e o Rio de Janeiro, mas inicia e termina em Pernambuco. A história de transformação e evolução de Nando, que em certa medida é também a do Brasil, é estruturada em sete extensos capítulos, são eles: —O Ossuário‖, —O Éter‖, —A Maçã‖, —A Orquídea‖, —A Palavra‖, —A Praia‖ e —O Mundo de Francisca‖.

Ainda que a centralidade da obra se concentre no destino de Nando, muito são os personagens e os mundos criados em Quarup. A despeito disso, temos os personagens que surgem no segundo capítulo —O Éter - que revelam projetos confusos e individuais tomados pelo tédio e privilégios da classe burguesa, esses personagens se voltam para seus próprios dilemas, que por sua vez, se revelam como os problemas das grandes capitais: as drogas, a corrupção e a política. Aliado a esses problemas também nos parece claro que o escritor busca retratar os entraves do aparelho burocrático ocupado pela burguesia na defesa de seus interesses, que só incidentalmente cogitam considerar a realidade do país. É, pois, neste sentido que temos personagens que representam uma elite com princípios e valores que são incoerentes com os cargos que possuem como, por exemplo, Ramiro – forte defensor da influência francesa - era um dos presidentes do SPI, mas poucas afinidades possuía com a causa indígena,

> Está vendo como é difícil fazer alguma coisa nesse país? Eu aceitei esse abacaxi dos índios por amizade ao Ministro Gouvéia, que devia ser nosso próximo Presidente da República mas que o Dr Getúlio botou num Ministério que é prêmio de consolação. E quando a gente encontra, para um trabalho no meio do mato, que ninguém quer, um cara como Fontoura, dedicado e esforçado apesar de bêbado, é isso que o senhor vê. (CALLADO, 1984, p. 104)

Ramiro é neste primeiro momento do texto nosso destaque para exemplificarmos e refletirmos sobre aquele trabalho que impede o desenvolvimento dos homens, que, na verdade, nos desumaniza.

Ramiro é um herdeiro de um negócio de farmácia, um dos planos de Ramiro, por exemplo, é construir uma farmácia no meio da floresta. Ele não tem nenhuma identificação com o cargo que ocupa, não percebe a importância de dirigir um orgão que devria proteger os índios, pelo conbtrário, os trata como “abacaxi”. Sua preocupação é voltada muito mais para perpetuação de sua condição e, por sua vez, da garantia que o governo do Ministro Gouveia se reeleja, “

> - Índio não vota – disse o Fontoura. – Mas eu já lhe disse mil vezes que um bom trabalho no Ministério da Agricultura resulta em votos. Analfabeto também não vota e o Governo vive socorrendo nordestino e favelado. Nossas verbas são ínfimas, como você sabe muito bem. Não devemos e não podemos desprezar auxílio, de onde quer que venha. (CALLADO, 1984, p. 103)

Ainda no capítulo O Éter, a sobrinha de Ramiro, Vanda, fala de forma clara e sem nenhum pudor de como conseguiu o emprego que possui, além de como é a relação do tio com os índios e o trabalho no Serviço de Proteção aos índios –SPI, como podemos ver, respectivamente, nos trechos a seguir:

> - Tio Ramiro tem dinheiro. Tem apartamentos e até hoje conserva a Farmácia Castanho, que era do pai dele, irmão de mamãe. Mas nunca ajudou os

ISBN 978-85-64124-60-8

> pobretões da família. Agora, que o amigo Gouveia caiu nas boas graças do Governo, Tio Ramiro empregou todo mundo, a família inteira. Eu sou funcionária do Ministério por concurso, sabe? Tio Ramiro arranjou todas as respostas às perguntas da prova que eu prestei. Depois me requisitou para secretária dele.
> - Um bom tio – disse Nando sem saber que outra coisa dizer.
> - Aqui entre nós dois, que ninguém nos ouça, titio acha esse negócio de índio o fim. (1984, p. 100)

É a falta de censura e constrangimento em Vanda, ao falar sobre o meio corrupto com que ingressa no serviço público, que revela como se constitui a classe média brasileira, em uma construção organizacional atravessada pela contradição basilar da escravidão. Esta classe configura-se como mercedora de certos privilégios em detrimentos de direitos negados à classes subjulgadas a elas. É, portanto, a repartição da população brasileira em proprietários e não-proprietários que revelará como estruturalmente reproduzimos e perpetuamos a desigualdade social.

Por outro lado, nos é apresentado o personagem Fontoura que é o chefe do Posto Capitão Vasconcelos, no Xingu. Esse personagem levanta questões que englobam a boa vontade, a falta de incentivo governamental e o alcoolismo. Fontoura é o representante do desespero diante da situação dos indígenas Brasil adentro,

> - Quando morre uma manada de índios de um sarampo qualquer o Fontoura toma porres intermináveis e tem uma loucura recorrente. Propõe a mim, propõe a todo mundo sempre a mesma coisa, sabe o quê? **A invasão do Rio pelos índios. - De raiva, de ódio.** Aterrissar no Rio com vinte aviões de transporte carregados de índios nus e passeá-los pela Avenida Rio Branco, pelas praias. Armá-los de arcos, de sarabatanas, bordunas, **trucidar o maior número possível de funcionários públicos, que Fontoura odeia, apesar de ser funcionário ele próprio**. Criar um caso, uma guerrilha. Obrigar o Brasil a matar índio na Capital e com bala, em lugar de dizimálo às escondidas, pela fome. (CALLADO, 1984, p. 165, grifos meus)

Em Fontoura o estranhamento do trabalho sem sentido, por não humanizar a ninguém, revela o trabalho alienado da instituição SPI, futura FUNAI. Neste personagem, construído, pelo que nos parece, como um leitor dos romances indianistas do século XIX, pois sequer pode suportar saber que o índio sente ciúme, encara o índio doente, debilitado e completamente ignorado por aqueles que não deixaram seus interesses pessoais de lado para protegê-los, provoca-lhe intensa desesperança e melancolia em um mundo sem saída. Fontoura revela sua desilusão nas iniciativas, mas ainda assim permanece lá, pois sabe que apesar de limitada suas ações, aquela ainda é a única forma de manter algum sentido em sua vida

> - Além de vinte anos de mato eu tenho quinze de SPI, Dr. Ramiro. Portanto sou um conformado com a política – disse o Fontoura. – eu confesso que não entendo nem esse tom – disse Ramiro – Conformado. Conformado por quê? A política começa em casa, começa na infância da gente. A gente sabe quem precisa chaleirar, quem é que se pode dominar diretamente, quem é que não vai nem a gancho. Por que passar a vida inteira contra esses movimentos naturais? (CALLADO, 1984, p. 104)

ISBN 978-85-64124-60-8

A construção do personagem Ramiro, portanto, reitera a pespectiva pequeno burguesa que as coisas estão dadas, que este é o fim da história e que com isto constroem reforços em que de forma explícita o objetivo é a conservação da ordem do capital. Neste sentido, para Lukács (1968, p. 99) "a decadência ideológica surge quando as tendências da dinâmica objetiva da vida cessam de ser reconhecidas, ou são inclusive mais ou menos ignoradas, ao passo que se introduzem em seu lugar desejos subjetivos, vistos como a força motriz da realidade", assim, é quando se negam as possibilidades de revolução para um mundo mais humano que a visão decadente burguesa se estabelece.

OS RIOS PROFUNDOS E A POSSIBILIDADE DE REVOLUÇÃO

A obra de Arguedas está construída em um recorte que, de forma condensada, nos revela a estratificação social da sociedade peruana marcada, principalmente, pela condição de subalternidade em que se encontravam colonos e índios. Essa condição é reforçada de forma clara por uma aliança estabelecida entre fazendeiros e padres que evitam a rebelião contra a elite, como pode ser visto no seguinte trecho,

> Nas fazendas grandes eles são amarrados nos pisonayes dos pátios e pendurados num galho pelas mãos, e depois surrados. É preciso surrálos. Choram com suas mulheres e crianças. Choram não como se os castigassem, mas como se fossem órfãos. É triste. E, ao ouví-los, a gente também tem vontade de chorar como eles. [...]. Todos os anos os padres franciscanos vão pregar nessas fazendas; gemendo, gemendo, põem a boca no chão e choram dia e noite. E quando os padrecitos vão embora, se você visse" Os índios vão atrás deles. (ARGUEDAS, 2005, p. 197-198)

Arguedas constrói ao longo da narrativa uma relação visual entre a descrição dos ambientes e a narração das atividades culturais, em uma relação com o estado de marginalização e até mesmo do obscurantismo que vivem aquelas classes de trabalhadores. Nos outros bairros da cidade de Abancay, as desigualdades são percebidas nos moradores que os habitam, além da própria degradação e abandono das paisagens que revelam a miséria,

> As autoridades municipais, os comerciantes, alguns terratenentes e um par de famílias antigas empobrecidas viviam nos outros bairros de Abancay. A maioria das casas tinha grandes pomares. A sombra das árvores chegavam até as ruas. Muitos pomares estavam descuidados, abandonados; seus muros, arruinados, em certos lugares quase até os alicerces. Viam-se as raízes dos espinheiros plantados no alto das paredes, as antigas calçadas, em ruínas e cobertas de galhos e mantos de folhas úmidas. Os sapos caminhavam no fundo da relva. Caudalosos regueiros de água limpa, inútil, cruzavam os pomares (ARGUEDAS, 2005, p. 66).

A tentativa de revolução empreitada pelas chicheras na narrativa, no capítulo "O Motim", em que as mulheres invadem o pátio da salineira e retiram os sacos de sal para então dividi-los com os mais pobres, configura um movimento precursor da revolução socialista como pode ser visto no trecho, "começou a partilha. Não houve desordem. Com facas, as chicheras encarregadas abriam os sacos e enchiam as mantas das mulheres. Depois saíam pela loja, e as que estavam no saguão se aproximavam" (ARGUEDAS, 2005, p. 128).

ISBN 978-85-64124-60-8

A revolução das *chicheras* não tem sucesso e elas são forçadas a devolver o sal. As chicheras não obtém êxito, principalmente pela falta de apoio das outras classes dominadas, "de algumas sacadas, nas ruas do centro, insultavam-se as cholas. – Ladronas! Excomungadas! Não apenas as senhoras, mas também os poucos cavalheiros que viviam nessas casas, xingavam das sacadas" (ARGUEDAS, 2005, p. 125). A luta das mulheres é estranha aos colonos e aos índios, ainda que estes também fossem oprimidos. Neste sentido, os interesses individuais apresentam-se como distintos dos interesses coletivos.

Sabemos que é com a ascensão da burguesia que a humanidade tem, pela primeira vez, uma conduta consciente em que o ser social torna-se unicamente responsável por seu destino. A despeito disso Marx esclarece que

É precisamente esta contradição entre o interesse particular e o interesse coletivo que faz com que o interesse coletivo adquira, na qualidade de Estado, uma forma independente, separada dos interesses reais do indivíduo e do conjunto e tome simultaneamente a aparência de comunidade ilusória (MARX, 2016, p.18)

Compreendermos, portanto, a revolução empreendida pelas *chicheras* como uma ação atravessada pela luta de todos os trabalhadores diante do trabalho alienado. Este, por sua vez, estabelece uma relação dialética com a propriedade privada configurando dependência. Dessa forma, a propriedade privada é um produto do trabalho alienado, mas, ela também é o meio pelo qual ele se aliena.

O mundo criado pelo autor na obra literária mostra a essência da problemática que está refletindo, mas também se submete à ordem histórica que a determina, porque depende desta realidade histórica. Dessa forma, Lukács esclarece que os "problemas da vida tomam formas especificamente estéticas, se resolvem esteticamente de acordo com elas, e assim os logros da conquista estética desembocam ininterruptamente na vida cotidiana, enriquecendo-a objetiva e subjetivamente" (2002, p. 68).

A luta das *chicheras* pelo sal surge como metáfora de combate contra a alienação do trabalho. Para Marx (1964.p. 161), "quanto mais o trabalhador produz, tanto menos tem de consumir; quanto mais valores cria, tanto mais sem valor e mais indigno se torna". Dessa forma, o sal dado às vacas e negado as mestiças significam a própria desvalorização do trabalhador diante do que produz "– E quem vendeu o sal para as vacas das fazendas? As vacas vêm antes das pessoas, padrecito Linares?" (ARGUEDAS, 2005, p. 306). .

No entanto, diferentemente da visão apologética burguesa, na obra de arte as possibilidades não estão findadas e as soluções para as contradições são dadas pelas ações humanas das personagens que fazem escolhas e que caminham no interior da obra literária com seus próprios pés.

A empreitada das *chicheras* em Os rios profundos e o cenário burocrático e alienante dos trabalhadores em Quarup, além da temática do centro se apresentam como o desejo necessário de equilíbrio e reformulação de um país, de uma situação histórica e social levantando questões antigas e inacabáveis "em virtude da concentração, seleção, densidade e esterilização do contexto imaginário, que reúne os fios esfarrapados da realidade" (CANDIDO, 2005, p.35).

É o reflexo desta realidade que tem como base o denível entre classes, a imposibilidade entre grupos contrastantes e a revelação da estrutura organizacional de países marcados por processos violentos, em tantos sentidos, de colonização, que, diferentemente da visão apologética burguesa, nestas obras de artes, nestes textos literários realistas nos revelam possibilidades que não estão findadas, além de revelar que as soluções para as contradições são dadas pelas ações humanas das personagens que fazem escolhas e que caminham no interior da obra literária com seus próprios pés, isso é a real esperança de um mundo vivo e novo.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ARGUEDAS, José María. **Os rios profundos**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CALLADO, Antonio. **Quarup**. 14.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2005.

ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã.** 71p. Disponível em http://www.pet.eco.ufrj.br/images/PDF/ideologia-alema.pdf Acesso em: 22 de junho de 2017

LUKÁCS, Georg. **Estética: la peculiaridade de lo estético**. Traduzido por Manuel Sacristán. Barcelon / México: Grijaldo, 1966.

_____. **Introdução a uma estética marxista**. 2°ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: 1970

_____. **Conversando com Lukács.** Tradução de Giseh Vianna Konder. São Paulo: Terra e Paz, 1969.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1964. _____.

ISBN 978-85-64124-60-8

HIBRIDISMO DOS GÊNEROS E FICCIONALIZAÇÃO DA NARRATIVA EM *A VIAGEM DO ELEFANTE*, DE JOSÉ SARAMAGO

Thayanne LUCENA (Instituto Federal de Brasília - IFB)
E-mail: thayanne.001@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo realizar uma análise crítica da obra *A viagem do Elefante*, de José Saramago, e, para isto, tentamos compreender como o autor utilizou-se de artifícios literários na composição ficcional da narrativa relacionando a forma ao conteúdo a partir de uma realidade histórica vivenciada em Portugal. Essa reflexão é trazida em Saramago uma vez que o autor também aborda a relação dialética entre os elementos externos e internos à obra. O ponto central de nossa análise baseia-se nas relações híbridas entre os gêneros literários na construção da narrativa: trata-se de uma epopeia, novela de cavalaria, conto ou romance? Levando em consideração os principais aspectos desses gêneros, podemos ver que há uma linha muito tênue em tal obra ser um conto, como sugerido pelo autor, ou um romance, narrativa com características contemporâneas. Contudo, a narrativa também apresenta aspectos de outros gêneros literários. Dessa forma percorremos um caminho que o próprio Saramago mostra a seu leitor em sua grande narrativa.

***PALAVRAS-CHAVE**: HIBRIDISMO DE GÊNERO. FICCIONALIZAÇÃO DA REALIDADE. LITERATURA PORTUGUESA.*

INTRODUÇÃO

A Viagem do Elefante, de José Saramago, publicada em 2008, é composta a partir do interesse do autor pela história de pequenas figuras que lhe chamaram à atenção em uma cena cotidiana de sua vida, a partir de uma conversa informal. Em resumo, trata-se da viagem do elefante Salomão, trazido da Índia pelo seu tratador Subhro para ser um entreterimento da realeza, contudo, fora "descartado" por não mais ser útil ao longo dos anos. Uma das perspectivas trabalhadas pelo autor diz respeito a essa degradação do homem e do espaço, que contrói o hibridismo de gênero na obra. Faz-se necessário destacar ainda, a fusão narrativa, como um processo de hibridismo verificado na obra, que ocorre, historicamente, no século XVI e, esticamente, no século XXI, em Portugal.

Alguns dos problemas centrais que trabalharesmos aqui foram: a fusão da ficção e da história na narrativa, mostrando como forma e conteúdo se relacionam dialeticamente no texto e, nesse sentido, há aspectos relevantes que distanciam e aproximam o factual do ficcional; e, o cruzamento dos gêneros na narrativa, isto é, os gêneros literários se misturam do épico à estética romanesca, levando-nos a questionar sobre qual é o gênero pretendido pelo autor em sua narrativa.

Esse cruzamento dos gêneros é uma característica marcante nesse romance contemporâneo, o que dificulta ainda mais definir A viagem do elefante como um conto, o qual considera o autor. Se considerarmos a extensão do texto, é possível tratá-lo como conto? Ou seria uma novela? Ou, considerando que o caráter épico parece deformar-se pela desagregação e degradação dos personagens, impedindo a existência de um herói, teríamos então um romance?

ISBN 978-85-64124-60-8

Tentaremos, por fim, entender como essas questões se materializam na obra, levando em consideração a extensão do texto e suas principais características, e compara-las à perspectiva teórica adotada por Aristóteles, n'A Poética Clássica, em seguida, abordaremos brevemente "A teoria do Romance" proposta por Lukács, buscando enfatizar o problema da filosofia histórica das formas. E também **Bakhtin sobre a afirmação do hibridismo de gêneros em *Questões de Literatura e de Estética.***

REFLEXÃO TEÓRICA SOBRE O GÊNERO

Aristóteles, em *A Poética Clássica,* foi o primeiro pensador a discutir criteriosamente a respeito da produção poética em seus diversos gêneros e como estes se estruturam em suas diversas partes. Assim sendo, "a epopeia, a tragédia e a comédia são artes de imitação, contudo, se diferem entre si nos meios para compor, nos objetos que imitam, e na maneira de os imitar" (p.19). Nesse sentido, a teoria dos gêneros aristotéticos busca refletir a partir de uma realidade histórico-artístico-cultural, a construção dos gêneros poéticos e suas respectivas características, quanto à forma e à estética literária.

Sobre a epopeia, Aristóteles coloca que a estrutura da narrativa se constitui pelo emprego e dimensões do metro. A medida mais conveniente à epopeia é o metro heroico. A extensão temporal (não tem limite de tempo, não tem duração limitada) e a variação temporal mostram em conjunto vários acontecimentos simultâneos, os quais se estiverem bem relacionados ao tema central, o tornam mais grandioso. Para Aristóteles, a epopeia avança até o irracional e chega ao maravilhoso sem espetáculo.

Na concepção da crítica literária, a classificação dos gêneros literários torna-se um problema quando, a partir dos preceitos aristotélicos, a reflexão de uma realidade passa a ser reproduzida em detrimento a um critério estratificado que se aplica às formas artísticas, colocando-as como formas fixas, convertendo à lei e soluções práticas o que deveria ser reflexão. Esse conjunto de questões desvia os conceitos originais desenvolvidos por Aristóteles e seus parâmetros de classificação dos gêneros literários, determinando, assim, qualquer tipo de doutrina fora de um contexto histórico-social.

Nessa mesma crítica do problema da forma segue "A teoria do Romance", de Georg Lukács, filósofo contemporâneo de grande importância para as discursões intelectuais do século XX.

Para Lukács (2000), as distinções entre os gêneros, categorizadas por Aristóteles, fazem parte da teoria estética da arte helênica. De modo que "no mundo moderno perde-se a totalidade espontânea do ser que caracterizava a cultura helênica". No helenismo, ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são conceitos idênticos. Dito isto, tanto no drama quanto na epopeia há uma coincidência entre história e filosofia da história e que no mundo pós-helênico os gêneros não seguem essa mesma lógica, pelo contrário, se entrelaçam e se misturam de forma complexa.

Ante o exposto, Lukács traz então um gênero literário que traduz o novo contexto histórico-social:

> "o tempo moderno faz nascer a narrativa do 'indivíduo épico', isto é, a epopeia agora deu lugar ao gênero romance. Hegel já dizia: o romance é a epopeia burguesa, e então o autor conclui: "o romance é uma forma inerentemente moderna".

ISBN 978-85-64124-60-8

A partir dessa definição, Lukács traça um paralelo entre a epopeia e o romance, gênero literário do mundo moderno. Ele critica as principais diferenças que existem entre a estrutura forma, contudo, ressalta que a epopeia e o romance não diferem enquanto as suas intenções configuradoras, mas, principalmente, pelos dados históricos-filosóficos.

A ascensão do romance marca o momento em que as condições literárias e sociais exigem uma nova forma de pensar e escrever o mundo moderno. Destarte, o romance é, então, a forma representativa da época e eleva essa totalidade na medida em que as categorias estruturais deste gênero coincidem constitutivamente com a situação do mundo. Como sublinha Ian Watt, "em nada o romance é tão característico de nossa cultura como na forma pela qual reflete essa orientação típica o pensamento moderno".

> "Na Grécia e em Roma a filosofia e a literatura recebem profunda influencia da concepção platônica segundo a qual as Formas ou Ideias eram as realidades definitivas por trás dos objetos concretos do mundo temporal. Essas formas concebidas como atemporais e imutáveis e, assim, refletia a premissa básica de sua civilização em geral: não aconteceu nem podia acontecer nada cujo significado fundamental não fosse independente do fluxo do tempo. Tal premissa é diametralmente oposta à concepção que se impôs a partir do Renascimento segundo a qual o tempo é não só uma dimensão crucial do mundo físico como ainda a força que molda a história individual e coletiva do homem". (Watt, 2010, p.22)

Para concluirmos o nosso rol de teóricos que discutiram categoricamente sobre a teoria dos gêneros literários, trazemos, por fim, Bakhtin.

Bakhtin (2000) coloca que **o termo "gênero do discurso", eleva a linguagem e a comunicação a um ato social. Assim, o gênero discursivo sempre será relacionado à sociedade que o utiliza estando indissociável a ela. O autor também versa sobre o fato de o gênero ser um produto histórico de enunciado porque se recoloca como processo de cada interação.**

Bakhtin (1988), em *Questões de Literatura e de Estética*, afirma que os gêneros podem hibridizar-se, assim como sofrer um processo de intercalação, ou seja, ele considera os gêneros intercalados e híbridos como um dos mecanismos importantes na produção do plurilinguismo e dá como exemplo o romance literário, sendo possível distinguir as fronteiras entre o discurso de citação (autoria) e o gênero intercalado, exemplo, o trecho de uma carta ou de um poema durante o desenvolver do romance.

Em resumo há uma mistura de duas linguagens sociais dentro de um único enunciado, e é dentro dessa perspectiva que enquadraremos a nossa análise.

REFLEXÃO SOBRE A OBRA

A Viagem do Elefante é uma história, com gancho fantástico, contada a partir das memórias do autor, contudo, são memórias que se escoam com o passar do tempo e se funde com a história ocorrida em Portugal, no século XVI.

A relação intrínseca entre a narração e a realidade, o cruzamento dos tempos e a mistura dos gêneros na composição estética, configura, no que Bakhtin propõe, um processo híbrido. Saramago reconhece a sua obra como um conto, entretanto, é possível notar que há variações de estilos os quais perpassam desde o épico à memória romanesca. Tal mistura complexa se

ISBN 978-85-64124-60-8

ressalta com os elementos literários empregados pelo autor. Eles refletem, como coloca Lukács, as condições literárias e sociais em que o autor vive exigem uma nova forma de pensar, representar e escrever o mundo moderno com suas fragmentações: sociais, culturais e, também, estéticas,

Sabemos que a literatura tem como função social representar uma realidade da qual faz parte. Nesse sentido é que compreendemos os conflitos do autor em representar uma realidade em degradação que, consequentemente, precisa ser retratada na estilística. O modo como isso acontece se dá, principalmente, no hibridismo de gênero.

Saramago nos mostra o caminho que irá trilhar em sua narrativa mostrando/sinalizando o percurso do romance. O escritor, ao expor as memórias como passageiras, fracas e esquecidas pelas pessoas, acaba fazendo um movimento de reavivar uma história com feitos tão grandes que, contraditoriamente, se dissolveu ao longo dos anos, tornando-se apenas memórias. Esta é outra característica marcante do contexto histórico-social: a indefinição histórica entre passado e presente fundidos na narrativa.

Ao representar um fato, Saramago parece refletir sobre o passado que constituiu a história de Portugal, assim como os conflitos entre Ocidente e Oriente. Contudo, apesar desse saudosismo, o romance aponta para o presente, para as relações entre culturas e povos em um mundo pós-globalização. Essas questões de memória são elementos que se impõem como tema e como forma de narrar.

A relação entre forma e conteúdo constrói uma problemática de gêneros híbridos. Quanto ao conteúdo, o enredo retoma a Idade Média, contando a trajetória de um elefante da índia que chega à Portugal e vai para a Áustria, comumente dado como presente do Rei ao Arquiduque. Quanto à forma, o narrador em 3ª pessoa conta os fatos sob uma perspectiva posterior a partir de uma reflexão sobre os fatos, aproximando passado, presente e contemporaneidade. E nesse sentido, temos um romance contemporâneo, considerado por seu autor como um conto.

Pensando nisso, podemos considerar esta uma narrativa épica ou heroica? Se considerarmos a extensão do texto, é possível tratá-lo realmente como conto? Ou poderia ser uma novela? Ou, ainda, se levarmos em conta o caráter épico na obra, o qual a degradação e desagregação dos personagens parecem deformar-lhes, impedindo que haja um herói, poderíamos ter, portanto, um romance? Na tentativa por entender todas essas questões no romance saramaguiano, destacamos o seguinte trecho:

> O interpelado, ainda que não completamente desprovido de gosto e sensibilidade, como já se deve ter podido observar em diversos passos deste relato, guardando sempre, claro está, a mais recatada discriminação para não chocar o pudor da personagem, olhar-nos-ia com surpresa pela nossa patente falta de tacto e dar-nos-ia uma resposta vaga, aérea, sem princípio nem fim, deixando-nos, pelo menos, com sérias preocupações sobre a vida íntima do casal. É certo que o comandante nunca contou uma serenata nem escreveu, que saiba, um sonetinho, um só que fosse, mais isto não significa que não seja, digamos que por natureza, muito competente para estimar as coisas belas que têm vindo a ser criadas pelo engenho dos seus semelhantes. (SARAMAGO, 2008, p.94)

O trecho acima mostra a sagacidade do narrador ao comentar o gênero poesia segundo a fala do comandante, que muito sensível e saudoso de sua família conversa com Subhro. O narrador, ao caracterizar o personagem, toca em aspectos centrais da estética: trata da beleza, do sensível e do ato de fazer poesia. Afirma que o Comandante nunca escreveu sequer um

ISBN 978-85-64124-60-8

"sonetinho", mas isso não impede a sua sensibilidade em "estimar as coisas belas", ou seja, a arte literária realizada por seus semelhantes.

É muito interessante perceber como a apreciação do belo, como requisito da arte, é tratada pelo narrador como algo genérico, do humano, e não como uma peculiaridade exclusiva de alguns. O comandante é tão humano e sensível como seus "semelhantes" poetas. Assim, o ato de escrever, de criar arte narrativa não pertence a poucos, mas a toda a humanidade.

É interessante notar que o autor faz menção a um soneto, cuja forma é consagrada e perpetuou por muitos anos. O soneto foi e ainda permanece como um exemplo para muitos poetas, conseguido firmar-se como um modelo clássico ao longo da história. Diante disso, o narrador trata esse gênero a partir de um personagem que para aquela sociedade não representava mais que um trabalhador explorado como qualquer outro.

Conforme Zollner (2017), a obra *A Viagem do Elefante* se aproxima do romance de cavalaria *Amadis de Gaula*, um objeto que o comandante possuía como relíquia, constituindo-se mais um índice de como o ato de narrar torna-se tema do próprio fazer literário, já que temos uma narrativa de aventuras, na qual os personagens passam por várias peripécias, perigos, imprevistos e "combates".

Mas também se aproxima de uma epopeia, uma vez que é caracterizada por ser uma literatura heroica e ampla, sendo o seu interesse nacional e social, não se limitando apenas ao individual, no entanto, trabalha de forma coletiva na busca de expor à sociedade de forma geral. Sendo assim, esse gênero possui todos os elementos necessários de uma narrativa, o seu diferencial está no quesito da aglutinação de acontecimentos passados que compõem histórias míticas, fantasiosas e tendo a elevação aos deuses como um dos objetivos. Sobre o gênero epopeia, Soares (2004) esclarece:

> [...] a epopéia [é] uma *longa narrativa literária de caráter heróico, grandioso e de interesse nacional e social*, ela apresenta, juntamente com todos os elementos narrativos (o narrador, o narratário, personagem, tema, enredo, espaço e tempo), uma *atmosfera maravilhosa* que, em torno de *acontecimentos históricos passados*, reúne mitos, heróis e deuses, podendo-se apresentar em prosa (como as canções de gesta medievais) ou em verso (como *Os Lusíadas).* (SOARES, 2004, p.39)

Por sua vez, o romance:

> [...] vem a ser a forma narrativa que [...] ao contrário da epopeia, [torna-se] como forma representativa do mundo burguês, volta- se para o homem como indivíduo.
> [...] aparece na Idade Média, com o romance de cavalaria, já como ficção sem nenhum compromisso com o relato de fatos históricos passados. [...] ora perfeitamente delineados e identificáveis, ora desestruturados e camuflados, o enredo, as personagens, o espaço, o tempo, o ponto de vista da narrativa constituem os elementos estruturadores do romance (SOARES, 2004, p.42).

A ascenção do romance, não mais com o propósito de representar um povo de forma coletiva, perde e desarticula esse coletivo tornando-o cada vez mais individual, diminuindo o sentido de conjunto, de comunidade. A partir de então, o olhar volta-se para si mesmo, para a

ISBN 978-85-64124-60-8

subjetividade do indivíduo, tendo como um dos pontos centrais tratar de questões particularizadas, em um tempo e espaço totalmente diferente do que encontrávamos na epopeia:

> Se a epopéia antiga era consequência da existência de uma totalidade social – ou seja, nela, o sentimento da vida era imanente ao cotidiano da Comunidade –, o romance era a representação de uma sociedade em que essa totalidade havia sido perdida. [...] Para o filósofo alemão, o romance teria papel fundamental na tentativa de recuperar, na civilização moderna, o caráter poético existente no mundo antigo, que consistia na identificação entre o indivíduo e a sociedade da qual este fazia parte. Nas epopeias homéricas, por exemplo, os destinos dos heróis eram os destinos de seus povos. Hegel percebeu que, na cidade capitalista que se consolidava, o caráter poético não era mais possível, uma vez que a valorização da individualidade tinha como consequência uma separação entre valores dos indivíduos e os valores de sua comunidade (BARRETO, 2017, p. 20).

Observa-se que a obra não se trata de uma narrativa comum, pois é notável o desenvolvimento de um caráter épico trazido no enredo – a viagem do elefante –, mas, ao mesmo tempo, esse épico é desconfigurado. Há um rebaixamento do caráter heróico que tal viagem poderia receber, tornando-se antiépico. Veja:

> Partimos amanhã, disse, já sabia, respondeu subhro, virei aqui para me despedir, Voltaremos a ver-nos, perguntou o comandante, O mais certo é que não, viena está longe de lisboa, Tenho pena, agora que já éramos amigos. Amigos é uma palavra grande, senhor, eu não sou mais que um cornaca a quem acabaram de mudar o nome, E eu um capitão de cavalaria dentro de quem algo também mudou durante esta viagem. Suponho que por ter visto lobos pela primeira vez, Vi um há muitos anos, quando era pequeno, já mal me lembro, A experiência dos lobos deve mudar muito as pessoas, Não creio que a causa tenha sido eles, Então o elefante, É Mais provável, se bem que, podendo compreender mais ou menos cão ou um gato, não consigo entender um elefante [...] O elefante, já lho disse no outro dia, é outra coisa, em um elefante há dois elefantes, um aprende o que se lhe ensina e outro que persistirá em ignorar tudo, Como sabes tu isso, Descobri que sou tal qual o elefante, uma parte aprendeu, e tanto mais vai ignorando quanto mais tempo vai vivendo, Não sou capaz de te seguir nesses jogos de palavras, Não sou eu quem joga com as palavra, são elas que jogam comigo, Quando parte o arquiduque, Ouvi dizer que daqui a três dias, vou sentir a sua falta, E eu a sua, disse subhro, ou fritz (SARAMAGO, 2008, p.153-154)

Temos no trecho trazido a busca da subjetividade individualizada, uma centralidade não nos heróis ou pessoas importantes da nobreza, mas nos pequenos, nas “pequenas” pessoas, especialmente em Subhro e no comandante, dois personagens muito representativos, pois não têm muito valor perante a sociedade

A última questão a ser tratada nesse artigo trata-se da questão que Saramago deixa em aberto ao seu leitor de ser um conto ou um romance. Ao abrirmos o livro, abaixo do título, o autor já sugere que a narrativa pode ser considerada um conto*:* “*A viagem do Elefante: Conto*” (SARAMAGO, 2008).

ISBN 978-85-64124-60-8

Segundo Gotlib (2006), o conto é uma narrativa que pode ser apresentada em três vertentes: a) narração do relato de um acontecimento; b) narração oral ou escrita de um acontecimento falso; c) de forma fabular, semelhante ao que se conta às crianças para adverti-las. Sendo que todas as três possibilidades apresentam um ponto comum: o modo de se contar certo fato ou acontecimento, através de uma narrativa.

> Estes embriões dos que pode ser uma arte só se consolidam mesmo numa obra estética quando a voz do contador ou registrador se transforma na voz de um narrador: o narrador é uma criação da pessoa; escritor, é já ficção de uma voz [...]. (GOTLIB, 2006, p. 15-16)

A ficcionalização de uma voz, ou seja, o narrador como ente ficcional, guia o olhar e conduz o leitor no mundo narrado. A articulação entre espaço, tempo, personagens e narrador mostra como o conto se aproxima do romance, já que este também tem por eixo organizador o mesmo princípio de articulação, já que, para Gotlib (2006, p. 13), "toda narrativa consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação".

Para a crítica, tem-se um encadeamento de acontecimentos ao longo da narrativa, os quais mostram acontecimentos fortuitos ou não dos homens, suas particularidades, interesses, formando uma visão unilateral que coopera para o final de uma mesma ação. Diante disso, faz-se necessário diferenciar o romance do conto:

> **Romance:** Como não pode ser lido de uma assentada, destitui- se, obviamente, da imensa força derivada da totalidade. Interesses externos intervindo durante as pausas da leitura, modificam, anulam ou contrariam em maior ou menor grau, as impressões do livro. Mas a simples interrupção da leitura será, ela própria, suficiente para destruir a verdadeira unidade.
> **Conto:** No conto breve, é capaz de realizar, a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção. Sua economia dos meios narrativos (GOTLIB, 2006, p.36-37, *grifo nosso*).

A autora destaca a extensão do texto e o efeito disso no leitor e para a forma narrativa como um fator relevante. Para o leitor, a impossibilidade de se ler um romance sem interrupções interfere de forma significativa do sentido que o próprio leitor estará construindo sobre o texto lido, este sendo constantemente comparado com a vida social. De forma oposta, o conto possibilitaria uma entrega total ao universo ficcional, que em sua extensão menor, impediria a interferência exterior, tornando o pacto de leitura entre leitor e texto muito mais consistente.

Essa relação com a extensão e a relação com o leitor contribui, de certa maneira, para se pensar o gênero da obra aqui estudada, *A viagem do* Elefante. Indicada pelo autor como um conto, verificamos como consta nela tanto a busca pela totalidade como a centralidade na instância narrativa. Contudo, temos uma extensão que impede a leitura seguida, sem interrupção. Como em um romance, temos uma obra com quase duzentas páginas o que permite que os elementos externos interfiram na leitura e na interpretação do leitor, levando o leitor a compreender o mundo em outra perspectiva, mais reflexiva e questionadora. É importante

ISBN 978-85-64124-60-8

salientar que esses elementos externos, muitas vezes, acabam influenciando a leitura, eles podem ajudar, afirmar ou cancelar o que foi lido.

Outro aspecto muito importante para a diferenciação entre o conto e o romance, essencial à nosso debate, é a necessária presença da "unidade de uma mesma ação" nos contos, o que não se dá nos romances, pois nestes é possível não apenas a presença de vários núcleos narrativos, que podem ou não estar hierarquizados, como há todo um contexto desenvolvido que sustentam esses núcleos por meio de personagens secundários, espaços diversos, tempos diversos e, inclusive, narradores diversos.

E a partir de tudo isso que foi explanado, podemos afirmar que a obra *A Viagem do Elefante*, de Saramago, não é essencialmente um conto extenso, mas, também, se constitui como um romance, cujo núcleo central é a viagem do Elefante, envolto pelos contextos que ali se encenam, como a amizade entre Subhro e o Comandante, a vida política real portuguesa, a relação entre mundo Ocidental e Oriental, entre outros aspectos que circundam e contribuem para o desenvolvimento do eixo central da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, o conteúdo deste trabalho se coloca como um importante exercício de crítica literária, que tem como fundamento a relação dialética entre forma e processo social. Relação essa que ainda precisa ser estudada e analisada, pois como sabemos uma obra de arte literária sempre renova sua crítica quando é estudada novamente. Assim, este trabalho não pretende, de forma alguma, esgotar nem anular as diversas possibilidades que podem surgir ao longo dos anos de análise da obra *A Viagem do Elefante,* tendo em vista a importância de Saramago para a historiografia literária portuguesa e a necessidade de ampliarmos o estudo da literatura contemporânea.

Sob tal enfoque, os problemas centrais desse artigo se basearam na relação entre a história e ficção, relação dialética entre forma e conteúdo, e o hibridismo de gênero na obra. Portanto, ao se problematizar a questão de que tem-se um romance contemporâneo que também é considerado por seu autor como um conto, percebeu-se que para além de uma questão teórica, esse debate acerca dos gêneros fundamenta-se na narrativa, já que se pensarmos em sua temática, a grande viagem do Elefante de Portugal para Áustria, podemos pensar em uma narrativa épica, contudo verifica-se o rebaixamento desse tom heroico para o prosaico da vida dos personagens.

De forma similar, a extensão, a subjetivação e os vários núcleos de ação impedem a classificação da obra como conto, aproximando-o do gênero romanesco. Outro aspecto que reforça esse argumento é a aproximação com a memória histórica e coletiva que se dá no romance.

Por conseguinte, todos esses aspectos formam o conjunto organizador da obra, constituindo o elo em toda narrativa, articulando-se de uma forma que permite ao leitor a compreensão e entendimento da narrativa e, posteriormente, uma reflexão sobre a vida social.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

ISBN 978-85-64124-60-8

ARNAUT. Ana Paula. **Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As intermitências da Morte, A viagem do Elefante, Caim)**. Juiz de Fora v. 15,n.1,p.25-37,jan/jun.2011.

BARRETO, Lívia Braga. **O homem no centro: Romance e sociedade em a caverna, de José Saramago.** 2017. 120. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Licenciatura do departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília) UNB, Brasília – DF, 2017.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARKTHIN, M. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Editora UNESP/Hucitec,1988.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. BRUNA, Jaime (trad.). **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. São Paulo: CULTRIX, 2005.

CHIAPPINI. Ligia Moraes Leite. **O foco Narrativo**. 5. ed. São Paulo: Ática,1991.

COSTA, Horacio. **Jose Saramago: O período formativo**. Lisboa: Caminho. Edições UFSM, 1986.

DIDEROT, Denis. **Oeuvres esthétiques**. Paris, Garnier, 1968.

FERNANDES, Ceres Costa. **O Narrador Plural na obra de José Saramago**. São Luís: Série Letras, 1990.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do Romance**. Rio de janeiro: Sette Letras, 1996.

GONÇALVES, Mariana de Matos. **José Saramago: da viagem ao viajante**. 2013. 101. Dissertação (Mestrado em cultura e comunicação) Universidade de Lisboa Faculdade de Letras, Portugal, 2013.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do Conto**. São Paulo: Àtica,2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

LOPES, João Marques. **Saramago Biografia**, São Paulo: Leya,2010.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário da teoria da narrativa**. São Paulo: Série Fundamentos, Ática, 1988.

OZÍRIS, Borges. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão

REMÉDIOS, M. L. Ritzel. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria:

ROSA, Daniele; VALE Fabiano. **Forma estética e consciência histórica: prática de crítica literária dialética.** Curitiba: Blanche, 2015.

SARAMAGO, Jóse. **A viagem do Elefante.** São Paulo, Companhia das letras, 2008.

SEIXO, M. Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional casa da Moeda, 1999.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. São Paulo: Ática, 2004

ZOLLNER, Cintia de Vito. **Aspectos culturais em A viagem do elefante: um estudo do romance de José Saramago**. 2018. 123. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras UNESP/Assis, São Paulo, 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

S. BERNARDO, DE GRACILIANO RAMOS, COMO POESIA ÍNTIMA DA VIDA

Luciana Aguiar SIMÕES[734]

INTRODUÇÃO

A obra de Graciliano Ramos é compreendida, por uma significativa parte da crítica literária brasileira, como um conjunto orgânico e sistêmico de produções que contém todo o processo de formação da realidade nacional em suas mais intimas e fundamentais determinações e contradições. Porém, é de fundamental importância ressaltar que essa transfiguração do real nacional, em matéria artística, está, fundamentalmente, conectada a questões de caráter universal, já que, historicamente, apesar de sermos periferia, temos um vínculo placentário com o centro. Dessa forma, configura-se na literatura brasileira a dialética fundante da história do país, que se posiciona e se movimenta entre o que é local e o que é universal.

Assim, tendo como pressuposto essa perspectiva preliminar, o presente artigo, ao considerar a totalidade da obra de Graciliano Ramos, destacou o livro *S. Bernardo,* como objeto de análise crítica, na busca de compreender qual foi o método de composição utilizado pelo artista para que a íntima poesia da vida, proposta pelo crítico literário marxista Lukács, fosse alcançada pelo leitor ao ter contato com uma obra que persiste em ser atual por cristalizar e problematizar contradições humanas que não são exclusivas do Brasil, mas que abarcam todos os seres humanos, sejam eles de países periféricos ou centrais. Sejam, por assim dizer, exploradores ou explorados, pelo sistema de organização social vigente – o capitalismo.

Antes de nos concentrarmos na análise, propriamente dita, de *S. Bernardo*, é importante que percorramos, preliminarmente, um caminho de discussões teóricas que nos levará ao romance na busca de compreender o método de figuração que o sustenta como uma produção realista. Com esse intuito, será feita, em primeiro plano, uma breve apresentação das características essenciais do realismo, como método de composição artística, que dá a ver as principais questões da sociedade burguesa, em oposição ao naturalismo, o qual não supera a perspectiva dessa classe. Em seguida, trataremos da identificação do escritor no sistema literário brasileiro, e, consequentemente, da obra em investigação, na busca de compreender o contexto que propiciou seu surgimento. Por último, buscaremos analisar o livro em questão sob a luz da crítica lukacsiana, que tem como princípio norteador o método citado.

Ao escrever *S. Bernardo*, segundo Carlos Nelson Coutinho, Graciliano criou uma das obras mais autenticamente realistas da literatura brasileira. Para que se possa entender a importância dessa afirmação, seguiremos com uma breve explanação acerca desse procedimento de criação, usado por artistas que visam a refletir o real, com o máximo de eficácia estética, tendo em vista a desfetichização de um modelo social que se construiu sob a base da alienação humana.

734 DOUTORANDA EM LITERATURA PELA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA.

ISBN 978-85-64124-60-8

O REALISMO COMO MÉTODO DE COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA

O sociólogo e filósofo Karl Marx, foi um dos pensadores que mais influenciou a história da humanidade. Nascido na Prússia em 1818, em uma família de classe média, dedicou toda a sua vida, juntamente com o amigo e colaborador Engels, a estudar a sociedade sob o viés da economia e da política. Baseando-se na concepção materialista da história, defende que o progresso da humanidade, do ponto de vista social, só é possível por meio da luta de classes. Essa luta é sempre entre a classe que domina os meios de produção e a classe explorada por meio do trabalho. Além disso, sua teoria deixa claro que a política, apesar de ser idealizada como instrumento de representação do povo, age sempre em defesa da classe dominante. Ele prevê que assim como o capitalismo surgiu em decorrência das contradições humanas resultantes do feudalismo, o socialismo surgirá como saída para a resolução das mazelas do então sistema social dirigido pela classe burguesa.

Apesar de Marx não ter escrito uma obra, exclusivamente, dedicada à estética, é perceptível que grande parte da sua produção intelectual se refere à arte. Foi o que percebeu o filósofo György Lukács ao percorrer toda a filosofia clássica alemã para, enfim, se tornar marxista em 1930 e sair em defesa do realismo, na contramão do realismo socialista e do naturalismo tão ovacionados na época.

É importante ressaltar que o realismo, em discussão, não se trata de uma escola literária, como a que vigorou no Brasil, no final do século XIX, mas de um método de figuração da realidade. Porém, para que se possa ter uma compreensão coerente desse, é preciso saber a que realidade Lukács está se referindo. Esse é o ponto chave para compreender a ligação que há entre o crítico literário e o sociólogo alemão. Para o primeiro:

> (...) Marx demonstra que, no capitalismo, todas essas categorias aparecem, necessariamente, numa forma reificada; e, por causa dessa forma reificada, ocultam a sua verdadeira essência, ou seja, a relação entre os homens. Nessa inversão das categorias fundamentais do ser humano reside a fetichização inevitável que ocorre na sociedade capitalista. Na consciência humana, o mundo aparece completamente diverso daquilo que na realidade ele é: aparece deformado em sua própria estrutura, separado de suas efetivas conexões. Torna-se necessário um peculiar trabalho mental para que o homem do capitalismo penetre nessa fetichização e descubra, por trás das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a de relações sociais entre os homens[735].

Dessa forma, nota-se que a realidade que deve ser refletida pelo trabalho artístico não é a que aparece imediatamente aos nossos olhos, ou seja: na superfície do cotidiano, pois essa é reificada, é aparente. Para Marx, essa realidade se mostra invertida, pois a mercadoria produzida pelo trabalho alienado se sobrepõe ao fator humano. Com isso, o artista que pretende captar a vida humana recorrendo à cópia, a qual se assemelha à fotografia, por meio da precisa descrição de detalhes, se equivoca, pois transmite para o texto, um reflexo incorreto, impreciso, do real, como costuma fazer o naturalismo.

735 Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels". In: LUKÁCS. Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967. Organização, Introdução e Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 96.

ISBN 978-85-64124-60-8

A arte realista, capaz de captar o real, com autenticidade, deve descartar o método semelhante à cópia, que sempre privilegia fenômenos momentâneos e superficiais, mas não deve ser vista como imanente. Ela depende desse real superficial para que possa adentrar a essência, o núcleo da vida, que é o próprio homem, em uma dialética, que une essência e aparência, captando o verdadeiro movimento da vida:

> A verdadeira arte visa ao maior aprofundamento e à máxima abrangência na captação da vida em sua totalidade onicompreensiva. A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando, ao mesmo tempo, o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. Por outro lado, esses movimentos singulares não só contêm neles mesmos um movimento dialético que os leva a se superarem continuamente, mas se acham em relação uns aos outros numa permanente ação e reação mútua, constituindo momentos de um processo que se reproduz sem interrupção. A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento[736].

Por isso, afirma-se que a grande obra de arte é aquela que une essência e aparência, bem como forma e conteúdo. Priorizar um desses fatores em detrimento do outro é fragmentar a totalidade da vida e, por consequência, do seu reflexo.

Ao problematizar o realismo como método capaz de dar a ver o que o sistema capitalista oculta, Lukács o fez contrapondo o método que defende ao Naturalismo: modo de fazer arte que surgiu, com grande força, após a decadência ideológica, iniciada em 1948, com a chamada primavera dos povos, podendo ser, brevemente, entendida como a reação do proletariado à classe burguesa que de revolucionária se tornou reacionária, ao trair seus próprios ideais, depois de ter se tornado classe dominante e exploradora pós revolução francesa. Ele surge de um desencanto pelo capitalismo e tenta explicar o homem por meio de correntes científicas, como o determinismo, pregando a falta de saída para além da perspectiva burguesa e, por isso, como consequência, a morte da história.

Ambos os métodos têm como objetivo principal refletir a realidade, criticando o capitalismo e suas mazelas, mas, como já foi afirmado, um deles fracassa por não captar a totalidade e o movimento da vida humana. Estamos falando do Naturalismo. Este, ao se esforçar para captar o real, opta pela descrição baseada na pesquisa e no detalhe, transformando-se em uma espécie de retrato que tem como objetivo apreender o fenômeno social, mas fracassa. Essa descrição valoriza os objetos e rebaixa as personagens à condição desses, ou seja, à condição de natureza morta. Assim narrador e personagem ocupam os postos de meros observadores da realidade.

Em contrapartida, o realismo, ao não focar, apenas, em refletir a aparência que se encontra na superfície da vida, tem na narração sua *coluna sustentadora*, pois acredita que apenas por meio da ação, é possível retratar a vida em sua dinamicidade, em seu movimento. Enquanto o Naturalismo retrata apenas o momentâneo, o realismo é atemporal. Ao captar a dinâmica da vida, apreendendo a história e sua movimentação, a obra não perde atualidade.

736 IDEM, IBIDEM, P. 105.

ISBN 978-85-64124-60-8

Narrador e personagem não são apenas observadores, mas participantes, mostrando a relação entre os homens por meio de personagens típicos.

Assim, é de fundamental importância compreender que para o realismo, a centralidade da ação é uma prioridade, pois só ela é capaz de representar, de modo vivo, a relação entre os homens. Esses que são representados por meio de personagens típicos, que incorporam tendências gerais da sociedade, tendo como pressuposto as forças da economia capitalista. É aquele que supera tanto sua singularidade quanto a abstratividade do universal. O típico é a captação do essencial por ser o cruzamento das principais contradições capitalistas e por elevar-se ao atingir certo grau de consciência.

Toda a construção da obra realista tem por objetivo a desfetichização desse mundo encoberto por uma aparência que esconde o núcleo essencial da vida humana, que se traduz como vida autêntica, por fazer com que o homem se considere a si mesmo e ao outro como seres rebaixados ao nível da mercadoria e do lucro produzido por ela. Vamos ver como isso se configura no ato de escrever de Graciliano Ramos e em sua segunda publicação: *S. Bernardo.*

GRACILIANO RAMOS E O SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

Nenhuma obra, juntamente com seu autor, deve ser vista pelo leitor, ou pelo crítico, como algo que está *solto* no tempo e no espaço. Por isso, é importante pensarmos sobre quem foi Graciliano Ramos, no cenário literário nacional. Para isso, buscaremos repostas para as perguntas que seguem. Quais são as características técnicas mais marcantes usadas pelo escritor na busca da mais fiel representação da vida? E ainda: qual foi o contexto estético e ideológico, propiciados pela história, para que surgisse, na esteira do sistema literário nacional, o escritor e sua reconhecida obra?

Graciliano Ramos nasceu em Quebrangulo, Alagoas, em 27 de outubro de 1892. Além de escritor, foi comerciante, político e funcionário público. Sempre adepto às ideias esquerdistas, leu Karl Marx, ainda na juventude, e filiou-se ao partido comunista brasileiro em 1945. Estreou em 1933 no sistema literário nacional com a publicação de *Caetés* e, posteriormente, publicou, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*, entre outras renomadas produções, como *Infância* e *Memórias do Cárcere*.

Para Antonio Candido, ao publicar *Infância* em 1945, o escritor já se destacava, de maneira singular entre os romancistas do Nordeste da fecunda e reconhecida era de 30. Ao reeditar seu mais importante livro crítico sobre a obra de Graciliano: Ficção e *Confissão*, em 2006, pela editora 34, em edição comemorativa do centenário do romancista alagoano, ele afirma:

> (...) serve para manifestar mais uma vez o meu constante apreço por um dos maiores escritores da nossa literatura, um dos raros cuja alta qualidade parece crescer à medida que relemos[737].

Ainda acerca da qualidade inegável do escritor, Otto Maria Carpeaux, reitera:

737 CANDIDO, ANTONIO. FICÇÃO E CONFISSÃO: ENSAIOS SOBRE GRACILIANO RAMOS. RIO DE JANEIRO: OURO SOBRE AZUL 2006, P.13.

ISBN 978-85-64124-60-8

> A maestria singular do romancista Graciliano Ramos reside no seu estilo. Para salvar essa frase de apreciação "lugar-comum" é apenas preciso definir o que é estilo: escolha de palavras, escolha de construções, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal: pessoal, no caso, " à maneira de Graciliano Ramos". Estilo é escolha entre os que devem perecer e os que devem sobreviver. Vamos ver o que Graciliano escolhe (...)[738].

Nelson Werneck Sodré afirma que na admirável gama de escritores que surgiu nos anos 30, no país, há um que se distingue:

> Seus romances são reconstituições literárias da paisagem humana nordestina, mas com um conteúdo universal. Sem concessões ao pitoresco. Sem concessões – que o conteúdo de denúncia justificaria – ao que é apenas adjetivo. A força está no tema e, sobretudo, na maneira de tratá-lo, na fidelidade ao real sem perda do nível literário, da qualidade artística. O romance sabe extrair o essencial da cena que descreve, sem exageros, sem notas dissonantes nem para realçar
> Ocorre que enquanto os outros são bons contadores de histórias, que viveram, que presenciaram, que leram, - não muito mais que isso -, Graciliano Ramos é principalmente um escritor, um mestre no ofício, cuja prática, para ele, é sempre penosa e difícil. Os demais fenecerão com o passar do tempo. Ele permanecerá. Sua obra é o maior testemunho sobre o povo brasileiro e sua época. Por isso, sua obra é a única que, qualitativamente, é superior ao movimento que pertenceu, ao momento de grandeza que conheceram, então, as letras brasileiras. É uma obra regional que assume universalidade. É uma obra de seu tempo para todos os tempos[739].

Essa análise crítica de Sodré ratifica a atemporalidade e a dialética centro/periferia tidos como elementos constitutivos de obras realistas. Logo adiante, tentaremos encontrar essas características na segunda publicação do escritor.

Graciliano estreia na literatura brasileira, na década de 30, exatamente no momento do início de grandes discussões ideológicas, que foram alavancadas pela consciência do intelectual acerca do atraso do país, a qual deixa de ser amena, para se tornar catastrófica. Essa época também se caracteriza por vir após a efervescência das significativas conquistas estéticas dos modernistas de 22.

Para seguir com o objetivo de compreender em que contexto o escritor se insere, buscaremos explicar como o Modernismo se instalou no país e como foi a passagem da primeira para a segunda fase, partindo de pressupostos estéticos e ideológicos, apresentados por João Luís Lafetá740 em seu célebre ensaio Estética e Ideologia: o modernismo em 1930.

De acordo com o crítico, o Modernismo brasileiro é um movimento que deve ser analisado a partir de suas conquistas estéticas e ideológicas, sem deixar de lado o pressuposto

738 CARPEAUX MARIA OTTO. VISÃO DE GRACILIANO RAMOS. IN: HOMENAGEM A GRACILIANO RAMOS. BRASÍLIA. EDITORA HINTERLANDIA, 2010, P. 57.

739 SODRÉ, NELSON WERNECK. LITERATURA E HISTÓRIA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO. 2.ED.REVISTA E AUMENTADA. RIO DE JANEIRO: GRAPHIA. 1999, P.81.

740 JOAO LUÍS LAFETÁ FOI PROFESSOR DE TEORIA LITERÁRIA E DE LITERATURA COMPARADA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO E UM DOS PRINCIPAIS ESTUDIOSOS E CRÍTICOS DO MODERNISMO BRASILEIRO.

ISBN 978-85-64124-60-8

dialético, que demonstra as evoluções considerando os elementos contraditórios e de tensão. No primeiro caso, é importante ressaltar que o avanço se deu, principalmente, em sua primeira fase com os modernistas de 22. E no segundo, que é o que mais nos importa, com a literatura de 30 – a chamada segunda fase.

Influenciada pela força da industrialização, da imigração e da urbanização, que o país vivia no início do século XX, surge a literatura da primeira fase do movimento, que vem com a principal função de desbancar a literatura naturalista, do século anterior, que se pautava, principalmente, na representação direta da natureza por meio de uma linguagem bacharelesca. Assim, as produções rompem com o passado e ganham um aspecto autônomo e libertador, se voltando para o folclore e para o popular, no que se refere, fundamentalmente, à composição da linguagem.

Tanto no plano estético quanto no plano histórico, os anos 20 se caracterizam como uma época de constante disputa. Se de um lado a linguagem luta para se reformular e se estabelecer em seu aspecto revolucionário, desbancando a literatura passadista, de outro, o capitalismo, em pleno processo de implantação, pós escravidão, tenta se solidificar no país.

Porém, apesar das significativas conquistas no plano da estética, esse momento inicial é visto como um movimento que não evoluiu, de forma amplamente significativa, no quesito ideológico, pois foi construído sob a égide da consciência amena, otimista, acerca do subdesenvolvimento, que se apoiava na ideia de país novo. Essa que, segundo Lafetá, não chega a ser ufanista, apesar de pitoresca, mas não propõe uma revolução do e para o povo, que seria necessária diante do contexto caótico de exploração:

> Mas, notemos, não há no movimento uma aspiração que transborde os quadros da burguesia. A ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da "fase heroica"; se há denúncia das más condições de vida do povo, não existe, todavia, consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária[741].

Assim, chega ao cenário literário nacional a segunda fase do Modernismo, que se diferencia da primeira, principalmente, por dar conta da problematização ideológica pela qual o país tanto ansiava. Nessa época, já não era mais necessário lutar por uma revolução do plano estético, pois a linguagem, em sua nova configuração, já havia se instaurado. Assim, a literatura caminha, na esteira do sistema, e vai de encontro a um momento em que a questão da luta de classes se torna protagonista, fazendo com que a função da literatura, o papel do escritor e a profunda e fértil ligação da arte com a ideologia se tornem matéria de produção. Para Lafetá:

> Essa é a grande diferença com relação a segunda fase do modernismo. O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida, as frentes populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil, é a fase de crescimento do partido comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência de luta de classes, embora de forma confusa, penetra

741 LAFETÁ, LUÍS JOÃO. ESTÉTICA E IDEOLOGIA: O MODERNISMO EM 30. IN: PRADO, ANTONIO ARNONI (ORG.). A DIMENSÃO DA NOITE E OUTROS ENSAIOS. SÃO PAULO: DUAS CIDADES; EDITORA 34, 2004, P.63.

ISBN 978-85-64124-60-8

> em todos os lugares – na literatura, inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes[742]

Dessa forma, chega ao centro da discussão literária o pobre, o operário e o camponês. E essa chegada não é mais acompanhada de uma consciência otimista, por parte do intelectual, mas pessimista acerca do subdesenvolvimento do país. Ela não está mais a serviço da burguesia, como a anterior, mas passa a enxergar e a aprofundar contradições, indissolúveis, implantadas por essa própria burguesia em seu modelo de sistema, no que se refere à organização social: o capitalismo. É interessante perceber que a burguesia que patrocinou a primeira fase, sendo ainda rural, agora é colocada como *responsável* pelas mazelas sociais e passa a ser denunciada pelo seu projeto.

Se os acontecimentos da história, fortemente influenciados pelo pensamento de esquerda, como foi o caso da Intentona comunista, se estabeleceram nessa época, dialogando com uma literatura de denúncia e de combate, colocando como centro da discussão uma possível revolução social, houve, por outro lado, produções de direita que se colocaram, também, em um terreno de disputa pautadas no catolicismo e no tradicionalismo[743]. No entanto, é perceptível que o primeiro grupo citado consolidou grandes escritores da literatura nacional, dando ao sistema literário brasileiro obras de alto nível de realização tanto estético quanto ideológico. Para o crítico em estudo, nessa ocasião, é nesse contexto que se insere Graciliano Ramos, bem como sua obra *S. Bernardo*. Vamos a ela.

S. BERNARDO COMO POESIA ÍNTIMA DA VIDA

O crítico Godofredo Oliveira Neto, ao escrever o posfácio de *S. Bernardo* (1934), publicado pela Editora Record - 2007, afirma que a crítica considera esse livro como a mais importante obra de ficção do movimento modernista envolvendo o regime fundiário e os conflitos sociais do Nordeste brasileiro. Foi por meio da escrita desta, que o autor se consagrou como um dos maiores romancistas da nossa literatura.

Partindo da superfície para adentrar, posteriormente, as profundezas do romance, no intuito de fazer a crítica reconhecendo-o como uma obra realista que desfetichiza a realidade por meio de sua construção, configurando-se como poesia íntima da vida, vejamos, como Graciliano construiu o enredo. *S. Bernardo* é um romance que narra a história de Paulo Honório em primeira pessoa - um homem que decide escrever um livro para contar sua vida da infância aos seus dias atuais:

> "Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações! Que estupidez! Que porcaria! (...)[744]

Sobre sua infância, pouco é revelado ao leitor. O que se sabe é que foi um menino órfão, criado pela velha Margarida. Quando jovem, esfaqueou um rapaz e foi preso. Na cadeia,

742 IDEM, IBDEM, P. 63.
743 NESSE CONTEXTO, SE INSERE, COMO EXEMPLO, O TEÓRICO GILBERTO FREYRE.
744 RAMOS, SÃO BERNARDO. 85º ED. ED. REVISTA. RIO DE JANEIRO: RECORD, 2007, P. 216.

ISBN 978-85-64124-60-8

aprendeu a ler e a escrever e depois de sair, passou a alimentar o sonho de comprar a fazenda na qual havia trabalhado. Para conseguir seu objetivo, não mediu esforços, trabalhou em vários tipos de ocupação, conseguiu dinheiro e começou a praticar agiotagem. Fingindo ter amizade por Luís Padilha, proprietário da fazenda, emprestou-lhe dinheiro, envolvendo-o em dívidas impossíveis de serem pagas, para, enfim, adquirir a fazenda.

Tornou-se um grande proprietário modernizando as terras de São Bernardo por meio da violência praticada com vizinhos e com funcionários. Passou a ser um homem influente e em busca de apoio político, construiu, contra a sua vontade, uma escola nas terras da fazenda para os filhos dos trabalhados, contratando o antigo dono, falido, como professor.

Após realizar-se como rico fazendeiro, sente a necessidade de ter um herdeiro. Conhece a professora normalista Madalena e se casa com ela, levando-a, juntamente com sua tia, D. Glória, para morar em suas terras.

Tudo parecia bem, pois todos os seus planos iam se concretizando diante de seus olhos: a fazenda estava modernizada, com muitos trabalhadores, o casamento havia se concretizado e a desejada gravidez da esposa havia *vingado*. Porém, algo foge do *script,* cuidadosamente, construído por Paulo Honório: Madalena discorda da forma violenta e desumana que o marido trata os empregados. Com pensamentos sensivelmente socialistas, ela *bate de frente* com as ações e as opiniões autoritárias e conservadoras do fazendeiro.

A partir disso, eles passam a viver terríveis conflitos no casamento. O filho do casal nasce, mas é desprezado pelo pai, que acredita ter perdido o controle da esposa e começa a imaginar uma possível traição. Madalena passa a ser, monstruosamente, humilhada e ofendida pelo marido até o ponto de não suportar e recorrer ao suicídio.

Com a morte dela, a maioria dos empregados deixa a propriedade, que entra em profunda decadência, juntamente com seu proprietário, o qual não consegue encontrar forças para se reerguer:

> É horrível!! Se aparecesse alguém.... Estão todos dormindo.
> Se ao menos a criança chorasse.... Nem se quer tenho amizade ao meu filho. Que miséria!
> Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes!
> E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos[745].

Como foi afirmado, no decorrer desse artigo, a obra completa produzida por Graciliano Ramos, na primeira metade do século XX, deve ser vista como uma unidade composta de diversidades. Considerando-a dessa forma, é necessário que o leitor disponha de um espírito de jornada[746] afim de vivenciar a experiência humana que esse conjunto de produções, de alta qualidade artística, é capaz de propiciar. Para Antonio Candido, essa unidade pode ser dívida entre a *ficção*, fase que compõe as quatro primeiras publicações, e a *confissão*, constituída pelas obras de memória, o que não impede que a confissão perpasse a primeira e que a ficção faça parte da segunda.

Esse todo sistêmico representado pela obra completa do escritor une os diversos romances pelo fato do mesmo ter inserido em suas personagens mais significativas desejos de humanidade. É assim com João Valério, de *Caetés*, quando almeja ser reconhecido, socialmente, por meio da literatura; com Paulo Honório, de *S. Bernardo*, que objetiva ser proprietário por

745 IDEM, IBIDEM, P.221.

746 EXPRESSÃO USADA POR CANDIDO EM FICÇÃO E CONFISSÃO – VIDE NOTAS BIBLIOGRÁFICAS.

ISBN 978-85-64124-60-8

bem ou por mal para se opor à vida pobre que vivia; com Luís da Silva, de *Angústia*, que é trocado por Julião Tavares, quando Marina percebe ter com esse uma vida financeira mais proveitosa; e é assim, também, com Fabiano, de *Vidas Secas*, que deseja ser gente, engordar os filhos e matriculá-los na escola. São todos fracassados que lutam, desesperadamente, contra um sistema que os oprime, tentando marginalizá-los.

S. Bernardo faz parte desse todo. Para construí-lo, Graciliano foi na contramão da maioria dos seus contemporâneos escritores, que ao defenderem ideias revolucionárias de esquerda, dado o momento de tomada de consciência social, optaram por fazer literatura de acordo com os moldes do realismo socialista, dando a ver uma representação naturalista da vida, por meio de romances panfletários, protagonizados por heróis positivos, que pregavam a necessidade da revolução sem ultrapassar a perspectiva burguesa, ou seja, sem tocar no nervo da contradição.

Graciliano, ao criar um romance que *é hostil* ao projeto burguês de sociedade, não escolhe, como protagonista, um operário, que fala em nome da revolução, mas um cruel proprietário que em busca do lucro desmedido é incapaz de ver as pessoas, que o cercam, como seres humanos. Tanto os funcionários quanto a esposa são vistos por ele como coisas: propriedades, fazendo com que a alienação humana tome relevo na obra.

Assim, para que a contradição da realidade fosse, de fato, representada, ele incluiu na história Madalena, que funciona como uma antítese de Paulo Honório, mas que se une, dialeticamente, a ele. Assim como na vida há uma constante luta entre as forças do capital que buscam desumanizar tudo em troca do lucro, e as forças humanas que se negam à completa reificação, iluminadas pelas ideias socialistas propostas por Marx e por desejos essenciais de humanidade, há *no palco* de *S. Bernardo*, Paulo Honório e Madalena. Ele - um monstruoso dono de produção, ela - o contraponto, que luta contra a desumanização até o fim de sua vida, que apesar da morte física permanece viva na memória e na culpa do protagonista. Ela se imortaliza.

Essa construção de personagens opostos, mas unidos, em uma acirrada luta ideológica já seria o suficiente para refletir, com fidelidade, o nosso mundo que convive, cotidianamente, com as forças motrizes da história que se posicionam entre a reificação e os desejos de humanidade. Porém, Graciliano fez mais! Ele elevou a obra ao dar a Paulo Honório tipicidade.

O romance pode ser divido em duas partes principais. A primeira é aquela que representa o enriquecimento de Paulo Honório. Até a morte de Madalena, ele atinge a modernização, o lucro e a aparência de vida humana. A segunda, se caracteriza por englobar todos os acontecimentos após a morte da professora. A fazenda entra em decadência e o proprietário também. Porém, essa decadência atinge mais o capitalista, pois no fator humano, Paulo Honório ganha certa consciência, e a obra atinge um alto patamar de reflexão:

> Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com minha brutalidade e com o meu egoísmo.
> Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.
> E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda parte[747].

Paulo Honório, como capitalista que se tornou, começa escrevendo seu livro na tentativa de construí-lo pela divisão do trabalho, mas finaliza confessando que ao escrevê-lo, o que sente é um grande desgosto e uma vaga compreensão das coisas que sente, ou seja, finaliza

747 RAMOS, OP.CIT., 2007, P. 221.

ISBN 978-85-64124-60-8

com sentimentos humanos em ebulição que tentam encontrar lugar em um coração duro e agreste.

A criação dessa personagem protagonista, além de se amparar em um dos pilares principais do realismo, que é a tipicidade, também é criada com base em um caro artifício sempre usado por grandes escritores: a ironia. Graciliano deu voz a uma pessoa que potencializou a crítica ao capitalismo por sua monstruosidade. É como se ele tivesse criado o oposto daquilo que acreditava ser o plenamente humano.

Por isso, afirma-se que o realismo em S. Bernardo está no fato do protagonista não ser, propriamente, um revolucionário, um ser positivo. Configuram-se nele o reflexo das contradições humanas, por isso a obra deve ser entendida como poesia íntima da vida, já que desfetichiza a superficialidade do cotidiano da sociedade burguesa: Paulo Honório condensa em si a luta humana pela não reificação total da vida.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Hermenegildo. **Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização**. Disponível em:

<http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/arte-e-vida-cotidiana-catarse-como-caminho-para-desfetichizacao>. Acesso em: 10 de julho de 2016 ás 18h.

BASTOS, Hermenegildo. **Formação e representação**. In: Cerrados. Brasília UnB, n 21, ano 15, 2016.

BASTOS, Hermenegildo; BRUNACCI Maria Izabel; FILHO, Almeida Leonardo. **Catálogo de Benefícios: o significado de uma homenagem**. Hinterlandia. Brasília, 2010.

BASTOS, Hermenegildo. **O autoquestionamento literário**. In: Memórias do cárcere literatura e testemunho. Brasília. Editora UnB, 1998.

BUENO, Luís. **Uma História do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CARLI, Raniere. **A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e subdesenvolvimento**. In: Antonio Candido. Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 2000, p. 140-162.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Graciliano Ramos**. In: Carlos Nelson Coutinho. Literatura e Humanismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, p. 139 – 190.

MARX, Karl. **Cadernos de Paris & Manuscritos econômico-filosóficos de 1844**. Trad. José Paulo Netto e Maria Antónia Pacheco; Revisão técnica de Sérgio Lessa. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

LAFETÁ, Luiz João. **Estética e Ideologia: o modernismo em 30**. In: PRADO, Antonio Arnoni (org.). A Dimensão Da Noite e outros ensaios. São Paulo: Duas cidades. Editora 34, 2004, p. 55-71.

LUKÁCS, György. **"A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade"**. In: _____. Introdução a uma estética marxista. Sobre a categoria da particularidade. Tradução

ISBN 978-85-64124-60-8

de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.282-298.

_____. **"Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels"**. In: _____. Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967. Organização, Introdução e Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 87-120.

_____. **"Marx e o problema da decadência ideológica"**. In: Marxismo e teoria da literatura. Seleção, Apresentação e Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 51-103.

_____. **"Narrar ou descrever".** In: _____. Marxismo e teoria da literatura. Seleção, Apresentação e Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 149-185.

RAMOS, São Bernardo. 85º ed. Ed. Revista. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Literatura e história no Brasil contemporâneo**. 2.ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Graphia. 1999.

VEDDA, Miguel. **"Posição teleológica e posição estética: sobre as inter-relações entre trabalho e estética em Lukács".** In: VAISMAN, Ester e VEDDA, Miguel (organizadores). Lukács: estética e ontologia. São Paulo: Alameda, 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

"A TRISTEZA DAS COISAS GRANDES E IRREMEDIÁVEIS": A MODERNIZAÇÃO CONTRADITÓRIA EM MALEITA, DE LÚCIO CARDOSO

Paulo Henrique Vieira de SOUZA (UnB/SEEDF)
ph.vieiras@gmail.com
Rafael Batista de SOUSA (UnB/IFB)
rafael.batista@ifb.edu.br
Tatyana Alves CONCEIÇÃO (IFB)
tatyana.alvesconceio@gmail.com

RESUMO

Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30* (2006), afirma que o romance de 30 dedicou boa parte de sua energia de criação em torno da figura do fracassado e que tal elemento relaciona-se diretamente à questão da identidade nacional. Além disso, o fracassado, como figura hegemônica da produção de 30, articula-se com o espírito pós-utópico que caracteriza a consciência do atraso brasileiro entre os autores deste período, conforme já assinalado por Antonio Candido (1989). Diante disso, o objetivo deste trabalho é analisar o romance de estreia de Lúcio Cardoso, *Maleita* (1934), atentos à configuração da imagem do fracasso e do fracassado, valendo-se sobretudo do projeto de modernização encenado na narrativa, que problematiza questões estruturantes tanto da literatura de 30 quanto do processo de formação da nação. Deste modo, investiga-se como o texto cardosiano equaciona esteticamente a dialética entre o atraso e o progresso que constitui a realidade periférica brasileira e como dialoga com seu contexto no tocante à representação do fracasso como sintoma da modernização nacional.

PALAVRAS-CHAVE: *LÚCIO CARDOSO; ROMANCE DE 30; ATRASO; MODERNIDADE; FRACASSADO.*

INTRODUÇÃO

Em *Uma história do Romance de 30* (2006, p. 74-ss), Luís Bueno afirma que boa parte do romance de 1930 dedicou sua força criativa em torno de uma espécie de figura-síntese: o fracassado. Valendo-se da ideia já apregoada por Mário de Andrade, Bueno destaca ainda que a predominância do fracassado está intimamente relacionada à perspectiva dos romancistas diante da experiência história brasileira. De fato, de José Lins do Rêgo a Graciliano Ramos, passando por Octávio de Faria e Lúcio Cardoso, o fracasso ressuma como signo de um projeto de modernização contraditória e incompleta experimentado em diversos níveis da formação do Brasil.

Muito além de uma galeria de protagonistas fracassados, a presença da derrota se faz estruturante e constitui elemento estético fundamental dos romances onde se articulam ficção e história, estética e ideologia. Trata-se, segundo Bueno, da representação literária de um "espírito pós-utópico" que se faz presente e premente entre os escritores da década. Pós-utópico posto que se contrapõe à ideologia de país novo que animou a intelectualidade brasileira desde o século XIX e cuja euforia chega ainda aos modernistas de 1922. No afã de "esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país" (BUENO, 2006, p. 77), o romance de 30 se depara com uma realidade onde não há espaço para a utopia. Resta a visão problemática e

ISBN 978-85-64124-60-8

angustiante de um atraso cujas ramificações são mais profundas do que se podia imaginar até o momento.

A perspectiva pós-utópica de que fala Luís Bueno encontra-se já sistematizada nas ideias de Antonio Candido, no ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*, de 1973, no qual o crítico aponta as diferentes fases da consciência do atraso que permearam a interpretação da história brasileira. Nele, Candido defende que o atraso é em si mesmo uma marca da experiência nacional, vinculada à extrema dependência econômica, política e cultural na qual se funda a lógica civilizatória do país.

A consciência amena, de país novo, promissor e de um futuro gigante como sua própria natureza, vai dando lugar a uma consciência catastrófica do atraso, vivenciada sobretudo a partir dos anos 1930, pelo enfrentamento da legenda de país subdesenvolvido que se impõe como uma marca indelével. A debilidade que nos assola, portanto, passa a ser vista por boa parte da intelectualidade como um atraso sistêmico, resultado de problemática mais complexa e fruto de uma conjuntura profundamente sulcada pela escravidão, pelo latifúndio, pela exploração e pela espoliação dos bens materiais e culturais, elementos que se articulam e se renovam no espectro da realidade nacional.

Diante disso, as utopias são postas de lado para fazer emergir uma visão mais conflitante, interessada em compreender as contradições de um país tão extenso quanto desigual. Não à toa, a consciência de subdesenvolvimento alia-se à figuração das personagens marginais. O outro de classe do intelectual e da elite brasileira reclama o seu espaço e ganha o protagonismo dessa literatura. Nas palavras do crítico:

> A consciência do subdesenvolvimento (...) evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro (...). Desprovido da euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. (CANDIDO, 1989, p. 146).

Como afirma Bueno, ante tal quadro, “fica fácil perceber que a visão de país novo envelhece” (BUENO, 2006, p. 68). Dessa maneira, o romance de 30 tem como horizonte a tarefa de dar forma ao enfrentamento dessa realidade agônica e desprovida de euforia. Cabe ao artista por a pena à serviço de uma literatura capaz de equacionar esteticamente o cenário experimentado na carne de uma conjuntura contraditória do país almejante à inserção no sistema-mundo da economia global, mas alicerçado em práticas arcaicas, cujo resultado está desde o princípio fadado ao fracasso.

O romance Maleita, de Lúcio Cardoso, publicado em 1934 pela Editora de Augusto Frederico Schmidt, encena com maestria as contradições do projeto modernizador vivido pelo Brasil na primeira metade do século XX. Em consonância com os seus contemporâneos, também nesse romance a derrota da empreitada civilizatória é elemento central, acenando para a visão pessimista do presente e problemática do futuro da qual falava Antonio Candido.

Essa obra inaugural do escritor mineiro fala de um país prenhe de expansão comercial e industrial sem, no entanto, romper com as estruturas que emperram o processo de crescimento e impedem o desenvolvimento de uma sociedade minimante igualitária ou com condições dignas de partilha dos bônus da ação modernizadora. O romance põe em cena a dialética relação entre modernização e atraso, que se afigura em outros pares dialéticos, tais como civilização e barbárie, dominador e dominados.

ISBN 978-85-64124-60-8

O MODERNO CONTRADITÓRIO

O enredo de *Maleita* resume-se na saga do engenheiro Joaquim Lúcio Cardoso, narrador e protagonista, que em agosto de 1893, acompanhado da esposa Elisa e de alguns caboclos, empreende uma viagem de Curvelo a Pirapora, no interior do estado, "lugarejo desconhecido". Representante da Companhia Cedro & Cachoeira de Fiação e Tecidos, tem ele o objetivo de estabelecer uma rota comercial no vilarejo e "incentivar a vida no povoado nascente" (CARDOSO, 2005, p. 10)[748], aproveitando-se do potencial estratégico que o local oferecia devido à presença do rio São Francisco, promissor para o comércio com todo o Norte do país.

Lúcio Cardoso, desse modo, transforma em narrativa a história de seu pai, Joaquim, que teria sido enviado por uma empresa de Curvelo para instalar o polo da Companhia e, assim, promover o desenvolvimento daquilo que viria a se constituir como uma cidade de fato. Embora o nome de Joaquim Lúcio não conste nos registros da origem de Pirapora, o escritor dá vida e materialidade às memórias que se fundem à história oficial, legando uma parcela tanto individual quanto coletiva das narrativas daquela região.

A saga do engenheiro no entanto é repleta de choques e conflitos, desde a presença constante da maleita, "um mal sem remédio" (MA, p. 8), até a hostilidade dos habitantes do local, passando pela constatação da precariedade daquele desvão onde se fundaria a cidade: "Pirapora, ainda resto de quilombo, era uma realidade em nossas vidas" (MA, p. 15).

A doença que nomeia o romance e atravessa toda a narrativa dá o tom de desalento e agonia que ressoa nesse universo habitado por todos os mistérios e todas as misérias, e salta aos olhos desde a primeira página quando se narra o momento em que um caboclo tomba do cavalo denunciando a febre a contrair-lhe os lábios e a "onda amarela" que se espalha por todo o corpo. Arquejando de febre, ele prenuncia a doença que assombra o universo ficcional de todo o romance.

Joaquim narra suas memórias, a história de tempos idos e vividos, como quem tenta reconstituir os fragmentos de um feito épico, mas decaído pelas lutas e dissabores nos quais não há vencedores. Assolada pela malária e, mais tarde, pela varíola, Pirapora é palco dos infortúnios da modernização que bem caracterizou o desenvolvimento da nação. Tudo nela é ruína e testemunha as sobras de um passado colonial, escravista, exploratório, decadente.

Tais sobras ressoam como ameaças constantes e atestam o atraso em que Pirapora estava encerrada. Diz o narrador: "Aquela aventura despertava em mim estranhas sensações. Nem saberia explicar a razão daquele receio, pressentindo alguma coisa oculta e ameaçadora no recesso do mato" (MA, p. 9). E insiste: "Um dia, tudo seria diferente..." (MA, p. 11). Assumindo o seu lugar de agente modernizador, Joaquim se vê permanentemente assomado por maus pressentimentos, ameaçado e observado por olhos obscuros que não se mostram, mas que o espreitam.

Logo no início, ele procura dentre os poucos habitantes do local, alguém que lhe possa prover com alimento. Encontra Anjo da Anunciação, um alfaiate, cuja fala é sintomática: "Aqui é o fim do mundo (...) Só o diabo vinha morá nesse cafundó (...) Nós havemos de sabê que o bão passou junto e foi-se embora" (MA, p. 19). A fala do alfaiate denota claramente o sentimento de abandono que marca as relações econômicas que se estabeleceram historicamente no Brasil, calcadas na exploração predatória, deixando rastros arruinados no curso desenvolvimentista. Raymundo Faoro estabelece uma distinção entre modernidade e modernização que nos parece cara para investigar o romance e aquilo que dele avulta. Diz ele:

748 Doravante, nas citações do romance, utilizaremos apenas as iniciais MA, seguidas do número da página. A edição que utilizamos consta das Referências Bibliográficas deste trabalho.

ISBN 978-85-64124-60-8

> a modernidade compromete, no seu processo, toda a sociedade, ampliando o raio de expansão de todas as classes, revitalizando e removendo seus papéis sociais, enquanto a modernização, pelo seu toque voluntário, se não voluntarista, chega à sociedade por meio de um grupo condutor, que, privilegiando-se, privilegia os setores dominantes. (FAORO, 1992, p. 7)

Liderando esse grupo condutor e privilegiado, o narrador de *Maleita* reconstrói exatamente o padrão elitista e dominante de progresso, que não promove as rupturas necessárias que resultem na mudança dos aspectos mais profundos, passíveis de promover a inclusão e a participação efetiva dos homens que empregam sua força de trabalho para dar vida aos motores civilizatórios. Ainda segundo Faoro, "o povo, por esse meio, não participava da mudança: ele a padecia. Foi o que quis dizer Euclides da Cunha, ao notar que estávamos 'condenados à civilização' " (FAORO, 1992, p.14).

Isso explica o esforço de distanciamento do narrador em relação aos nativos. O engenheiro, branco, elitizado e empreendedor, sente-se estrangeiro em meio àquela terra e a todo tempo procura demarcar discursivamente o espanto diante da realidade que precisa enfrentar:

> [O lugarejo] Trazia marcado, como selo racial, o ar bizarro dos quilombos em balbúrdia, hoje aqui, amanhã ao deus-dará, sempre com a fisionomia de transitoriedade dos fugitivos. E sob aquela aparência de negros, a influência mais ou menos viva das tabas indígenas, restos de um barbarismo cuja força a brutalidade da terra não deixara morrer. (MA, p. 14)

À barbárie dos negros de Pirapora contrapõe-se o seu lugar de civilizador. É assim que, junto com a sua chegada, com a construção das casas e o aparecimentos dos vapores de navegação do comércio, chegam também as normas de conduta e preceitos que sinalizam a estrutura de poder que se põe em marcha nessa neocolonização.

Joaquim logo se choca contra os homens que pescavam nus, contra as crioulas de seios roçando a água, contra os batuques e festejos regados à cachaça que animam as noites e madrugadas da cidade. Proíbe os festejos e impõe a vestimenta e a "boa conduta", àqueles sujeitos que "dormiam à sombra das árvores, misturadas com as galinhas e porcos" e que viviam "como os animais vivem entre si, selvagens e puros" (MA, p. 76).

A contrapartida, porém, é a resistência. Os habitantes de Pirapora se negam a trabalhar nas construções de casas e nas demais obras que se operam no vilarejo. Liderados por Randulfo, um negro curandeiro, de projeção quase mística no romance, que "transpirava manha e esperteza", os negros de Pirapora se voltam contra o engenheiro, que precisa recorrer a trabalhadores imigrantes, principalmente oriundos da Bahia, fato que acirrará ainda mais os conflitos no local.

Assim, a cidade vai recebendo os imigrantes que engrossam a paisagem, motivados pela "certeza do trabalho e a necessidade de alegrarem a longa caminhada" que "iluminavam as faces de suave alegria" (MA, p. 41). Tal qual uma serpente margeando o rio, a longa fila de trabalhadores baianos:

> Era como uma corrente d'água que chega e que se comunica com o fio antigo por um filete exíguo... Os rostos sujos, as mãos de dedos magros, as pernas

ISBN 978-85-64124-60-8

> marcadas de urzes, os rostos inchados de maleita, povoavam a estrada que conduzia a um futuro melhor. (MA, p. 42).

Dessa forma, a massa de homens e mulheres, nativos ou migrantes, padece de todos os antagonismos sob os quais está alicerçado o movimento civilizatório. O novo que se instaura com a chegada de Joaquim é homólogo à lógica colonizadora que parece se reinventar com o projeto de integração e interiorização do Brasil, no qual a violência e a exploração convivem dialeticamente com os louros e lucros da empresa comercial.

Contraditoriamente o projeto modernizador, imbuído de apagar os resquícios de um passado arcaico, a ele retrocede e faz ver o limiar entre progresso e atraso, entre civilização e barbárie, dicotomias que se fazem ver no romance sobretudo no embate com o outro.

FIGURAÇÕES DO OUTRO

Ao longo dos 34 capítulos do romance, vê-se o jogo de aproximação e distanciamento do narrador-protagonista em relação aos outros com os quais convive nos confins das Minas Gerais. Os negros, as crioulas, os migrantes, todos condenados à pecha da barbárie que, por seu turno, também erigem a figura do engenheiro como civilizador e moralizador. Animalizados, são eles símbolos da promiscuidade e da brutalidade, que precisa ser domesticada pelo mensageiro do progresso.

Os capítulos 9 e 10 configuram um quadro, embora unívoco em relação ao todo da narrativa, donde se vê o tenso jogo que delineia a relação do narrador com esse outro, tão avesso a ele mas tão imiscuído em uma realidade que traga e amalgama os seus contrários.

Tais capítulos apresentam um ritmo bastante peculiar. Ritmo do batuque dos crioulos animalizados, ritmo da modernização que se engendra em Pirapora. Musicalidade feita de palavras que ecoam o malogro do avanço do progresso que se desenha no romance.

No capítulo 9, o batuque que caracteriza os festejos dos habitantes do povoado vai se somando às fogueiras de troncos e galhos secos, à cachaça, às palmas, à dança e à sensualidade que vibra rompendo o silêncio da noite. Os parágrafos predominantemente curtos já suscitam a dinâmica do folguedo que se instaura e dá movimento à cena.

O narrador vai costurando a cantiga entoada pelos negros:

> Batuque na cozinha
> Sinhá não qué
> Tição caiu
> Queimei meu pé. (MA, p. 80)

À medida em que a festa avança, o batuque se torna ainda mais vibrante, o que é acompanhado pelo movimento da narração, que se avoluma e se apressa (“Os olhos **rodopiavam** em fogo, as sanfonas **apressavam** o compasso” (MA, p. 81)). Homens e mulheres rodopiam em torno do fogo, cantando e dançando num redemoinho de corpos enquanto o “batuque no beco/tá fervendo”.

O narrador, no entanto, aponta em meio à festa “um tom de mistério e de morte pairando sobre a dança que seguia como um rito bárbaro”. A partir daí a festa ganha contornos de delírio. “Movimentos mais rápidos e mais nervosos” tornam-se prelúdio da orgia que se

ISBN 978-85-64124-60-8

desenrola em meio à festa (cf. MA, p. 81-82). Há um esforço narrativo de figurar os sons e as sensações que pululam a atmosfera febril onde os corpos bailam e se tocam profusamente. O narrador vai sendo tragado e seu discurso segue o curso delirante das cantigas dos crioulos.

A repetição do refrão "Batuque no beco tá **fervendo**/batuque no beco tá **fervendo**" (MA, p. 82) transforma-se no monótono estribilho "batuque no beco/ batuque no beco/ batuque no beco", enfatizando o delírio nauseante, já apontado pelo narrador, reforçado pela cachaça que passa de mão em mão, que desacelera na folia bárbara da criolagem.

Subitamente o vigor se reacende e as palmas voltam a vibrar em um "delírio, mais impetuoso, mais brutal" (MA, p. 83), notável pela mudança do refrão, que assinala o ímpeto e o calor que se restauram:

> Batuque no beco
> Tá fervendo
> Tá fervendo
> Tá fervendo

O narrador dá ainda mais destaque ao furor dos crioulos que se confundem "numa só massa abjeta e alucinada" (MA, p. 83). Neste momento, no entanto, o batuque mistura-se à confusão e dois homens, "como duas bestas", lutam armados com faca, até que um deles é ferido de morte, o corpo é lançado para o lado e a dança pode continuar, em meio ao sangue e ao barro do chão batido: "O assassino dorme, roto e ensanguentado. O morto avulta na claridade" (MA, p. 85).

O capítulo configura-se, pois, como um gesto contraditório, que ilustra a construção do romance como um todo. Nele, o narrador imbui-se de um esforço aparente de manter-se distanciado do outro, que é de forma imediata o seu avesso. O processo de despersonalização dos sujeitos é visível na quantidade de períodos iniciados com verbos indeterminados ("Enxotavam os porcos... afastavam as pedras") ou na caracterização metonímica que domina o excerto ("as vozes engrossavam"; "os olhos rodopiavam em fogo"; "os corpos vergavam"; "os olhares repletos de malícia cruzavam-se"; "as chinelas saltavam"). Essa massa abjeta de homens e mulheres inomináveis e sem contornos definidos atestam, segundo o narrador, o caráter bárbaro que domina o povoado.

Apesar desse esforço de distanciamento, a própria forma do capítulo nos diz o contrário. A apropriação da musicalidade e a inserção dos versos das cantigas entoadas pela massa demarcam o procedimento do narrador em meio ao contexto, que, ainda que não queira, está imiscuído naquele espaço e naquele movimento. As cantigas não funcionam como elemento meramente ilustrativo, eles ditam a própria forma de narrar. O discurso do narrador acompanha e se define de acordo com a cantilena crioula. São eles, a massa amorfa, que crescem no compasso da canção.

Esse jogo de aproximação e distanciamento encenado no capítulo 9 anuncia as ações empreendidas no capítulo 10, no qual Joaquim escreve para Curvelo relatando os inúmeros assassinatos que se multiplicavam em Pirapora com requintes de crueldade. Em seu esforço de diferenciação, diz o narrador: "Isto denunciava o sangue abominável daquele gentio, acostumado, como feras, somente à lei da natureza" (MA, p. 87).

A resposta de Curvelo vem depois de um mês. Nomeado subdelegado do distrito de Pirapora, o narrador-protagonista tem sua autoridade legitimada, o que lhe torna "qualquer coisa mais do que um reles aventureiro" e que "tinha o direito para manter a lei, conduzir a vida, que começava, por outro caminho" (MA, p. 88) . Passa de intruso a delegado, e por meio da

ISBN 978-85-64124-60-8

força vai anunciando a nova ordem, a lei ("Sabia bem que homens como aqueles não se civilizavam com palavras", MA, p. 89).

O chicote e a vara, símbolos por excelência do atraso, servem como instrumentos motores do progresso, que se dá por meio da instauração da ordem, castigando todo aquele que contraria as normas civilizadas impostas pelo delegado. O crioulo que se recusa a se vestir sente o chicote sibilando e rasgando-lhe as costas para imprimir o emblema da lei e da moral e apagar a sombra do primitivismo dos nativos.

Isto é, para sanar a violência do povoado, a violência faz-se mister. O coro doloroso dos homens, mulheres e crianças lancinados pelo chicote dá novo tom à musica do progresso. O narrador afirma: "Podia parecer brutalidade minha. Mas aqueles homens eram como animais e só obedeciam depois de usados os meios próprios para animais" (MA, p. 90). Segundo Bueno, Joaquim é

> mais que um fundador, ele é um civilizador e um moralizador. Sua relação com as pessoas que já habitavam o povoado onde deverá surgir a cidade de Pirapora é mesmo paternal – do tipo do pai que se força a ser duro pelo bem do filho. Age como tirano, pondo no tronco os homens que não obedecem as regras que ele mesmo impõe. Quer vencer a natureza e quer vencer os homens, proibindo-lhes de pescar nus como costumavam fazer, coibindo-lhes os batuques. (BUENO, 2006, p. 70)

Cinicamente engendra o seu discurso para atenuar ou mesmo justificar sua ação violenta: "Senti uma pena infinita dos caboclos (...) sofria como eles. Não poucas vezes tive vontade de largar tudo" (MA, p. 91). As chicotadas continuam a ressoar impondo a nova lógica, ecoam os gritos dos feridos mal-ajustados ainda aos ditames do modelo civilizado.

"Depois desta nova surra o comércio das calças tornou-se mais ativo" (MA, p. 91), afirma o narrador, em uma frase-síntese da dialética relação entre o sofrimento de uns e o lucro de outros. Ou para resumir com Roberto Schwarz: "A contemplação da perda de uma força civilizatória não deixa de ser civilizatória a seu modo" (SCHWARZ, 1999, p. 58).

Como alguns ainda resistissem e promovesses batuques ou se recusassem a obedecer as novas leis locais, o protagonista manda construir uma cadeia, que, em pouco tempo, não consegue suportar a quantidade de presos, muitos deles valendo-se da comida e da disposição de um lugar para dormir que ela representava.

Ante o inferno que se torna o quarto onde os sujeitos se amontoam presos, Joaquim manda buscar o tronco, antigo instrumento de tortura utilizado pelos habitantes quando da sua chegada, e há muito condenado ao esquecimento, já que era símbolo da mais cruel e atrasada forma de justiça, conforme o narrador. Ironicamente, o mesmo sujeito que condenou o tronco como signo da barbárie, dele faz uso para impor o braço civilizador:

> O tronco, esquecido no fundo do casebre de palha, veio ocupar lugar saliente na praça pública. Os recalcitrantes sofriam alguns dias ali, antes de serem atirados ao quarto, cujo mau cheiro nem eles próprios suportavam mais. (...) Tinham medo do tronco. Bastava. (MA, p. 96)

Para "implantar uma nova vida naquele deserto" e resolver a conflituosa relação com o outro, a violência é o principal instrumento e assume papel elementar como veio dialético do processo de modernização que traz em seu bojo os mais atrozes retratos do arcaísmo.

ISBN 978-85-64124-60-8

Por isso Joaquim fracassa em sua missão modernizadora. Fracassa porque se submete aos ditames contra os quais quer lutar, porque retrocede ao barbarismo que condena, porque se vê constantemente estranhado no mundo que ajudou a erguer, porque, ao final do romance, se vê derrotado pela força do coronelismo que ainda vigora e que ganha ares políticos. Ante essas forças inelutáveis e tomado pela sezão, parte da cidade, sozinho e apequenado: "Sorri. E na manhã que avançava, fui trotando lentamente, com o gosto amargo de maleita que o rio me deixara na boca" (MA, p. 236).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance de Lúcio Cardoso, ao encenar a missão civilizatória e modernizadora de Pirapora, expande-se e faz-se metonímia do processo contraditório de desenvolvimento econômico que se desenhou no país com o fomento à industrialização na primeira metade do século XX.

Raymundo Faoro é categórico em afirmar que, para alcançar a modernidade, não apenas a modernização, que seria apenas uma das faces do desenvolvimento autônomo, não há atalhos. O caminho é penoso e exige a reordenação de toda uma sociedade. Segundo o historiador, "se o relógio da história não tem um curso fatal, ele não se deixa adiantar para que o relojoeiro queira alcançar, ao nascer do Sol, o meio-dia, trapaceando o espectador e trapaceando-se a si próprio" (FAORO, 1992, p. 22).

A metáfora de Faoro é significativa em relação ao romance e, por conseguinte, à história que por ele se amplifica. Há no curso da modernização brasileira, sobretudo aquela encenada na ficção cardosiana, o desejo de avançar o relógio, como se fosse possível distanciar-se das horas que permanecem paradoxalmente ainda próximas – na memória e na experiência social brasileira.

Joaquim, o mensageiro do progresso, figura como mais um dos fracassados que compõem o rol das personagens do Romance de 1930, cumprindo a difícil tarefa de iluminar os descaminhos de um projeto contraditório e desigual como tem se registrado na experiência histórica brasileira.

REFERÊNCIAS

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30.** 1ª edição. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. **"Literatura e Subdesenvolvimento".** In: Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Lúcio. **Maleita**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

FAORO, R. **A questão nacional: a modernização**. Estudos Avançados, 6 (14): 7-22, São Paulo, 1992.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras.** São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

PARASITAS OU DONOS DO PODER

Liliane SOUZA (IFB)[749]
E-mail: lilianeletrasportuguesifb@gmail.com

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar o problema do realismo literário em contexto periférico no conto *A Parasita Azul*, de Machado de Assis. Tendo com pressuposto perceber as relações de poder da família Seabra a fim de perceber como a composição dos personagens apreendem, com precisão, a vida social por meio da estética. Nesse sentido, foi feito um estudo crítico, a partir da relação entre forma literária e processo social, a fim de compreender como se dá, pela voz do narrador, as contradições no processo social brasileiro. É importante verificar como esse processo social objetivado se constitui pela dicotomia presente na sociedade oitocentista. Essa análise tem como suporte teórico as obras de Antonio Candido, Roberto Schwarz a partir da problemática da formação da literatura brasileira, Hermenegildo Bastos sobre a crítica literária dialética e Gyorgy Lukács com a possibilidade de realismo artístico no conto machadiano.

***PALAVRAS-CHAVE**: REALISMO ARTÍSTICO, FORMA LITERÁRIA E PROCESSO SOCIAL.*

O conto *A Parasita Azul*, de Machado de Assis, foi publicado originalmente pela Editora Garnier, em 1873, e compõe a seleção chamada "*História da Meia Noite*". O narrador em terceira pessoa conta a história da família Seabra, essa faz parte de uma estrutura social de prestígio na região. O conto assim como as obras de Machado, faz uma crítica à sociedade da época, o espaço da obra é a cidade de Santa Luzia do Goiás, que antigamente foi conhecida como a cidade dos mineradores. Em 1943 Santa Luzia passou se dominar Luziânia GO. É preciso considerar algumas relações de ordem historiográficas, porque nos ajudara a compreender o contexto de quando o conto foi escrito. Segundo Antonio Candido, "Para chegar o mais perto possível do desígnio exposto, é necessário um movimento amplo e constante entre o geral e o particular a síntese a análise, a erudição e o gosto". (CANDIDO, p.31, 1975). É necessário uma abordagem dialética entre a história e a literatura. O recurso utilizado pelo narrador é a ironia. Embora no conto a classe social que mais fica evidente é a elite, aquela que detém o *status quo*. As relações os diálogos que aparecem no conto, são diálogos dos donos do poder. O título *A Parasita Azul*, faz uma referência à pessoa de "sangue azul" e parasita pessoa que vive aproveitando do outro. Temos a hipótese que quando Machado de Assis, evidentemente escolheu o título do conto, de forma irônica implícita, denuncia ali, a vida social de muitos detentores do poder, são parasitas sociais. É o que vemos através da leitura crítica e atenta do livro *Os Donos do Poder*, de Raymundo Faoro. O autor nessa copilosa obra mostra que o poder continua e sempre continuará, e que o poder não muda, muda somente de mãos, são as estruturas que muda. No caso do contexto de Faoro são as oligarquias.

Nesse sentido o título que dá nome a esse artigo é a junção do nome do conto analisado de Machado de Assis, e mais o título do livro do autor Raymundo Faoro. Dessa forma, existem contradições no conto embora como já mencionasse que elas não estão explicitas, se analisamos que é a Família do comendador que media as relações de poder. Temos no conto vozes silenciadas, que são as pessoas, que exercem o trabalho, principalmente o braçal. Famílias

749 GRADUADA EM LETRAS PORTUGUÊS, LICENCIATURA PELO INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA, 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

exploradas, que tiram a riqueza do solo, o ouro a prata, que embora não aparecem no conto, existem. Podemos fazer aqui um paralelo, com a história, nesse mesmo período já que o conto foi publicado em 1873 e o final da escravidão, oficialmente abolida em 1889.

Essas vozes silenciadas são de pessoas (personagem) que ficam sempre na periferia do capitalismo, que como o próprio Faoro afirma que sempre trabalharam para atender as necessidades essenciais à alimentação. "O baixo consumo mantido pela escravidão e a disparidade brusca de fortunas condenarão a maioria do povo a viver da mão para a boca" (FAORO, p. 231, 2012). Enquanto Camilo Seabra vive na orgias parisienses. Existe alguém e alguns que trabalham para manter o *status* dele.

Camilo é o grande parasita, primeiro do pai, posteriormente do padrinho, até se tornar um grande parasita social. O conto aborda algumas temáticas como a religião, o favor, as relações políticas, o compadrio, o estamento. Esse últimos termos são abordados pelo sociólogo Raymundo Faoro na obra *Os Donos do Poder*: *Formação do Patronato Político Brasileiro*. Outro fato que chama atenção no conto é a localidade do Goiás. O escritor Machado de Assis[750] é conhecido por retratar a história de seus personagens no Rio de Janeiro, e alguns outros em Minas Gerais é o caso do *Alienista*. O pai de Camilo o Comendador Seabra, que tem uma relação de amizade com o naturalista francês, que está morando na cidade para fazer algumas pesquisas.

O compadrio é uma relação que garantem a ambas partes uma relação de ligação, embora uma precise mais que a outra. "Na última década do século, uma transação, provisória e de resultados tardios, aproximando o mando do povo, para, a título de representá-lo, impor-lhe, pelo compadrio ou pelo favor, pelo bacamarte ou pela miséria, o caminho da submissão" (FAORO, p.357, 2012). O padrinho de Camilo é um naturalista francês que está na cidade para fazer algumas pesquisas. Como o pai de Camilo, nunca saiu do território brasileiro, e não tinha parentes no exterior, utiliza-se da velha e boa relação de compadrio, para que o filho quando crescesse conseguisse através desse meio viajar para a França, esse foi um compromisso firmado pelas as duas partes no início da narrativa:

> Em 1828 estivera ali um naturalista francês, com quem o comendador Seabra travou relações, e de quem se fez tão amigo, que não quis outro padrinho para o seu único filho, que então contava um ano de idade.
> (...)– Compadre, disse o comendador ao naturalista, se este pequeno vingar, hei de mandá-lo para sua terra, a aprender medicina ou qualquer outra coisa em que se faça homem. (ASSIS, p. 2).

A estrutura do conto *A Parasita Azul*, é dividida em oito capítulos, o primeiro intitulado *Volta ao Brasil*, O narrador rememora a volta de Camilo da França, ficou morando lá durante oito anos, primeiramente com o seu padrinho e depois morando sozinho. "Desembarcou no Rio de Janeiro e segui de trem para a sua cidade natal Santa Luzia, no Goiás[751]". Parte do conto é narrada no Goiás e outra parte na França.

Camilo termina seus estudos "primários" no Goiás e vai morar com o padrinho na França. Ele fica oito anos morando sob a guarda e vigilância rigorosa do padrinho. Termina o curso de medicina, mas não retorna ao Brasil.

750 MARTINO, JOSÉ. MACHADO DE ASSIS, UMA BIOGRAFIA. EXCALIBUR EDITORA. 2015

751 ASSIS, MACHADO. A PARASITA AZUL. DISPONÍVEL EM: HTTP://WWW.DOMINIOPUBLICO.GOV.BR/DOWNLOAD/TEXTO/BV000186.PDF . ACESSO EM 14 DE JULHO DE 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

Camilo primeiramente mora na França com seu padrinho, que cuida deste como um filho, durante o período que Camilo morou na casa do naturalista, somente estudava e nada de farras. Mas, quando concluiu o curso, em vez, de voltar para ajudar o pai, Camilo escreve uma carta a ele, contado que pretende ficar mais um tempo em Paris, para se especializar. Camilo possui uma esperteza tamanha se utiliza da retórica para impressionar o pai.

> "Em suma, meu pai, se lhe parece que eu tenho o necessário juízo para concluir aqui os meus estudos, e se tem confiança na boa inspiração que me há de dar a alma daquele que lá se foi deste vale de lágrimas para gozar a infinita bem-aventurança, deixe-me cá ficar até que eu possa regressar ao meu país, como um cidadão esclarecido e apto para o servir, como é do meu dever. Caso a sua vontade seja contrária a isto que lhe peço, diga-o com franqueza, meu pai, porque então não me demorarei um instante mais nesta terra, que já foi meia pátria para mim, e que hoje (hélas!) é apenas uma terra de exílio.". (ASSIS, p. 2).

Quando o pai leu a carta ficou emocionado com o filho, orgulhoso das ideias de Camilo mostra para os vizinhos à carta e autorizou que ele ficasse mais um tempo na França, e concedeu uma licença para ir ver outras terras da Europa.

No ensaio *A fisionomia intelectual dos personagens artísticos*, de Györge Lukács, o autor afirma que os diálogos dos personagens mostram não só as suas argumentações, e que esses personagens podem ser revividos e admirados. Ou seja, dependendo dos diálogos dos personagens as suas argumentações eles se tornam sempre atuais. Lukács exemplifica Vautrin entre os marginais, e Gobsek entre os agiotas. São personagens segundo Lukács, diversos, e que refletem, pensamentos diversos, das contradições objetivas, existenciais. Para Lukács toda grande arte, representa seus personagens no conjunto das ligações que os matem por todas as partes, ou seja, suas realidades sociais, econômicas, "seus problemas".

Dessa maneira colocada pelo escritor húngaro, estão a cerne da obra de Machado de Assis, falar dos problemas dos personagens, cada um de uma maneira, problemas relacionados ao dinheiro, do caráter, ou da falta de caráter, do diálogo ou da falta da verdade deste diálogo enfim, todos os martírios que ligam a vida humana.

É por essa problemática que as obras de Machado de Assis requerem bastante atenção, o leitor precisa concentrar na ironia, do narrador, para entender o desenrolar da narrativa. Precisamos ser leitores do qual Roberto Schwarz afirma serem leitores investigadores.

É essa leitura crítica e atenta que precisamos fazer, no conto existe algo a mais do que um filho mimado, vivendo fora do Brasil à custa do pai, e sim um parasita, que tem consciência da degradação humana vivida por ele. Camilo é um personagem que não age. A força do personagem está na retórica, no seu diálogo. E através do diálogo, que tenta sobreviver à custa do pai; que arranca informações de Leandro; que posteriormente forja um sumiço para que Isabel decida através da retórica mentirosa dele, é induzida ao casamento.

Voltemos ao enredo o narrador vai contar como Camilo se sentido livre do padrinho adentra a vida prazerosa e sensual parisiense. Passados oito anos na França o Comendador, não sede mais pela estádia do filho, já tinha bancado demais, é lógico que o pai queria a ajuda do filho. No *Capítulo II, Para Goiás*, este já estava de regresso para sua cidade natal. No Rio de Janeiro, reencontra o velho colega Leandro Soares que também vai para o Goiás, os dois viajam juntos até a cidade natal. Leandro conta a Camilo como os amigos e conhecidos estão vivendo no Goiás, fala sobre o seu interesse de entrar para a vida política e do seu amor platônico pela uma moça chamada Isabel.

ISBN 978-85-64124-60-8

> "Mas por que não se casa com essa moça? perguntou Camilo, desviando cautelosamente a narração da última vitória eleitoral de Soares.
> – Não me caso porque... tem muita curiosidade de o saber?
> – Curiosidade... de amigo e nada mais.
> – Não me caso porque ela não quer" (ASSIS, p. 5).

Temos acesso a dois assuntos interessantes que desencadeara a história de Leandro e Camilo. Não é um triângulo amoroso, porque Leandro não foi amado por Isabel. Nessa conversa que, aliás, Camilo acha enfadonha, "tornando enfadonho, Afinal voltou Soares à sua habitual verbosidade, mas já então nada podia vencer o tédio mortal que se apoderara do mísero Camilo" (ASSIS. p. 7). Preferia as conversas parisienses. Um ponto chama a atenção de Camilo, no amor platônico de Leandro por Isabel, ele jura que quem ficasse com Isabel ele teria coragem de matar a pessoa. Isabel não sendo dele não seria mais de ninguém.

Mas Camilo se apaixona por Isabel, inclusive Camilo foi o primeiro amor dela, mas ele não sabia. É o narrador que conta para o leitor. Nesse conto o narrador em terceira pessoa dialoga com o leitor durante todo o conto, umas das características do escritor Machado de Assis, que já aparece nesse conto de 1873. Isabel tem uma fama na pequena cidade de recusar pretendentes, e cada personagem tem uma versão da recursa de Isabel. O padre da cidade acha que é porque ela quer encontrar um pretendente à sua "altura" social.

Temos então acesso a versão de Isabel, certa época ela pequena e Camilo já rapazinho, estão juntos ele apanha uma flor e dar para Isabel, ela a guarda. Logo ele viaja para França, e Isabel, fica durante anos sofrendo com esse amor guardado. Camilo quando retorna da França que namorar ela, mas ela é orgulhosa e não aceita.

O interesse de Leandro por Isabel chama a atenção de Camilo. Este começa a observar as qualidades da moça e acaba se apaixonando por ela. Isabel orgulhosa por causa do tempo em que o rapaz ficou na França não aceita namora ele. Porém o jovem rapaz mais uma vez utiliza sua esperteza finge um desaparecimento, sua amada fica triste e se arrepende de não namorar Camilo. Passados cincos dias ele volta e acabam namorando. Leandro já sabendo dos boatos do namoro decide colocar os planos em ação, de matar quem ficasse com Isabel. Quando o personagem Leandro vai praticar a ação de matar Camilo. O personagem principal com sua lábia, a pessoa que tem domínio do discurso, faz uma troca, oferece um cargo para concorrer à política, em troca da sobrevivência que é tentar viver e ainda ficar com Isabel. Leandro que parecia amar Isabel abandona seu amor platônico. E entra para a política:

> No terceiro dia resolveu ir simplesmente procurar o venturoso rival, lançar-lheem rosto a sua vilania e assassiná-lo depois. Muniu-se de uma faca e partiu. Saía da fazenda o feliz noivo, descuidado da sorte que o esperava. Sua imaginação ideava uma vida cheia de bem-aventurança e deleites celestes; a imagem da moça dava a tudo o que o rodeava uma cor poética. Ia todo engolfado nestes devaneios quando viu em frente de si o preterido rival. Esquecera-se dele no meio da sua felicidade; compreendeu o perigo e preparou-se para ele. Leandro Soares, fiel ao programa que se havia imposto, desfiou um rosário de impropérios que o médico ouviu calado. Quando Soares acabou e ia dar à prática o ponto final sanguinolento, Camilo respondeu:
> – Atendi a tudo o que me disse; peço-lhe agora que me ouça. É verdade que vou casar com essa moça; mas também é verdade que ela não o ama. Qual é o nosso crime neste caso? Ora, ao passo que o senhor nutre a meu respeito

ISBN 978-85-64124-60-8

> sentimentos de ódio, eu pensava na sua felicidade. – Ah! disse Soares com ironia.
> – E verdade. Disse comigo que um homem das suas aptidões não devia estar eternamente dedicado a servir de degrau aos outros; e então, como meu pai quer à força fazer-me deputado provincial, disse-lhe que aceitava o lugar para o dar ao senhor. Meu pai concordou; mas eu tive de vencer resistências políticas e ainda agora trato de quebrar algumas. Um homem que assim procede creio que lhe merece alguma estima, - pelo menos não lhe merece tanto ódio.
> Não creio que a língua humana possua palavras assaz enérgicas para pintar a indignação que se manifestou no rosto de Leandro Soares. O sangue subiu-lhe todo às faces, enquanto os olhos pareciam despedir chispas de fogo. Os lábios trêmulos como que ensaiavam baixinho uma impressão eloqüente contra o feliz rival. Enfim, o pretendente infeliz rompeu nestes termos:
> – A ação que o senhor praticou era já bastante infame; não precisava juntar-lhe o escárnio...
> – O escárnio! Interrompeu Camilo.
> – Que outro nome darei eu ao que me acaba de dizer? Grande estima, na verdade, é a sua de me roubar a maior, a única felicidade, que eu podia ter, vem oferecer-me uma compensação política! (ASSIS, p. 22).

No texto *A obra literária como leitura / interpretação do mundo,* o crítico Hermenegildo Bastos, afirma que para analisar uma obra como um trabalho interpretativo e hermenêutico é preciso partir da própria obra.

> O trabalho do interprete, do hermeneuta ou crítico será tomar a obra como uma interpretação prévia de si mesma e de suas relações com o mundo. O aluno poderá perguntar: então, para que a crítica deverá produzir outra interpretação? . Essa outra interpretação não se sobreporá à interpretação que é a obra. Assim, é um contrassenso iniciar um trabalho de crítica dizendo que se fará uma leitura a partir dessa ou daquela tendência, porque isto equivalerá a sobrepor uma interpretação à outra (Bastos, 2011, p. 17).

No conto *A parasita azul*, o personagem Camilo Seabra, vive uma vida fetichizada, ou seja, deixa ser dominado pela sociedade capitalista, de modo que as relações de poder mediadas pelo dinheiro, Camilo não rompe com as cadeias de causalidade. Na citação do conto acima, temos um diálogo longo mais que é de suma importância. Para o desenvolvimento do artigo, o foi a partir desse diálogo que o artigo existiu primeiro porque partimos da própria obra, para questionar, refletir, sobre as classes sociais, a classe de poder, a burguesia, que vivem principalmente da exploração dos recursos minerais da natureza, a prata o ouro. Da mesma forma, e explora a população, a minoria (maioria). Talvez no artigo de alguma maneira pareça que queremos dizer que Camilo Seabra, é um personagem com a fisionomia intelectual, que Lukács descreve, mas é a ironia Machadiana, que reflete a contradição, assim como em Memórias Póstumas de Brás Cubas, Brás é o exemplo de personagem que nós leitores não deveríamos tomar como exemplo. Assim é Camilo Seabra. “De fato, é verdade que a situação excepcional implica em si estes contrastes, mas para passar do “em si” ao “para nós” é absolutamente indispensável que os personagens reflitam sobre suas próprias ações” (LUKÁCS, 197, 2010). Camilo Seabra, goza a sua vida. É uma vida extremamente individual, ele Camilo não se preocupa pelo social, de modo nenhum, os únicos interesses é somente em beneficio próprio.

Voltemos à discussão da individualidade, quando Camilo ainda em Paris, terminando os estudos de Medicina, não retorna ao país de origem é um egoísmo, primeiro porque era o pai,

ISBN 978-85-64124-60-8

que mantinha todas as despesas do curso, Camilo, poderia já satisfeito com a ajuda material do pai, voltar, assim não daria mais gastos. Mas pelo contrário usa através do diálogo, embora que seja através de uma carta a retórica carregada de pragmatismo, para encantar o pai.

Mais a frente no conto, quando volta ao país, na cidade que nasceu não exerce a medicina, que de qualquer modo seria um ato social, embora privilegiado, porque o personagem como já afirmou acima, vem de uma categoria social privilegiada. Dessa forma, temos mais uma atitude individualista, que vai além dos interesses pessoais, é entra na esfera social, de uma cidade.

Como já mencionamos no início do texto, Machado de Assis, quase não saiu do Estado do Rio de Janeiro, mas suas atribuições na vida pública, e participando cargos importantes, tinha acesso, a um grande número de informações, sobre terras, as minerações. Por isso Machado sabia da existência da cidade de Santa Luzia.

Santa Luzia, antigamente conhecida pela mineração, depois de mudanças territoriais, passa a ser Luziânia.

> A notícia da descoberta das minas de Santa Luzia atraiu contingentes de pessoas livres e escravas das mais longínquas regiões.
> Em fins do século XVIII, a mineração começou a declinar e muitas famílias transferiram-se para a zona rural, dedicando-se à lavoura e à criação de gado.
> O arraial, elevado a vila em 1833, e à categoria de Cidade, em 1867, passou adenominar-se Luziânia, em 1943[752].

Santa Luzia do Goiás está sendo ao mesmo tempo particular como universal, primeiro que ali é mostrado como as relações de poder acontecem, o pai de Camilo nunca tinha saindo do país, mas tendo condições envia seu filho para a França, para segundo ele adquirir mais conhecimento. Proporciona ao filho o que há de melhor segundo suas crenças. Porém o resultado é contraditório e sendo assim é dialético.

Tínhamos uma Santa Luzia, que até então era rica, por causa das economias da mineração. Porém esse núcleo que é denunciado pela obra Machadiana, A Parasita Azul, é o reflexo do que acontecia, podemos através da obra de arte, sendo singular e local, passando ao universal. Considerando a obra de arte o conto como atual, temos Santa Luzia de Goiás, que seria a centralidade do poder, agora então Luziânia como periférica, temos outra contradição. Ou seja, o que era o centro, depois da exploração dos recursos naturais, ela se tornou periférica.

Para concluirmos o texto, o pensamento de Lukács (2010) e Antonio Candido (1975), corrobora, no sentido dialético entre o escritor e sua obra, embora nem sempre para falar da obra do escritor precise ou não consultar sua biografia. Neste caso foi necessário, por causas das relações vivenciadas pelo escritor, como funcionário público, teve acesso, há lugares remotos e desconhecidos por muitos se pensarmos na Cidade onde acontece o conto, hoje Luziânia de Goiás, antigamente Santa Luzia. Quando o conto foi publicado em 1973, a antiga capital do país era o Rio de Janeiro. Dessa forma é preciso investigar a obra de Machado de Assis com bastante atenção, de modo que ela revela ser sempre atual. Por isso aqui esse sentido dialético entre história e literatura, escritor e sua obra.

752 IBGE, BIBLIOTECA. DISPONÍVEL EM:
< BIBLIOTECA.IBGE.GOV.BR/VISUALIZACAO/DTBS/GOIAS/LUZIANIA.PDF>. ACESSO EM 14 DE JULHO DE 2018.

ISBN 978-85-64124-60-8

Machado de Assis, além de ser um dos maiores escritores brasileiros, era um crítico atento às relações sociais, analisava com precisão o caráter dos seres humanos, e escrevia de forma "nua e crua" a realidade humana, a perversidade humana. No próprio conto analisando, Camilo é um parasita, como já mencionamos primeiro do pai, e depois da sociedade, embora ele não atue diretamente na política como representante do povo, ele coloca o cargo a disposição de um rival, que passa a ser um aliado, depreende daí as trocas de favores e outras relações, sombrias, que infelizmente se enraizaram na nossa sociedade, desde a colonização, como afirma Faoro. Sendo assim, Machado de Assis e o tipo de escritor analisando por Lukács, considerando a capacidade intelectual do escritor:

> A capacidade, própria dos grandes escritores, de criar personagens e situações típicas, portanto, vai muito além da observação, ainda que exata da realidade cotidiana. O profundo conhecimento da vida jamais se limita á observação da realidade cotidiana, mas consiste, ao contrário, na capacidade de captar os elementos essenciais, bem como de inventar, sobre tal fundamento, personagens, e situações que sejam absolutamente impossíveis na vida cotidiana, mas que estejam em condições de revelar, á luz da suprema dialética das contradições, as tendências e as forças operantes, cuja ação é dificilmente perceptível na penumbra da vida de todos os dias" (LUKÁCS , p, 197, 2010).

Dessa maneira, foi importante verificar a atualidade das Obras de Machado de Assis, que embora sejam classificadas de primeira ou segunda fase, de menor ou maior importância literária, ainda sim trazem no enredo a síntese de uma sociedade brasileira contraditória e desigual. É nesse sentido que na obra Machadiana não há a mínima idealização de um herói brasileiro. O que se encena são os conflitos existentes na sociedade, em que os interesses, muitas vezes banais, de uma camada social se sobrepõe, são impostos universalmente, escondendo e impedindo a percepção das necessidades reais da necessária formação nacional.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de**. Histórias da meia-noite**. São Paulo: LEL, [s.d.]. p. 176-246. (Coleção obras ilustradas de Machado de Assis, v.1).

BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: EdUnB, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia,

1975.

FAORO, Raymundo**. Os donos do poder, a formação do patronato político brasileiro**. São Paulo: Globo, 2012.

LUKÁCS, Gyorgy. **Marxismo e Teoria da Literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas** ____forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro, 5ª ed.. São Paulo, Editora 34, 2000.

SOUZA, Liliane da Conceição. **Do instinto de nacionalidade à volubilidade do narrador: a consciência do fazer literário em Dom Casmurro**, de Machado de Assis. Monografia. Trabalho

ISBN 978-85-64124-60-8

de Conclusão do Curso de Licenciatura em Letras/Português pelo Instituto Federal de Brasília/IFB, Campus São Sebastião, em 15 de dezembro de 2017.

ROSA, Daniele dos Santos. **Poesia e história em Pedro Páramo, de Juan Rulfo**. Tese de Doutorado em Literatura, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 28 de fevereiro de 2014.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 33 – GÊNEROS ESPECULATIVOS E INTERFACES: REFLEXÕES SOBRE DISCURSO E IDENTIDADE NA ERA DIGITAL

ISBN 978-85-64124-60-8

EDUCAÇÃO ON-LINE: REFLEXÕES SOBRE A IDENTIDADE DO SUJEITO APRENDIZ DE LÍNGUA INGLESA NO AVA

Nathiele Correia CUNHA (UFMA)[753]
E-mail: nathythy_correia@hotmail.com
Marize Barros Rocha ARANHA (UFMA)[754]
E-mail: aranha.marize@gmail.com

RESUMO

Esta pesquisa analisa a identidade dos sujeitos aprendizes de Língua Inglesa (LI), imersos em uma nova modalidade de ensino e aprendizagem: - o Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA) -, buscando compreender qual o perfil identitário desses aprendizes e quais as possíveis influências, advindas da pós-modernidade, estariam afetando esses sujeitos. Para a construção da fundamentação teórica sobre LI no AVA, nos basearemos nos postulados teóricos de Bates (1995); Garrison (1985) e Lévy (2011). Sobre identidade, nas propostas por Bauman (2005; 2001); Hall (1997; 2000) e Rajagopalan (1998). E, finalmente, sobre Pós-modernidade, nos estudos de Giddens (1991). A pesquisa é de cunho qualitativa, de natureza exploratória; realizada em campo a partir do instrumento questionário aberto e fechado, que foram aplicados junto aos sujeitos aprendizes, do Curso de Inglês Básico a distância, da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) dos Polos de Pedreiras e Lago da Pedra que constituíram o corpus deste trabalho investigativo.

***PALAVRAS-CHAVE**: EDUCAÇÃO ON-LINE. ENSINO DE LI. IDENTIDADES. PÓS-MODERNIDADE.*

INTRODUÇÃO

Embora a maioria das pessoas suponha que a Educação a distância (EaD) seja uma modalidade nova de ensino, ela já percorreu um caminho razoavelmente longo, já existe há muitos séculos, sua idade se equipara com a da escrita, pois de acordo com Maia (2007) a criação da escrita possibilitou a aproximação do tempo e do espaço, dissipando as barreiras e as distâncias na comunicação. Tudo se tornou muito flexível e possível de se realizar.

Destaca-se, sem dúvida, o fenômeno da tecnologia, fruto da globalização, estabelecendo o *boom* da educação a distância. Hoje, o mercado de trabalho está se tornando, cada vez, mais explorado e sendo visto com outro olhar, tanto pelos alunos que o procuram, quanto pelas próprias empresas que têm recrutado esse novo tipo de profissional.

Dessa forma, é nessa conjectura que esta pesquisa se fundamenta, ou seja, no arcabouço teórico, inicialmente, sobre o ensino de Língua Inglesa (LI) no Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA) e posteriormente nas ideias de Bauman (2005; 2001), Hall (1997; 2000) e Rajagopalan (1998) acerca das identidades do sujeito aprendiz.

753 GRADUADA EM LETRAS – INGLÊS PELA UFMA. MESTRANDA DA PÓS - GRADUAÇÃO EM LETRAS (PGLETRAS/UFMA).

754 DOUTORA EM LINGUÍSTICA E LÍNGUA PORTUGUESA PELA UNESP. PROFESSORA DO CURSO DE LETRAS E DA PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS (PGLETRAS/UFMA).

ISBN 978-85-64124-60-8

Haja vista o caráter inovador, atual e importante da pesquisa, procurar-se-á compreender as principais influências da pós - modernidade na construção das identidades do sujeito aprendiz inserida no AVA.

BREVE REFELEXÃO DO ENSINO DE LÍNGUA INGLESA NA MODALIDADE EaD

Com a institucionalização e o desenvolvimento global da EaD, sobretudo no século XIX, segundo Peters (2010) essa modalidade de ensino atingiu o seu ápice, ainda que tenha desde o século XVIII notoriedade no cenário educacional.

Além disso, com o objetivo de compreender essa evolução educacional e tecnológica, Bates (1995) sugere três importantes gerações: 1) o crescimento do uso das correspondências entregas via correios, os aprendizes tinham seu primeiro contato com uma educação a distância, sem a presença real do professor; 2) Diferentes meios de comunicação para interação entre professor e aluno; 3) Utilização de tecnologias síncronas e assíncronas. Resumindo essas três gerações, de acordo com Garrison (1985), têm-se: o uso das correspondências, das comunicações e dos computadores respectivamente.

Com isso, observa-se a relação notória entre educação e tecnologia. Por meio desse relacionamento, diversos frutos foram gerados, como por exemplo: ambientes virtuais, multiplataformas, redes sociais personalizadas, aplicativos para tabletes e *smartphones*, *web* apresentações e outros. Todo esse aparato tecnológico favorece, consideravelmente, o sujeito desta pesquisa, ou seja, o sujeito aprendiz de Língua Inglesa imerso nesse ambiente virtual de aprendizagem.

Navegando nesse entremeio, é mister destacar que esse sujeito se encontra na interface de dois ambientes: o real e o virtual. Para o filósofo e antropólogo francês Pierre Lévy (2011), esses não se opõem, mas, sobretudo, se entrelaçam.

> A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus,* força, potência. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado, no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes (LÉVY, 2011 p.15).

É perceptível que essas relações coadunam em extremos e, ao mesmo tempo, se aproximam pelo próprio viés da conectividade. Assim, discorrer sobre a tecnologia da informação e da comunicação é de extrema importância para esse novo paradigma educacional.

Além disso, não somente a tecnologia influenciou a uma consolidação da EaD, mas, sobretudo, a criação de políticas públicas que trouxeram inúmeros benefícios para o desenvolvimento deste novo acesso ao ensino e à aprendizagem, tais como: a) dinamismo; b) uso de ferramentas tecnológicas; c) conhecimento de mediação e interação; d) destaque na autogestão do aluno; e) flexibilidade de espaço e tempo; f) comodidade; g) uso da TICs – tecnologia de informação e comunicação.

Novos modelos de ensino e aprendizagem que concernem em si a ideia de virtualização apontada por Lévy 2011:

ISBN 978-85-64124-60-8

> (...) a virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma entidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma 'solução'), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. (LÉVY, 2011, p. 17-18).

O que evidencia uma correlação do espaço e do tempo por meio da *virtualização*, trazendo, também, para o sujeito imerso neste ambiente virtual, uma hibridação da construção de sua identidade. Uma alteração que o tempo todo irá se constituir a partir de cada nova experiência; e nessa correlação de tempo e espaço, como afirma Giddens (1991), volta-se para uma noção de descontinuidade.

> (...) a separação entre tempo e espaço e sua formação em dimensões padronizadas, 'vazias', penetram as conexões entre a atividade social e seus 'encaixes' nas particularidades dos contextos de presença. As instituições desencaixadas dilatam amplamente o escopo do distanciamento tempo-espaço e, para ter esse efeito, dependem da coordenação através do tempo e do espaço. Este fenômeno abre múltiplas possibilidades de mudança liberando das restrições dos hábitos e das práticas locais (GIDDENS, 1991, p. 28).

Nesse processo de desencaixe em que se encontra o tempo e o espaço, é interessante destacar que há uma multiplicidade de transformações que afetam os hábitos e as práticas desse sujeito, o qual se caracteriza pela fluidez, versatilidade, instabilidades e identificações; refletindo a seu reflexo de sujeito pós-moderno ou de sujeito inserido na pós-modernidade. Essa pós-modernidade que Bauman (2001) chama de modernidade líquida e Giddens modernidade radicalizada (1991).

Para Giddens (1991):

> (...) em primeiro lugar, da sensação de que muitos de nós temos sido apanhados num universo (...)que parecem em grande parte estar fora de nosso controle. (...) temos que olhar novamente para a natureza da própria modernidade a qual, por certas razões bem específicas, tem sido insuficientemente abrangida. Em vez de estarmos entrando num período de pós-modernidade, estamos alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes. (GIDDENS, 1991, p.12)

Dessa forma, para esse autor não basta só enquadrar um novo conceito de pós-modernidade, mas, sobretudo, compreender como a modernidade se constituiu em sua própria natureza, isto é, analisar as próprias consequências desta, para então se debruçar a este novo e deslizante 'mundo'.

Em contrapartida, Bauman (2001) retrata a pós-modernidade da seguinte forma:

> Uma das razões pelas quais passei a falar em "modernidade líquida" e não em "pós-modernidade" [...] é que fiquei cansado de tentar esclarecer uma confusão semântica que não distingue sociologia pós-moderna de sociologia

ISBN 978-85-64124-60-8

> da pós-modernidade, "pós-modernismo" de "pós-modernidade". No meu vocabulário, "pós-modernidade" significa uma sociedade (ou, se se prefere, um tipo de condição humana), enquanto "pós-modernismo" refere-se a uma visão de mundo que pode surgir, mas não necessariamente, da condição pós-moderna. (...). (BAUMAN, 2004, p. 321)

Com isso, é nítido que esse autor deixa claro que há uma nova forma de ver e analisar esta nova época que se debruça em uma nova condição humana, uma sociedade que prima por um derretimento de ações, imbricado uma fluidez de identidade, comportamento e atitudes.

Relacionando todo esse contexto com o tema desta pesquisa, é necessário compreender como os reflexos desta pós-modernidade irá atingir o processo de ensino-aprendizagem de língua estrangeira em ambientes virtuais, construindo novas subjetividades.

Em primeiro lugar, este ensino precisa estar moldado aos "padrões" cibernéticos, já que a internet foi a porta de entrada para estas novas ferramentas tecnológicas e para uma nova cultura, chamada de cibercultura, de acordo com Lévy (2001).

O sujeito aprendiz inserido nesta modalidade de ensino, precisa, assim, antes de tudo se encaixar em um contexto que envolve também uma nova configuração docente que é uma nova forma de interação, diferente da face a face do ensino presencial, que envolve múltiplas ferramentas. Essa nova interação, segundo Hargreaves (2011):

> (...) vem proporcionando às pessoas, a oportunidade de interação intercultural de grande relevância e jamais vista anteriormente na história da humanidade. A importância destes fatos é demonstrada até mesmo nas relações geopolíticas, onde o mundo assiste em tempo real, manifestações e acontecimentos ocorridos até mesmo em locais remotos e de difícil acesso. A língua inglesa tem sido utilizada também nestas situações, como instrumento de difusão destas imagens e relatos, dada sua capilaridade entre os povos (HARGREAVES, 2010, p. 7).

O mesmo autor evidencia a importância do aparato tecnológico para o ensino de língua, sobretudo, de Língua Inglesa. Essa relação traz diversos benefícios para o sujeito aprendiz que está imerso neste ambiente virtual, como por exemplo: a interação intercultural, o acesso em tempo real e a quebra de fronteira ao acesso à educação.

Mas, é importante destacar o porquê de a Língua Inglesa ser considerada uma língua tão almejada por todos, dita global. Nesse sentido, Crystal (1996) afirma que a LI atingiu este apreciável status de língua global instigado por duas principais razões: 1) no apogeu do século XIX, com o grande boom do poder colonialista da Grã-Bretanha; 2) os Estados Unidos foram consolidados, no século XX, como a potência econômica mais importante do mundo. Segundo este autor:

> Os Estados Unidos ostentam quatro vezes mais falantes de inglês como língua materna que a segunda mais importante nação de nativos, o Reino Unido, sendo que os dois grupos juntos contabilizam 70% de todos os falantes nativos de inglês no mundo (excluindo-se as variantes crioulas). Este domínio, com suas implicações políticas e econômicas, lega aos americanos um interesse controlador no tocante à maneira como a língua deve se desenvolver (CRYSTAL, 1996, p.51).

ISBN 978-85-64124-60-8

Conforme, ainda, Crystal (1996), nenhuma outra língua se expandiu tão rápida e de forma tão acentuada como a LI, determinando um extraordinário feito. Mas, o autor deixa claro, o que causa essa impressão, não diz respeito ao grande número de países alcançados, mas simplesmente, a rapidez de como se obteve este processo, sobretudo no início dos anos 50. Mas é claro, é colocado no palco outro cenário, o grande império norte-americano do pós-guerra, inaugurado em 1959 por meio de um eixo tecnológico de ampliação que só tem se tornado cada vez mais sólido. Esse fator foi decisivo não somente para o acelerado boom do inglês, mas, especialmente, para o nascimento de um novo e importante alcance linguístico e cultural, ocasionando certa fragmentação global entre as duas diferentes variações da LI mais poderosas.

Além disso, faz-se necessário, ainda, sobrepor a importância da educação autêntica, conforme Tumulo (2006):

> Desenvolver habilidades comunicativas requer delas fazer uso. Os modelos atuais baseados na abordagem comunicativa mencionam como fator de contribuição para ensino/aprendizagem de línguas estrangeiras o uso integrado das quatro habilidades linguísticas: a fala, a audição, a escrita e a leitura. Mencionam também a necessidade de comunicação significativa e autêntica da língua, já que é para este uso que línguas são desenvolvidas. Os recursos informatizados que integram a educação à distância como os chats, os fóruns, as conferências, as videoconferências ou teleconferências, possibilitam o uso integrado, significativo e autêntico de língua. (TUMOLO 2006, p. 9).

Assim, o processo de ensino/ aprendizagem de Língua Inglesa para ser significativo, no AVA, perpassa pela autêntica comunicação e interação para o próprio desenvolvimento das quatro habilidades – ouvir, falar, ler e escrever – os recursos tecnológicos só aprimoram e desenvolvem ainda mais a autenticidade dessa língua.

IDENTIDADES DO SUJEITO APRENDIZ DE LÍNGUA INGLESA NO AVA

> *O discurso é histórico - fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade...*
> *Michel Foucault ([1969] 2009, p.133).*

Pelas palavras de Foucault (2009), o discurso se constrói de forma histórica, evidenciando uma descontinuidade na própria realidade, no que está sendo pronunciado e no que está na materialidade. Em seu livro *Arqueologia do Saber* inaugura uma correlação de alguns focos, tais como: o *discurso*, o *saber* e o próprio *enunciado*. Construindo, ao mesmo tempo, acerca de método, uma nova história e uma história nova também:

> (…) em nossos dias, a história é o que transforma documentos em monumentos e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados

ISBN 978-85-64124-60-8

> pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. Havia um tempo em que a arqueologia, como disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico; que poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento. FOUCAULT, ([1969] 2009, p.8).

Com isso, percebe-se que os discursos, como mencionado acima, irão se constituir a partir de uma base findada na história e uma determinada *instituição*, consentindo ou impedindo a sua concretização. O sujeito inserido neste ambiente virtual de aprendizagem, vai ocupar uma posição institucional nesse lugar e será afetado por ele, indubitavelmente. Além disso, esse sujeito irá utilizar os enunciados, de certa área discursiva, conforme as vantagens de cada contexto imediato.

Outra questão, extremamente salutar, é a concepção de discurso como uma prática, que se volta, principalmente, na elaboração dos sentidos por um "perfeito" desempenho das relações e dos enunciados. A saber, entende-se por prática discursiva: "conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa" FOUCAULT, ([1969] 2009, p.133).

As práticas discursivas são o elo entre o discurso e condições reais de uma situação. Elas são fases de *ressignifações* e, também, elaboração de sentidos, relacionando-se ao uso real da linguagem, isto é, a própria linguagem em ação, em movimento, a maneira como os sujeitos assumem posições no seu dia a dia.

O sujeito deste cenário não traz aquela noção do ser individual, mas sim, como afirma Fernandes (2007), a noção do ser social e ideológico pela concepção de Pêcheux (2012), chamado de sujeito discursivo. Dito de outro modo, ele se constitui de todo seu viés sócio - histórico e ideológico.

Assim, é necessário, destacar, sobretudo, a construção da identidade desse sujeito, alvo desta pesquisa, inserido no ambiente virtual e na pós-modernidade. Esta noção de identidade já é um tema amplamente debatido tanto por sociólogos quanto por filósofos no que tange os estudos culturais da era pós-moderna. Pensadores como Bauman, Hall, Tomaz Tadeu da Silva, dentre muitos outros, têm definido a identidade como sendo híbrida, mosaica e multifacetada, formada pelo elo discursivo. Trazendo uma grande contribuição para a noção de heterogeneidade que é tão cara à Análise do Discurso (AD) de origem francesa.

Nas palavras de GREGOLIN (2007, p.32), compreender a construção identitária na perspectiva da AD é: analisar as "(...) práticas discursivas que criam efeitos de sentidos de identidades". Essas práticas servirão para conduzir a própria concepção de identidade(s), que são constituídas nas condições que o sujeito ocupa dentro do próprio discurso.

Muitas são as mudanças que mundialmente vêm acontecendo e que estão transformando a identidade desse sujeito, "(...) fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, etnia, raça e nacionalidade" (HALL, 1997, p.9), que eram sólidas localizações do indivíduo social, abalando nossas percepções de si mesmos, e fazendo com que ocorra uma grande "crise de identidades". "O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas" (HALL, 1997, p. 12).

Segundo Hall (1997), a identidade do sujeito pós-moderno se define dessa forma: "A identidade é algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo

ISBN 978-85-64124-60-8

inato, existente na consciência no momento do nascimento [...]. Ela permanece sempre incompleta, está sempre 'em processo', sempre sendo formada"... (HALL, 1997, p. 38).

Para Bauman (2001), o sujeito pós-moderno se adequa a qualquer identidade que desejar em qualquer tempo ou espaço:

> Em vista da volatilidade e instabilidade intrínsecas de todas ou quase todas as identidades, é a capacidade de "ir às compras" no supermercado das identidades, o grau de liberdade genuína ou supostamente genuína de selecionar a própria identidade e de mantê-la enquanto desejado, que se torna o verdadeiro caminho para a realização das fantasias de identidade. Com essa capacidade, somos livres para fazer e desfazer identidades à vontade. Ou assim parece. (BAUMAN, 2001, p. 98)

Com isso vivemos em mundo consumista, ou melhor, que há um leque de possibilidades de escolhas, adquirindo ou eliminando identidades, e essa sensação de movimento nos oferecerá a completa percepção de liberdade. Portanto, as identidades irão ser construídas de forma inacabada, o tempo todo tendo uma nova experiência e consequentemente, estará sendo construída. Há um fluxo constante de troca de identidades, tudo irá depender do momento pelo qual estamos experimentando, pois muitas identidades que nem pensamos em assumir ainda poderão ser inventadas, não há como defini-las ou se quer enquadrá-las como queremos, até porque vai depender do momento que estamos experimentando que nos produzirá maior satisfação.

Em contrapartida, há também o que se denomina de identidade linguística. Para Rajagopalan (1998), a identidade irá se construir por meio da língua e nela própria. O sujeito não tem sua identidade inamovível, nem primeiro e nem de forma exterior a língua, já que "(...) a construção da identidade de um indivíduo na língua e através dela depende do fato de a própria língua em si ser uma atividade em evolução e vice-versa" (RAJAGOPALAN, 1998, p. 41). Assim, de acordo com o mesmo autor, a identidade deste sujeito está em "permanente estado de transformação, de ebulição". (RAJAGOPALAN, 2003, p. 71).

Portanto, é perceptível que o discurso interaja diretamente com o sujeito, ou melhor, ele, o discurso, determina pessoas em sujeitos. O entendimento desse sujeito tem uma função bastante especial neste trabalho, porque ele, concomitantemente, é formado por uma exterioridade, assim como permite uma elaboração de sabedoria e de identidades múltiplas. Em outras palavras, o sujeito ao mesmo tempo que é formado a partir de uma instituição, também irá produzir outros discursos, constituindo novas identidades para diferentes sujeitos.

METODOLOGIA

Fonseca (2002) foi bem feliz ao afirmar que o homem, por si só, é um ser curioso, por tentar buscar a resposta daquilo que tem dúvida, ou simplesmente de algo que pretende descobrir. Compartilhando dessa ideia, compreender o conhecimento não é algo simples, ou muito menos esgotado, é uma busca inexplorável.

Assim, na tentativa de descobrir as influências da pós-modernidade nas identidades do sujeito aprendiz de Língua Inglesa no AVA, este estudo almeja em sua metodologia compreender o saber científico na contemporaneidade.

ISBN 978-85-64124-60-8

A abordagem da pesquisa será qualitativa. Consoante a Oliveira (2007), a abordagem qualitativa pode ser definida como "(...) uma tentativa de se explicar em profundidade o significado e as características do resultado das informações, obtidas através de entrevistas ou questões abertas, sem a mensuração quantitativa de características ou comportamento" OLIVEIRA (2007, p.61).

Realizou-se um fórum especial, por meio da rede social *whatsapp*, com os alunos do Curso de Inglês Básico a distância da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) , dos polos de Lago da Pedra e Pedreiras. Esse fórum correspondeu a um questionário com 15 perguntas voltadas ao ensino e a aprendizagem de Língua Inglesa on-line. Ele seguiu o "padrão" de uma entrevista de forma presencial, pois todas as perguntas foram feitas por aúdio e respondidas da mesma forma. Com o objetivo de deixar a pesquisa mais imersa em seu próprio contexto, na era tecnológica.

Esta pesquisa obteve o total de 15 participantes que responderam a todas as perguntas, espontaneamente. O corpus se constitui pelo recorte das falas dos sujeitos aprendizes do Curso de Inglês básico da UEMA dos polos mencionados acima.

A coleta de dados foi feita durante o mês de Dezembro do ano de 2017. Verificou-se, também, que a faixa etária destes sujeitos está entre 20 a 40 anos

Dessa forma, buscou-se encontrar as principais influências na construção das identidades destes alunos, que por sua vez estão inseridos em uma nova modalidade de ensino e de aprendizagem na era pós - moderna.

RESULTADOS

Em análise, observou-se que os informantes avaliam a modalidade de ensino EaD, hoje, de forma bastante positiva, dão um grau de importância a ela, reconhecem a evolução desta, devido ao próprio avanço tecnológico. Como se percebe na fala dos sujeitos/alunos a seguir:

> Eu avalio a EaD como uma **forma de fácil acesso** para os alunos que não têm a oportunidade de cursar uma faculdade por conta do trabalho, geralmente, o dia todo. A EaD é a forma de conciliar o trabalho e o estudo. (Sujeito/Aluno A- grifo nosso)
>
> A EaD, hoje, **está mais evoluida do que anos atrás**, ela está em ascenção e tá cada vez mais comum no cotidiano das pessoas. (Sujeito/Aluno B - grifo nosso)
>
> Para mim a EaD é muita válida no ensino superior, mas nas Universidades Públicas (federais e estaduais), **eu sou a favor**. Agora, nas faculdades particulares, na maioria das vezes, é totalmente desregularizado, não é eficaz. Digo isso por experiência própria, porque já estudei em faculdade particular e me decepcionei e tranquei no 6º período. (Sujeito/Aluno C - grifo nosso)

Outro ponto importante, a ser detacado, é a própria concepção dos sujeitos aprendizes em relação as principais razões deles estarem fazendo um Curso de Inglês no AVA e como eles avaliam essa nova modalidade para o ensino de língua estrangeira; assim apontado nas falas a seguir:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Primeiro por se tratar de um curso que é oferecido pela Uema que é uma instiutição super respeitada e segundo que é um curso pelo qual **eu tenho paixão que é inglês**, é uma paixão que tenho desde criança. Que tinha muita **vontade de aprender inglês** e **falar com fluência**. (Sujeito/Aluno D- grifo nosso)

> O que me motivou é exatamente essa **flexibilidde** que o curso oferece, você fazer as atividades em casa, estudar com o material e ter aquela interação com os teus colegas pelo AVA. (Sujeito/Aluno E- grifo nosso)

> O AVA é um ambiente muito legal, muito dinâmico e muito organizado. (Sujeito/Aluno D)

> O espaço virtual é bacana, só que, melhoria bastante se tivesse... se ele fosse mais lúdico que eu vou usar. Se tivesse por exemplo, atividades, coisas interativas, alguns jogos em forma de atividade, seria mais bacana, a gente aprenderia mais. (Sujeito/Aluno F)

Percebe-se, então, que esses discursos estão fortemente ligados a uma memória pela qual perparsa a relação do saber e do poder, segundo Foucault ([1969] 2009), sobretudo, o do sujeito/aluno D. Com isso, é perceptível que esses discursos irão se constituir a partir de uma base findada na história e de uma determinada *instituição*. É visível o interdiscurso, as diferentes vozes que permeiam a mémoria discursiva construída da *subjetividade*. Além disso, é evidente na fala de um dos sujeitos, o empoderamento de se aprender a LI. Como também afirma Crystal (1997): ‘‘A língua Inglesa já se tornou uma língua mundial, em virtude do progresso político e econômico obtidos pelas nações falantes desse idioma nos últimos 200 anos, [...] O inglês é utilizado como língua oficial [...] é dominante ou bem estabelecido em todos os seis continentes. “ (CRYSTAL, 1997, p. 360).

Dando prosseguimento a esta análise, pode-se perceber que ao relatarem as vantagens de estudar a LI on-line, têm-se: o acesso em tempo real, a comodidade, a flexibilidade de tempo e de espaço, disponibilidade das vídeos aulas e materias didáticos 24 horas por dia e podem ser revisitados quando quiser. Fora, o acesso constante em ferramentas tecnológicas, aplicaticativos, redes sociais, vídeos do youtube de aulas em inglês, google tradutor, para aprimorar a aprendizagem da língua. Com tudo isso, esse sujeito só se adequa a este novo mundo - pós - moderno. Como pode-se constatar:

> Bom, eu utilizo as redes sociais de maneira geral, eu acredito que principalmente, o youtube, como um auxílio para aprender inglês e procuro vídeos e tal... fora o curso também de inglês busco essas ferramentas. (Sujeito/Aluno G- grifo nosso).

Ademais, observou-se que o ensino das quatro habilidades (ler, ouvir, escrever e falar) da LI no AVA, de acordo com os informantes, são melhores desenvolvidas em curso presencial, pelo fato de ter a interação face-a-face com o professor e até mesmo para sanar as dúvidas, sobretudo, em relação a pronúncia, bastante mencionado por eles, os quais sentem muita dificuldade no *speaking*, pois no AVA eles precisam gravar áudios 100% em inglês para cada unidade do módulo, um diferencial do curso de inglês ofertado pela UEMA.

Estivalet (2010) evidencia que:

ISBN 978-85-64124-60-8

> Outro fator extremamente importante para a aprendizagem de uma LE e o desenvolvimento progressivo e constante da habilidade de produção oral é a autonomia nos estudos, principalmente quando falamos de um curso e e de alunos da EAD. Ainda mais, a autonomia no estudo de LE ameniza as barreiras de distância entre os grandes centros universitários e os lugares maislongínquos, visto que os computadores, os celulares,a internet, a televisão e todas as demais TIC são excelentes ferramentas que auxiliam o estudante de inglês como LE a atingir os seus objetivos específicos. (ESTIVALET 2010, p. 5).

Quando questionados sobre as diferenças em fazer um Curso de Inglês on-line ou presencial, eles não ponderaram porque ainda não tiveram a oportinidade de fazer um presencial, somente o on-line. Mas destacaram os seus principais objetivos em aprender a LI: 1) Crescer profissionalmente; 2) Quiçá (a maioria) pretendem ser professores de inglês; 3) Ter uma segunda língua, ser bilíngue; 4) Ter um diferencial no mercado de trabalho.

Por último, foi observado que a taxa de evasão não foi considerada alta, mas que ocorre, sobretudo, pela própria falta de tempo, devido as diversas atribuições do dia a dia e em alguns casos a não identificação com o curso. Até o momento, conforme a autoavaliação dos sujeitos, a média está entre 25% a 90%. Aqueles que estão com o nível baixo de aprendizagem mencionaram o porquê: falta de dedicação com o curso, devido a falta de tempo com a própria graduação e pós-graduação de alguns. Como se percebe nos enunciados abaixo:

> Eu diria que o meu nível de aprendizagem está 80%. Acho que têm alguns da sala, da turma que não estão aprendendo TANTO assim,mas eu estou aprendendo. Até porque já tenho uma certa facilidade, já por gostar muito da língua e tal. (Sujeito/Aluno H- grifo nosso)

> Bom, o meu nível de aprendizaem acredito que esteja entre os 75%, eu aprendi bastante coisa, as video-aulas são bastante esclarecedoras, assim como as atividades, né?... que a gente tem que comprovar o que aprendeu. (Sujeito/Aluno I- grifo nosso)

> Eu estou, sim, conseguindo aprender entre os cursos de inglês que eu já fiz, é um dos que mais conseguir assimilar..., eu não prestava atenção no inglês antes não, o meu interesse não era grande não, mas eu acho assim que o padrão que o curso espera de mim, eu creio que estou no meu nível de aprendizagem de 58%, 60% por aí. (Sujeito/Aluno J- grifo nosso)

> O meu nível de aprendizagem eu considero de 25% a 30%,tá?.. eu considero baixo, não por conta do conteúdo e o material que é oferecido, mas é por conta da minha própria dedicação, o meu tempo está muito apertado de forma que eu não estou conseguindo me dedicar como é necessário. Tendo em vista essa situação, eu pontuo como 25% a 30%. (Sujeito/Aluno K- grifo nosso)

Com isso, constata-se que com os informantes desta pesquisa reconhecem a tecnologia e o avanço explosivo da EaD. Muitos estão imersos a essa nova era, até porque eles estão aprendendo em uma nova modalidade de ensino e aprendizagem, o AVA. Alguns deles aparentemente não (re) conhecem o seu novo papel, pois eles não estão habituados a ser os protagonistas no processo de aprendizagem, isto é, a ter um autogerenciamento nesse processo.

ISBN 978-85-64124-60-8

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o objetivo inicial desta pesquisa: compreender as principais influências da construção das identidades do sujeito aprendiz de LI no ambiente virtual de aprendizagem, nitidamente ao que se refere ao âmbito da pós-modernidade, averiguamos diferentes fatores que corroboraram para produção das identidades deste sujeito.

Primeiramente, ficou evidente, que, para esse sujeito, estudar uma língua estrangeira em uma outra modalidade de ensino e de aprendizagem é bastante desafiador, mas é necessário adequar-se a essa diferente forma de aprender. Neste novo cenário, será colocado em destaque, o próprio aluno, ele é o grande gerenciador da sua aprendizagem. Com isso, acarretará um novo profissional no mercado de trabalho, profissional esse que irá possuir qualidades como: eficácia no planejamento, domínio de organização e metodologia, autonomia do conhecimento e gestão do controle de tempo, os diferenciando dos alunos que estudaram de forma presencial.

Em segundo lugar, a EaD oferece oportunidades contemporâneas, como a própria flexibilidade de tempo e de espaço, isto é, o que anteriormente não tinha a possibilidade de estudar em uma faculdade, universidade e até mesmo em um curso de inglês, como aqueles que moram bem distante dos grandes centro das cidades, ou até mesmo aqueles que não tinham como se desligar do trabalho para estudar, agora todos esses casos foram dissolvidos pelo ensino a distância.

Por fim conclui-se que a identidade desse sujeito, sem dúvida, é afetada por todos esses pontos mencionados anteriormente. Sobretudo, que este sujeito aprendiz consegue desenvolver diferentes moldes, mosaicos, para se tornar um sujeito, dito virtual.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Entrevista com Zygmunt Bauman**. Tempo Social, [São Paulo], v. 16, n. 1, p. 301-325, jun. 2004. Entrevista concedida a Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a15.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2017.

_____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BATES, A. W. (Tony). **Technology, Open Learning and Distance Education**. Londres e Nova York: Routledge, 1995.

CRYSTAL, David. **The Cambridge encyclopedia of language**. (2nd edition) Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

CRYSTAL, D. **English: The global language**. London, UK: The US English Foundation,

1996.

ESTIVALET, G. L. **Realidade e virtualidade: utilização e proposição de atividades no ensino de língua estrangeira à distância**. Trabalho apresentado no IX Encontro do CELSUL – Circulo de Estudos Linguísticos do Sul. Palhoça/SC: UNISUL, 2010. Disponível em: <http://www.celsul. org.br/Encontros/09/artigos/Gustavo%20Estivalet. pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. 2. ed.

São Carlos: Claraluz, 2007.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

ISBN 978-85-64124-60-8

FOUCAULT, Michel. [1969]. **A arqueologia do saber**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009.

GARRISON, D.R. **Three generations of technological innovation in distance education**. Disponível em: http: //www.c3l.uni- Oldenburg.de/ cde/ media/ readings/ garrison 85.pdf.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GREGOLIN, M. R. **Análise do discurso e mídia**: a (re)produção de identidades. In:

Comunicação, mídia e consumo, São Paulo, v.4, n.11, nov. 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

_____. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, T. T. da (org.). Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ Vozes, 2000, p. 103-133.

HARGREAVES, L. H. H. **Ensino de inglês à distância, análise de diferentes cursos**. Brasília: Clube dos autores, 2011.

LÉVY, Pierre. **A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

_____. **O que é o virtual?** 2 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.

MAIA, Carmem. ABC da EaD. 1ª ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

MOITA LOPES, L. P. Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

OLIVEIRA, M. M. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis: Vozes, 2007.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução Eni P. Orlandi. 6. ed. Campinas: Pontes Editores, 2012.

PETERS, Otto. **Distance education in transition: development and issue**. 5.ed. Oldenburg: Carl von Ossietzky University of Oldenburg, 2010.

RAJAGOPALAN, K. O conceito de identidade em linguística: é chegada a hora para uma reconsideração radical? In: SIGNORINI, I. (Org.) Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado. Campinas: Mercado das Letras, 1998, p. 21-45.

_____. **Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

TUMOLO, C. H. **Ensino à distância: horizontes para o ensino de línguas estrangeiras**. Fragmentos, Florianópolis, n. 30, jan./jun. 2006. Disponível em: http://www.periodicos.ufsc.br/index. php/fragmentos/article/view/8202. Acesso em: 18 dez. 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

ASPECTOS DO HORROR SOBRENATURAL NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: CINCO CRIANÇAS

Lucélia Magda Oliveira da SILVA (UFMA)
E-mail: lumagdas@hotmail.com
Naiara Sales Araújo SANTOS (UFMA)
E-mail: naiara.sas@gmail.com

RESUMO

Histórias assustadoras sempre fizeram parte do imaginário humano. Buscando uma provável explicação para situações que até então não eram compreendidas em sua totalidade, criaturas sobrenaturais ganharam vida e espaço cada vez maior em variadas culturas. Na literatura, tais narrativas tiveram maior disseminação no período que compreendeu uma das manifestações do movimento romântico inglês, o Gótico. Marcado por uma atmosfera sombria, o gótico favoreceu a invocação de demônios, bruxas e demais manifestações paranormais. Tamanha foi a sua importância, que a sua influência transpassou as barreiras geográficas e temporais, podendo ser percebida até mesmo na produção literária brasileira contemporânea. Nessa perspectiva, buscou-se observar a construção e o desenvolvimento do horror ficcional nacional, refletindo sobre os elementos insólitos que constituem o enredo de Cinco Crianças, novela do autor Walther Alvarenga, cuja trama aborda as consequências que atos de vingança podem despertar, principalmente se resultarem do envolvimento de crianças com rituais de magia negra. Como embasamento para as reflexões feitas, tomou-se como aporte teórico estudos de H. P. Lovecraft e Júio França sobre a literatura de horror; bem como uma investigação de Christoph Daxelmüller, que versa sobre a história social da magia.

***PALAVRAS-CHAVE**: GÓTICO. HORROR. SOBRENATURAL. MAGIA.*

O século XVII ficou conhecido como “século das luzes”, onde se fez excessivo uso da razão, que substituiria as crenças religiosas e o misticismo que tanto impediam a evolução humana. Assim, o subjetivo fora subjugado pela objetividade. Já durante o século XVIII, percebeu-se que ao homem não bastava somente a técnica, mas aquilo que lhe é mais profundo, suas emoções. Desse modo, durante este período e o século seguinte, fez-se presente o movimento artístico-filosófico do Romantismo, que buscava reavivar a subjetividade e fazê-la voltar ao cenário do cotidiano.

Surgindo na Alemanha, teve Goethe como um dos seus principais representantes no âmbito da literatura, com suas obras *Fausto*, publicada em 1806 e 1832 (primeiro e segundo tomos, respectivamente), e *Os sofrimentos do jovem Werther*, de 1774. No entanto, barreiras geográficas não foram suficientes para impedir a propagação do movimento romântico. Na Inglaterra, onde teve seu apogeu, recebeu o nome de Gótico, pois o estilo empregado pelos artistas da época em muito lembrava aquele utilizado pelos Godos, um dos primeiros povos a habitar a região da Grã-Bretanha.

Possuindo um grande apreço às origens daquela região europeia, o Gótico caracterizou-se por um profundo apego ao passado, principalmente à época medieval, tendo no contexto literário histórias que eram ambientadas em lugares sombrios, sendo comumente afastados da civilização (como cemitérios ou florestas) ou abandonados, como ruínas ou mosteiros antigos. Essa revisitação ao medievalismo também proporcionou um profundo apego à tradição cristã, principalmente sua vertente satânica, e a culturas pagãs. Tais pontos fizeram com que o Gótico

ISBN 978-85-64124-60-8

ficasse conhecido como uma vertente carregada de misticismo, o que proporcionou o surgimento de histórias de horror, como *Drácula*, de Bram Stocker, e *O retrato de Dorian Grey*, de Oscar Wild.

Ao atravessar o Atlântico, a vertente gótica do Romantismo conseguiu instaurar-se nos Estados Unidos, concorrendo com outra vertente romântica que ali se manifestou, o Transcendentalismo, e influenciando autores como Edgar Allan Poe, maior representante desse tipo de literatura fora da Inglaterra. Ainda que se configurasse em ambientes envoltos em uma atmosfera sombria e misteriosa, Poe inovou ao trazer para as suas obras as manifestações sobrenaturais como resultados dos atos depravados e das mentes atordoadas de seus personagens, o que, de certa forma, atribuiu maior verossimilhança às histórias narradas, despertando no leitor a crença de que tais eventos seriam possíveis se tivessem o ponto de ignição correto.

Ainda que tenha sido de expressão um pouco menor, o Brasil também bebeu da fonte do Gótico, tendo Álvares de Azevedo como seu maior representante na prosa, com a obra *Noite na Taverna*, e no teatro, com o drama *Macário*. Inspirando-se, precisamente, nas obras de Lord Byron (um dos principais artistas do Gótico inglês), Azevedo mergulhou seus personagens em profundo pessimismo, tornando-os pessoas com tendências depressivas e autores de diversos atos de depravação, atordoados mentalmente, cujo único vislumbre de uma possível sanidade ou redenção para seus atos encontrava-se na morte.

Ainda que seu apogeu e seu fim oficiais se tenham dado dois séculos atrás, até hoje pode-se perceber a influência desse movimento, principalmente naquilo que se convencionou chamar de "cultura gótica", com manifestações no estilo musical do rock (bandas como *Nightwish* e *Xandria*), na literatura de horror de escritores como Stephen King (*It – A coisa* e *O Iluminado*) e Anne Rice (*As Crônicas Vampirescas*), bem como em obras cinematográficas, principalmente as adaptações feitas a partir de obras literárias.

No Brasil, após a sua manifestação no século XIX, o movimento perdeu sua força, principalmente pelo surgimento do Realismo e do Naturalismo, e, mais tarde, do movimento modernista da semana de 22, que privilegiou criações em consonância com as temáticas nacionais, abolindo (quase) tudo o que era proveniente do estrangeiro (fantasmas, bruxas e vampiros, por exemplo). Já no fim do século XX, talvez motivadas pela crescente influência norte-americana no Brasil, as histórias sobrenaturais de vertente gótica ressurgiram, mesmo utilizando elementos nativos e ambientes do interior do país, em lugares quase pouco conhecidos dos grandes centros urbanos, onde o mistério sempre ronda a população. E é nessa situação que a obra escolhida para análise, *Cinco Crianças* 2007), se encontra. Nela, a bruxa convencional é substituída pela rezadeira, havendo um grande sincretismo religioso entre o catolicismo e o xamanismo. Contudo, antes que se parta para uma análise profunda da obra, faz-se necessário tecer comentários sobre o Horror, que pode ser entendido como um subgênero do Gótico, fazendo-se presente na narrativa de *Cinco Crianças*.

H. P. Lovecraft, em *O Horror Sobrenatural em Literatura* (2007) considera que as histórias de horror são tão antigas como a fala e os pensamentos do homem (p. 19). Ao elaborar a sua teoria sobre a origem dos contos de horror, Lovecraft regride ao passado mais longínquo da humanidade, quando os primeiros hominídeos ainda deixavam registros nas paredes das cavernas. Por estarem em uma época repleta de perigos, o desconhecido era visto como ameaçador. Assim, com o passar da evolução humana, histórias fantásticas foram criadas para tentar explicar aquilo que ainda fugia à razão (Bioy Casares apud ROAS, 2014, p. 89).

Partindo do pressuposto de que o horror é o medo antecipado ao encontro com o desconhecido e, principalmente, da incerteza do resultado desse encontro, o horror é consequência de um juízo sobre o mundo, tomado a partir da consciência da mortalidade humana e seu profundo desejo de sobrevivência. Em seu livro *Investigação Filosófica Sobre a*

ISBN 978-85-64124-60-8

Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza, Edmund Burke (2016) tece alguns comentários acerca das paixões que motivam o homem, dentre elas o medo. Segundo o autor "Nenhuma outra paixão rouba tão efetivamente a mente de todos os seus poderes de ação e de raciocínio como o medo. O medo é uma ansiedade da dor e da morte e, por isso, funciona de uma forma que se assemelha à dor real" (BURKE, 2016, p. 65).

Ao falar de tal situação, Burke aponta dois tipos de medo enfrentados pelo homem aquele que é resultado da agressão física, estando ligado ao instinto de sobrevivência; e aquele que é fruto de sugestões psicológicas, sem necessariamente haver a ameaça física. Este, segundo Burke, é aquele que atinge em maior grau a sensibilidade do homem, pois toca exatamente na possibilidade de que as sugestões horríficas se tornem verdade. E é justamente esse tipo de medo que mais é suscitado pelas histórias de horror. Ao confrontar o leitor com manifestações ou entidades que lhe são desconhecidas, o instinto de sobrevivência humano logo é ativado, ainda que não haja ameaça material, pois recebe a informação de que o perigo está próximo, mesmo que não se saiba sua origem.

Tratando-se de um livro voltado para o público infantil, que é facilmente impressionado, *Cinco Crianças* consegue trazer e suscitar uma certa carga de medo e horror em quem o lê, mesmo que seja um adulto. Isso talvez se deva pelo fato de ter pontos em comum com contos de escritores como Edgar Allan Poe, por exemplo, como a utilização de personagens comuns em ambientes comuns, cujas ações serão canais para manifestações sobrenaturais. Quanto maior for a verossimilhança, maior será o impacto do sobrenatural no leitor.

E, assim como acontece nas obras do autor estadunidense, o livro publicado em 2007, *Cinco Crianças*, do autor Walther Alvarenga, se utiliza do sobrenatural para tentar mostrar que "a infância oculta maldades e segredos que podem nos surpreender", como diz o autor em uma frase que está contida na capa da publicação. A ideia de Alvarenga foi tentar quebrar com o paradigma de que todas as crianças são seres inocentes, privados de quaisquer desejos e atos maléficos.

Para isso, inicia o livro contando um fato que presenciou no aeroporto John Fitz-gerald Kennedy, em Nova York, onde um menino apanhou de sua mãe após ter sido acusado (injustamente) de ter quebrado a boneca de sua irmã. O sorriso esboçado pela garota ao ver o irmão apanhando, além de outras situações presenciadas pelo autor, fizeram com que o mesmo desejasse escrever sobre tais ações.

Assim como o número de crianças, o livro está dividido em cinco capítulos. No entanto, a história contada de forma não linear, divide-se em três partes, que aqui chamaremos de ciclos. O **primeiro ciclo** envolve as crianças Clara, Mateus, Cauê, Ananias e Branca. Apesar de ser o ciclo que inicia o livro, e aquele que se passa no momento presente, ele é interrompido para que se possa iniciar o **segundo ciclo** (que é aquele que ocupa a maior parte da história e que explica o motivo para os acontecimentos sobrenaturais do primeiro ciclo, que é retomado ao fim do segundo) cujos personagens centrais são Zenu, Sara, Pedro, Natanael e Lindon. O **terceiro ciclo** compreende, exatamente, o final do livro e mostra um certo tempo após o fim do primeiro ciclo, onde tudo leva a crer que os acontecimentos daquele ciclo (o primeiro) irão se repetir.

Seguindo a ordem cronológica dos ciclos (segundo, primeiro e terceiro), a história se inicia com a chegada da senhora Cecília (ou Ceci, para os íntimos), advogada aposentada e dona de uma certa fortuna, ao vilarejo do Rio Santo, onde passava as férias infantis na mansão de veraneio de seus pais. Chegando ao seu destino, tem um sério desentendimento com Lindon, neto dos cuidadores da casa, que, por conta disso, apanha severa e injustamente de seu avô, a ponto de ficar com o corpo completamente cheio de hematomas.

Tendo contado o ocorrido aos seus amigos Zenu, Sara, Pedro e Natanael, Lindon resolve procurar o velho Meia-Noite, homem visto como feiticeiro (e outras criaturas sobrenaturais) no vilarejo, a fim de obter vingança à sua injustiça, desejando a morte da senhora Cecília. Meia-

ISBN 978-85-64124-60-8

Noite, ao contrário do que todos pensavam, se mostra um homem sábio, ainda que se vestisse e comportasse de maneira estranha. Ao final de seu encontro com as crianças, o velho dá a Sara um livro que lhe seria útil no futuro, mas adverte-a de que nenhum adulto jamais poderia saber da existência do livro, que deveria ser escondido no forro da casa da menina.

Após o encontro de Meia-Noite com os cinco, algo inesperado acontece no vilarejo do Rio Santo: a senhora Ceci é brutalmente assassinada em sua mansão por alguém misterioso, mas com os mesmos atributos de Meia-Noite, que acaba sendo acusado e morto por isso. Depois do ocorrido, há um salto temporal na história, que passa a contar os fatos vivenciados por Clara, Mateus, Cauê, Ananias e Branca. Essa parte da narrativa começa quase da mesma forma que a anterior, mas dessa vez com a humilhação de Clara pela sua professora Bernadete, diante de toda a sua classe na escola. Após o revide da garota, que sai correndo para casa, a professora se queixa para a mãe de Clara, que a agride de forma tão cruel quanto Lindon fora agredido. Apesar de Clara não ser tão inocente assim, percebe-se que a menina apanhou bem mais que o necessário, já que a Bernadete da história também não era nenhuma santa.

Motivada por seu desejo de vingança, Clara tem um contato sobrenatural com um fantasma, que lhe indica uma forma de se vingar de sua professora: o livro escondido no forro de seu quarto. Logo que Clara lê as páginas, Bernadete é possuída por um espírito maligno, que tenta matá-la a todo custo. Nesse ponto da narrativa há a descrição do exorcismo da professora, realizado por Zantura, benzedeira do vilarejo. Ao perceber que tinha sido a causadora do tormento de Bernadete, Clara, arrependida, decide livrar-se do livro.

O mesmo fantasma que havia aparecido antes para Clara lhe visita novamente, e lhe indica a mansão de Ceci, agora abandonada, como o lugar correto para a destruição do livro. Mas, ao solicitar a ajuda de seus amigos, desencadeia os eventos sobrenaturais em que as crianças ficam presas, que é o ponto onde o livro começa de fato. Por fim, mostra-se um tempo decorrido após os últimos eventos sobrenaturais, onde uma menina chamada Cristine mostra a quatro amigos seus um livro mágico que havia encontrado perto da igreja. A última fala do livro, que é proferida por Zantura, faz com que se pense que novos acontecimentos sobrenaturais ocorrerão no vilarejo do Rio Santo.

Ainda que se passe em território brasileiro, *Cinco Crianças* possui traços que em muito lembram o gótico de língua inglesa, principalmente as histórias de cunho fantástico. O primeiro ponto observado é a utilização do *locus horribilis*, que, segundo SENA (2017), é o espaço entre o racional e o irracional. Geralmente ele transmite o estado de ânimo das personagens, que transformam e influenciam o espaço (BORGES FILHO, 2007, p.39 apud SENA, 2017), representando a decadência física e moral do homem (FRANÇA; SENA, 2014, p. 100).

Em *Cinco Crianças* o *locus horribilis* se manifesta de duas formas: a primeira se dá na transformação da mansão após a morte de Ceci. A casa exuberante, finamente decorada, transformou-se em um lugar decrépito. O lindo jardim de rosas murchou de forma inexplicável. O rio, que dava nome ao vilarejo, ficou sem produzir peixe durante meses, o que influenciou diretamente a vida da população, que dependia da pesca para seu sustento. O próprio vilarejo, que antes significava lugar de paz e descanso, agora era sinônimo de tormento, já que coisas estranhas passaram a acontecer depois da morte da sra. Ceci e de Meia-Noite, a quem se creditava ser o autor do crime. Os outros momentos de apresentação do *locus horribilis* se dão como prenúncio da manifestação do sobrenatural.

> Os meninos se despediram e saíram correndo, pois os primeiros pingos de chuva caíam no vilarejo. E, em poucos minutos, o temporal desabou. O vento forte curvava o tronco das árvores e arrastava as latas de lixo pelos gramados verdes. A superfície do Rio Santo ficou coberta de folhas e resquícios de detritos. A tempestade durou cerca de uma hora, inundando alguns pontos.

ISBN 978-85-64124-60-8

> Poças de lama se formaram nas margens do rio, transformando vários lugares em lamaçais intransitáveis. [...] Subitamente, Zantura sentou-se na cama sobressaltada. A benzedeira suava e tinha a respiração ofegante. [...] Zantura estava angustiada, com o coração apertado. [...] – Tem alguma coisa errada acontecendo [...]
> (ALVARENGA, 2007, p. 96 – 97)

A passagem acima se segue do pedido de socorro de Josias, jovem pescador, a Zantura, a benzedeira. Desesperado, o rapaz implora que a mulher salve sua namorada, a professora Bernadete, que se encontra sob uma influência maligna. Durante toda a narrativa, a tempestade indica que algo não está certo. Essa "incerteza" muitas vezes reflete o que está oculto na mente das personagens. A natureza acaba por ser a reveladora desses pensamentos. No caso citado acima, o desejo de Clara em ver morta a professora que a havia humilhado. Além disso, o próprio quarto onde a professora possuída se encontrava é manifestação do *locus horribilis*: toda a casa estava revirada e Bernadete se banhava em uma poça do seu próprio sangue.

A presença fantasmagórica do passado é outro ponto que merece destaque na história. Pode-se notar que toda a narrativa de *Cinco Crianças* se desenvolve a partir de acontecimentos passados. É a situação das cinco crianças do ciclo dois (Zenu, Sara, Pedro, Natanael e Lindon) que influencia a das crianças do ciclo um (Clara, Mateus, Cauê, Ananias e Branca). Há também o resgate do período romântico quando há a utilização do livro de feitiços, que data do ano de 1840 (o período romântico favoreceu o misticismo, como visto anteriormente), bem como a profecia proferida por Meia-Noite, que afirma ser mais antiga que seu avô.

O resgate do passado real também se dá na forma da construção e abandono da mansão de Ceci. Como é comum em países que não possuem um passado medieval, as ruínas dos castelos e mosteiros são transferidas para construções que fazem parte do cotidiano da população. No caso de *Cinco Crianças*, a mansão de Ceci poderia representar os antigos castelos do medievo europeu: tanto pela própria construção (uma ousadia de um dos fundadores do vilarejo, Bento Tavares), quanto pela sua decadência.

Mas, tão importante quanto a presença do passado e o *locus horribilis* são o uso da magia e a aparição de criaturas sobrenaturais. Se entendemos que a magia é composta "*generalmente de declaraciones verbales y de la manipulación de objetos*" (DAXELMÜLLER, 1997, p.21), pode-se dizer que todos os fatos sobrenaturais de *Cinco Crianças* são decorrentes da feitiçaria. Mesmo que apenas um personagem receba essa alcunha (Meia-Noite), pode-se dizer que Sara, Clara e Zantura são feiticeiras, mesmo que de formas distintas.

Por estarem em contato direto e em acordo com potências malignas, a magia das jovens "*se produce dentro de las intenciones del hechicero y las facultades del demonio auxiliador e instructor*" (DAXELMÜLLER, 1997, p. 89). Isso fica evidente quando Clara encontra o espírito do menino Marcílio. Ainda que não seja um demônio, Marcílio age como porta-voz das forças demoníacas, instruindo Clara sobre onde encontrar e como utilizar o livro de feitiços. Já Zantura encarna uma personagem bastante comum nas comunidades interioranas, a benzedeira (ou rezadeira), que geralmente está ligada a práticas supersticiosas. Jacob Grimm interpreta a superstição como

> ...la conservación de algunas usanzas y opiniones paganas. […] cuando el signo no se produce por si mismo sino que el hombre lo provoca por un acto suyo, entonces se trata de superstición positiva. El cristianismo, claro está, logró controlar mejor con la superstición positiva, mezclada con usanzas paganas, […] que producía en el alma humana algo así como miedo a los fantasmas.
> (apud DAXELMÜLLER, 1997, p. 31)

ISBN 978-85-64124-60-8

Dessa forma, mesmo que atribua o resultado de seus atos (como a volta dos peixes do rio, o exorcismo de Bernadete e o resgate das crianças) a Deus, Zantura faz uso de repetições de palavras ou frases (quase como os mantras das religiões asiáticas) e de elementos que remontam às práticas do xamanismo e do curandeirismo (como o uso de ervas medicinais e sal e água corrente para afastar os maus espíritos), práticas comuns entre os supersticiosos.

Intrínseca às práticas da magia encontra-se a aparição de monstruosidades, como os fantasmas de Ceci, Meia-Noite e Marcílio; bem como os cães demoníacos que atacam os policiais Notário e Mendes. E já que o monstro funciona como uma metáfora corporificada dos medos, desejos, ansiedades e fantasias de uma época (SENA, 2017, p. 115), faz-se necessário observar o(s) possível(eis) significado(s) e/ou sua função dentro da narrativa de *Cinco Crianças*. O primeiro elemento sobrenatural, o fantasma,

> [...] simboliza al mismo tiempo, el temor frente a los seres que viven em outro mundo. El fantasma es quizás también una aparición del yo, de un yo desconocido, que surge de lo inconsciente, que inspira um miedo cuasi pánico, y al que se hace retroceder a las tinieblas. El aparecido [ou fantasma] seria la realidad negada, temida y rechazada (CHEVALIER, 1986, p. 110)

Tal ponto também pode ser observado quando ocorre o primeiro encontro do fantasma de Marcílio com Clara. Durante toda a ação, Marcílio utiliza de seus poderes sobrenaturais para instigar e, até mesmo, forçar a garota a recorrer ao livro de feitiços. Marcílio é bastante incisivo ao afirmar que conhece os desejos mais profundos do coração de Clara, como a morte da professora Bernadete, ainda que durante toda a ação a menina negue isso.

Os cães, segundo o Diccionario de los Simbolos (1986), de Jean Chevalier, estão comumente ligados ao reino infernal, sendo seus guardiões, como é o caso de Cérbero, o cão infernal de três cabeças (ou mais) que guarda a entrada para o Hades, o reino dos mortos da mitologia grega. Na história de Walter Alvarenga, os cães também são representados como guardiões, no caso, dos acontecimentos infernais do vilarejo do Rio Santo. Logo em sua primeira aparição essa prerrogativa fica evidente, pois os animais demoníacos atacam ferozmente a Notário e Mendes, policiais chamados para socorrer as cinco crianças presas na mansão. Algo semelhante acontece quando há a tentativa efetiva do resgate: um cão demoníaco aparece e tenta intimidar os que ali estão.

Diante do que foi exposto, nota-se que o livro de Walther Alvarenga utiliza-se do Horror para suscitar no leitor a consciência de que todos têm potencial para desejar e concretizar malefícios contra aqueles que são vistos como inimigos, ameaças. Durante a leitura preliminar da obra, houve o choque com a forma com que o autor expõe os atos maléficos das crianças, que muito lembram aqueles expostos no livro *It – A Coisa*, de Stephen King. Esperava-se que a linguagem empregada e a manifestação dos pensamentos das crianças se fizesse de acordo com a sua idade, mas se percebeu que as crianças demonstravam sentimentos que se esperariam de um adulto.

Já a escolha de um autor não pertencente ao cânone literário foi motivada pelo interesse em observar a possibilidade de influências externas (no caso o Horror de origem gótica) em autores à margem da crítica literária formal. Ainda que o Brasil não tenha vivenciado o período medieval, comumente revisitado no tipo de narrativa gótica, percebeu-se que Alvarenga logrou adaptar esse período à realidade histórico-social do Brasil. Ao utilizar situações e personagens populares, o autor mostra que é possível sim produzir horror gótico sem que a história esteja, necessariamente, ambientada na Europa, mesmo que não utilize outros elementos fantásticos brasileiros, como os monstros de seu folclore.

ISBN 978-85-64124-60-8

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Walther. **Cinco Crianças**. São Paulo: Landscape, 2007.

BURKE, Edmund**. Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza.** Trad. Daniel Moreira Miranda. São Paulo: EDIPRO, 2016.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los Simbolos**. Barcelona: Herder, 1986

DAXELMÜLLER, Christoph. **Historia Social de la Magia**. Barcelona: Herder, 1997

FRANÇA, Júlio. **Fontes e Sentidos do Medo como Prazer Estético**. Disponível em: https://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/04/fontes_e_.pdf. Acesso em: 10 abr. 2018

_____. **O Gótico e a Presença Fantasmagórica do Passado**. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf. Acesso em: 10 abr. 2018.

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. **Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de "Demônios"**, de Aluísio Azevedo. SOLETRAS Revista, n. 27. ano. 2014. Disponível em: http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/12998. Acesso em 19 out. 2017.

LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

ROAS, David. **A Ameaça do Fantástico: aproximações teóricas**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SENA, Marina. **Gótico e Naturalismo**. In.: FRANÇA, Júlio (org.). Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 – 1820). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

ISBN 978-85-64124-60-8

A (FORMA)AÇÃO DE PROFESSORES DE LÍNGUA INGLESA E SUAS IDENTIDADES EM TRÂNSITO: UM OLHAR MULTIFACETADO SOB O VIÉS DA SOCIEDADE LÍQUIDA

Michelle BAHURY (IFMA Campus Barreirinhas)
E-mail: michelle.bahury@ifma.edu.br

RESUMO

O estudo sobre identidades tem sido alvo de interesse de pesquisadores nacionais e internacionais por fazer parte de uma discussão complexa e interativa que depende de como os docentes se veem e a imagem que os outros fazem deles a partir da atribuição de valores subjacentes ao ato docente. Assim, buscamos a Análise do Discurso (AD) francesa, baseada nos estudos de Foucault (1986), para o entendimento sobre como o sujeito professor em formação se enuncia diante dos efeitos da globalização e da posição de uma língua estrangeira comum. Nesse ínterim, o professor é direcionado a seguir um padrão onde sua identidade é provisoriamente construída enquanto sua formação é significada pelo discurso. A presente análise tem por objetivo verificar os efeitos de sentido refletidos no discurso produzido pelos alunos do curso de Letras – Inglês da universidade Federal do Maranhão (Ufma) campus Dom Delgado, sobre a relação entre teoria e prática e como isso se reflete na construção de suas identidades. Para tanto, realizamos entrevistas semiestruturadas. No total, participaram 21 sujeitos. Os resultados demonstram que suas identidades são construídas por uma preparação ainda carente de exposição à língua estrangeira, o fato de os pesquisados participarem de projetos/programas de extensão como professores proporciona neles uma visão diferenciada sobre si mesmos em relação aos outros licenciandos do curso de Letras, a escolha pela profissão se deu a partir da aptidão com a língua inglesa, e que a graduação representa para eles como uma possibilidade de um saber legitimado pelo poder institucional da universidade.

***PALAVRAS-CHAVE**: ANÁLISE DO DISCURSO. IDENTIDADES. LÍNGUA INGLESA. FORMAÇÃO DE PROFESSORES.*

INTRODUÇÃO

Pesquisadores como Apple (1982), Leffa (1999), Moita Lopes (2005), Almeida Filho (2005), Paiva (2005) e Celani (2010), nos levam a crer que o ensino superior não tem conseguido oferecer para seus futuros professores as competências necessárias para seu ofício. Uma preparação de qualidade deve estar plasmada no conhecimento e aplicação da teoria estudada, e sua colocação na prática para fins de aprendizagem e refinamento do conhecimento a ser construído.

A indissociabilidade entre conhecimento científico e prático, vista por Cristovão (2009) como teoria e prática respectivamente, traz à baila o profissional de letras que se vê em meio a um processo não linear e influenciado por questões históricas, sociais, econômicas que afetam como ele mesmo e a sociedade o veem. Portanto alcançar a completude seria negar a existência da heterogeneidade desse sujeito perante a classe à qual representa.

Discussões acerca da formação docente têm-se feito presentes na atual sociedade perante questionamentos sobre como essa formação tem sido gerida nas mais diversas instituições formadoras. À inquietude referida, acrescentam-se as requisições da Lei de

ISBN 978-85-64124-60-8

Diretrizes e Bases (Lei 9394/96), assim como a necessidade de profissionais mais bem preparados para adentrar ao mercado de trabalho.

Diante do cenário apresentado, temos o intuito de verificar os efeitos de sentido no discurso produzido pelos alunos do Curso de licenciatura em Letras – inglês a partir do contato direto com seus depoimentos em entrevistas semiestruturadas sobre a relação entre a teoria e prática docente.

A situação que normalmente se encontra é a de licenciandos que não conhecem a dimensão do ser professor e que não se identificam com a profissão por falta de contato mais direto na universidade com o estágio específico de língua inglesa ou em cursos de extensão que pouco privilegiam a formação daquele que será habilitado na língua estrangeira em questão.

Assim, temos uma construção de identidades multifacetadas que são entrecruzadas por ausência ou presença de oportunidades de formação docente que fortaleça a relação sobre o que a academia ofereceu (teoria) e como o licenciando pode transformar esse conhecimento (prática).

A ANÁLISE DO DISCURSO E A CONSTRUÇÃO DOS ENUNCIADOS

A Análise do Discurso (AD) surgiu em meados dos anos 60 na França quando Pêcheux se propôs a verificar como o homem simbolizava o político por meio da língua, concluindo que os sentidos encontrados não são os mesmos para todos.

Ao longo de seu surgimento, a AD dialogou com a Linguística e vislumbrou uma noção de língua diferentemente da visão dos linguistas que pensam a língua como fechada em si mesma. Como a AD começa a propor ferramentas e métodos para fazer desse campo de saber uma disciplina autônoma, entende que a sua autonomia linguística possibilita uma abertura para o simbólico. Nessa perspectiva, a AD não se interessa pela língua em si, mas como ela funciona e produz sentidos dentro da sociedade e da história.

Assim um discurso será atravessado por uma relação inevitável entre língua, história e ideologia, pois o discurso implica em uma exterioridade linguística que evidencia aspectos sociais e ideológicos impregnados em palavras quando são pronunciadas. O que é verbalizado ou não, é controlado por "regras sociais" que manipulam o discurso e determinam até que ponto o mesmo discurso pode ser descolado de seus textos e passados à compreensão de seus efeitos. Pêcheux, discípulo de Althusser, acredita que a ideologia faz com que o indivíduo seja totalmente "assujeitado" às regras que lhes são impostas, ou seja, ele não tem controle sobre essas forças que o manipulam para o que deve ser dito ou não.

De outro lado, Foucault (1992) acredita que o sujeito é construído pela história, e são exatamente os discursos que a movimentam. Ainda para ele, o sujeito não é totalmente "assujeitado" pois pode oferecer resistência às forças manipuladoras. O autor não se utiliza da ideia de "assujeitamento" presente no conceito de ideologia dado por Althusser e compartilhado por Pêcheux, e entende que há condições de produção que moldam como os discursos são ditos ou não, uma vez que não se diz uma coisa qualquer sem intenção, em qualquer lugar para qualquer pessoa.

Portanto, nos interessa o entendimento de Foucault (1992, p. 32) sobre discurso quando o relaciona a "um conjunto de enunciados que se apoiam na mesma formação discursiva ao afirmar que ele é sempre um acontecimento, que nem o sentido pode esgotar inteiramente. "

Não há enunciado que não esteja apoiado em um conjunto constituído de quatro elementos: um referente, um sujeito, um campo associado e uma materialidade específica.

ISBN 978-85-64124-60-8

Vejamos um enunciado como esse: “O profissional de Letras só sai da universidade com bom domínio em inglês se estudar a língua em um curso de idiomas.”

a) O referente seria neste caso, o profissional de Letras;

b) O sujeito é o fato de ter alguém que pode afirmar o que foi transcrito acima (muitos profissionais de Letras ocupam o lugar desse sujeito);

c) O fato de o enunciado não existir isolado, pois está sempre relacionado a outros discursos similares;

d) Por fim, a materialização das ideias plasmadas no discurso através das enunciações produzidas oralmente entre os graduandos e textos produzidos por eles que reflitam essa realidade.

Descrever um enunciado é dar conta de suas especificidades de acordo com um determinado tempo e lugar. Se ao demarcar uma formação discursiva, revelamos algo dos enunciados, quando descrevemos enunciados, procedemos à individualização de uma formação discursiva. Ou seja, “a análise do enunciado e da formação discursiva são estabelecidas correlativamente”. Para Foucault (1986, p. 82), formação discursiva constitui-se de:

> Um feixe complexo de relações que funcionam como regra: ele prescreve o que deve ser correlacionado em uma prática discursiva, para que esta se refira a tal ou qual objeto, para que empregue tal ou qual enunciação, para que utilize tal conceito, para que organize tal ou qual estratégia. Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é, assim, caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade de uma prática.

Com o intuito de melhor analisar o discurso, supõe-se que as formações discursivas devem ser sempre vistas dentro de um espaço discursivo, com relações com vários campos de saber. Assim quando falamos no discurso dos egressos de Curso de Letras e a relação entre a teoria e a prática, estamos afirmando que cada um deles compreende um conjunto de enunciados, baseados em um sistema de formação discursiva.

A ANÁLISE DO DISCURSO E AS PRÁTICAS DISCURSIVAS

Ampliando os conceitos discutidos por Foucault (1986) sobre o discurso, temos que uma vez que a proposta se instaura em analisar o que é dito pelos licenciandos em Letras, torna-se necessário considerar o conceito de práticas discursivas, que não deve ser confundido com a mera expressão de ideias, pensamentos ou formulação de frases. Exercer uma prática discursiva significa falar segundo determinadas regras. E quando os licenciandos produzem discursos de descontentamento em relação à formação obtida através do curso de Letras, o fazem usando algumas de suas regras que fixaram o enunciado sobre a figura do egresso do Curso em questão. Por conseguinte, essa pesquisa tratou de mapear os “ditos” sobre a teoria estudada e a prática obtida, multiplicando as relações sugeridas. É fazer isso perguntando: porque dizem isso agora, e não em outro tempo? Outro lugar? Identificando porque ele seria o sujeito daquele enunciado.

ISBN 978-85-64124-60-8

Ao analisar um discurso, mesmo que seja uma fala individual, é necessário notar que não estamos diante de um sujeito, mas de um lugar de sua dispersão e descontinuidade. Ele não é um sujeito em si. Ele é falante e falado. Pluridiscursividade, heterogeneidade discursiva, interdiscurso são algumas palavras ou expressões que se referem, basicamente, à dispersão dos enunciados e, portanto, dos discursos.

Na presente pesquisa, o elemento unificador dos discursos não é o licenciando em Letras, mas tudo o que já foi veiculado sobre que se disse ser graduando do referido curso acerca da adequação entre teoria e prática. O discurso para o analista é o lugar da multiplicação dos discursos, bem como dos sujeitos.

Podemos dizer que a imagem que o aluno constrói sobre seu curso está diretamente ligada à qualidade de educação que se fornece na academia, e consequentemente afetará a produção de um discurso pelos graduandos do Curso de licenciatura de letras – inglês. Essa relação aborda a qualidade da formação acadêmica em torno da correspondência entre a teoria e prática, e como esse processo implica no preparo profissional docente.

Assim, entender o motivo de os ingressantes do curso supracitado se identificarem com a língua estrangeira em questão e quererem ser bons professores e, com o desenvolvimento de seus estudos, desiludirem-se com a formação docente, foi crucial para a condução da pesquisa.

AS RELAÇÕES DE IDENTIDADE

A sociedade moderna tem vivenciado uma crise de identidade ao confrontar as velhas identidades, antes tidas como únicas e homogêneas, com as identidades atuais que fragmentam o indivíduo. A fim de compreender a identidade do professor de inglês do século XXI, façamos antes um passeio às três concepções de identidades propostas por Hall (1992).

A primeira delas se refere ao sujeito do Iluminismo, o qual entendia que o núcleo interior que nascia com um indivíduo continuava o mesmo – idêntico - ao longo de sua vida. Assim a pessoa humana era vista como unificada, ao passo que o sujeito sociológico via que o citado núcleo interior era constituído a partir da relação com “outras pessoas importantes para ele”, que dessa forma não era dono de seus dizeres, sentidos e valores, mas uma continuidade dos efeitos do contexto que estava inserido. Em outras palavras, o sujeito sociológico se relaciona com o exterior e produz múltiplas identidades, e essa heterogeneidade difere do sujeito do Iluminismo.

E é nesse contexto, que trazemos a terceira concepção, que além da multiplicidade de sujeitos, há a movimentação dessas identidades pela existência da história. Em outras palavras, a identidade da Pós-modernidade é móvel, significada e ressignificada pelas constantes relações culturais que cercam os sujeitos envolvidos (HALL, 1997). E nessa instabilidade de definição ou constituição do que seja identidade, é que se aglomeram os sentidos da modernidade ao processo identitário.

A discussão dessas concepções direciona para o pensamento de Giddens (1990, p. 15) ao acreditar que essa constante mudança de identidade também é uma maneira de refletir sobre o próprio papel do sujeito na sociedade em que vive. Vejamos: “As práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter. ”

Se estamos falando de novas identidades, podemos trazer à tona o conceito de modernidade por três teóricos distintos que dialogam no quesito da descontinuidade: Harvey (1989), Giddens (1990) e Laclau (1990).

ISBN 978-85-64124-60-8

O primeiro teórico se posiciona sobre a modernidade como um período de experiências profundas não realizadas e liberta de tipos tradicionais de ordem. Ao passo que para Harvey, a modernidade é "um rompimento impiedoso com toda e qualquer condição precedente", ou seja, é deveras difícil precisar quando esse processo começa e termina, e se efetivamente termina. Já Laclau (1990) defende a ideia da existência de um centro da estrutura que é "deslocado" e substituído por uma "pluralidade de centros de poder".

Segundo esse último teórico, as diferenças passam a ser a marca das sociedades modernas tardias que são produtoras de diferentes sujeitos. A diferença não desagrega e nem unifica a sociedade, mas deixa em aberto a possibilidade de uma articulação parcial de identidades. E como pano de fundo, a história é parte constitutiva da identidade provisória e moderna.

Logo, o entendimento de identidade deve perpassar pelo de diferença. Nesse cenário, aparece um sujeito que é interpelado por uma forma de representar a sociedade em que se insere. Esse mesmo sujeito é identificado como um ser político, e por isso, as suas representações podem ser referentes a essa condição (política) ganhada ou silenciada. Deste modo, se há uma mudança política, há uma mudança de identidade, onde o sujeito é uma figura discursiva mutante.

Quanto à crise de identidade apontada no início, ainda há que se dizer que essa realidade diz respeito ao descentramento da identidade e do sujeito discutida por vários teóricos. Como este trabalho se fundamentou nas ideias de discurso de Foucault, aproveitamos o ensejo para tratar de sua "genealogia do sujeito moderno" como um novo tipo de poder, chamado por ele de "poder disciplinar". A disciplina proposta pelo autor impõe que a vida das pessoas precisa ser controlada e vigiada, e o sujeito moderno aqui discutido se institucionaliza pela coletividade, mas instaura um paradoxo, que quanto mais controlada for a natureza das instituições, mais isolado será esse indivíduo.

PERCURSO METODOLÓGICO

Realizou-se um estudo de caso à luz da Análise do Discurso Francesa com 22 alunos do Curso de Letras com Habilitação em Língua Inglesa da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) que são bolsistas de dois programas de extensão em língua inglesa denominados Núcleo de Cultura Linguística (NCL) e Inglês Sem Fronteiras (ISF). Dentre os discentes 15 eram do sexo feminino e 7 do masculino. A faixa etária dos investigados era entre 23 e 26.

A escolha desses participantes deveu-se ao fato de terem tido experiência recente com o mercado de trabalho docente (estágio), bem como a chance de aplicar os conhecimentos adquiridos durante a formação no Curso de Letras e também pela disposição em contribuir com a investigação. Para o artigo em questão será apresentada a análise do discurso de três alunos bolsistas, dos grupos mencionados.

O critério para a seleção do universo da pesquisa ocorreu devido a UFMA ser uma das duas únicas instituições públicas a ofertar a modalidade de licenciatura em Letras – Inglês e a única a ofertar essa modalidade todos os semestres.

Os instrumentos utilizados para a coleta de dados foram entrevistas semiestruturadas, para obter a possibilidade de geração de problematizações aprofundadas, realizadas através de um roteiro contendo 23 perguntas. Durante a coleta de dados, os participantes foram informados sobre os objetivos da pesquisa e após, assinaram o Termo de Consentimento e Livre Esclarecido concordando em participar do estudo.

ISBN 978-85-64124-60-8

A EXPERIÊNCIA DO PERTENCIMENTO A UM PROJETO/PROGRAMA DE EXTENSÃO: UM (ENTRE) LUGAR PARA A CONSTITUIÇÃO DA IMAGEM DO PROFESSOR DE LI

Para esta pesquisa acatamos conceitos dos Estudos Culturais da fase pós-estruturalista em relação ao entendimento sobre identidades em trânsito refletido nas palavras de Bauman (2003, p. 8): "as pessoas em busca de identidade se veem invariavelmente diante da tarefa intimidadora de "alcançar o impossível". E é com essa orientação que trazemos os estudos foucaultianos a fim de compreender o sujeito professor em formação como um sujeito histórico que mesmo que esteja em uma "nova" constituição carrega consigo traços identitários de outras épocas, lugares e filiações.

Logo, desenvolveremos a análise de Sequências Discursivas (SDs)[755] extraídas das entrevistas realizadas com os investigados deste estudo. Enfocaremos a regularidade encontrada nos dizeres dos participantes dos três projetos/programas de extensão já mencionados. A pergunta geradora foi: *O que motivou você a querer ser professor de inglês? E o que mais gosta em relação à prática docente?;*

A análise se pauta em uma materialidade de elementos heterogêneos produzindo um falar de si onde o enunciador deixa escapar uma multiplicidade de "eus" que mesmo em uma aparente dispersão se constitui como um todo ("eus") coerente. Utilizaremos, principalmente, os conceitos de Foucault (1986) e Pêcheux (1990) sobre discurso assim como a noção de identidades pós-modernas de Hall (1997) e Bauman (1999) discutidos no primeiro capítulo desta pesquisa. Iniciaremos apresentando as SDs e seus respectivos enunciadores e projetos/programas de extensão, para então nos debruçarmos sobre os efeitos de sentido que irrompem em seus discursos.

Na SD1 que analisaremos a seguir, focalizamos duas características importantes quando tratamos sobre a profissão professor: a inferiorização da carreira docente em relação a outros cursos "tidos" como mais vantajosos pecuniariamente e a permanência dos estudantes em continuar no curso de licenciatura diante da certeza de terem encontrado a profissão adequada para exercer. Fica bem visível que E1 apresenta opinião tendenciada a não permanecer no curso de Letras, porque existe uma forte influência em seu poder decisório: a opinião de seus pais. Essa polarização se mostra como uma demarcação de opções que E1 teve, antes de fazer a sua escolha. As SDs que constituem a primeira categoria de análise evidenciam traços constitutivos do professor de LI em formação. Vejamos:

> SD1: Bom... eu acho que as pessoas do quinto período da UFMA são meio que assim/ as últimas que estão ali pelo fato de quererem/ não porque não deu certo para Direito/ não porque não deu certo para outra coisa/ então eu sempre tive aptidão de aprender outras línguas/ eu sempre tive muita facilidade com o inglês / e quando eu entrei na UFMA eu já tinha uma base/ e eu acabei descobrindo que eu gosto disso/ meus pais são professores.../tanto que eles me falaram para eu não ser.../ não deu certo/ e aí quando eu vi a oportunidade de começar a lecionar/ foi quando eu percebi que eu gosto mesmo disso.../de dar aula de inglês.../ e foi assim/ foi aptidão mesmo. (E1/ PÂMELA / ISF).

755 Optamos por utilizar o termo sequências discursivas (SDs) para designar os trechos extraídos das entrevistas semiestruturadas realizadas com os licenciandos em Letras com habilitação em língua inglesa da Ufma, campus Dom Delgado.

ISBN 978-85-64124-60-8

Na SD1, ao tentar construir uma autoimagem, E1 primeiramente esboça seu olhar diante do "outro" a fim de entender a sua própria escolha pelo curso de Letras, mas sem se incluir no discurso, quando diz que *as* "pessoas do quinto período da Ufma são meio que assim/ as últimas que estão ali pelo fato de quererem". Esse olhar para o "outro" denota uma explicação para si próprio, ao ver que se encontra também no quinto período, fase que, segundo E1, parece ser quando a maioria das pessoas devem estar decididas a saber o que fazer em termos profissionais. É um encontro de seu próprio lugar a partir do lugar do "outro" que constitui a legitimação da escolha pelo curso de Letras ao longo dos anos.

A explicação para a permanência no referido curso se dá mediante a negação de sua própria escolha perante um discurso cristalizado de que o curso de Direito, por exemplo, pode trazer além de mais benefício pecuniário, maior status social. Essa ideia de que cursos de licenciatura não são vistos com a mesma valorização de cursos "tradicionais" (Medicina, Direito e Engenharia) transparece ao explicar o motivo de alguns alunos, assim como si próprio, resistirem até o quinto período do curso ao citar que "não porque não deu certo para Direito/ não porque não deu certo para outra coisa". Daí, é possível afirmarmos que um curso de licenciatura não ocupa o mesmo lugar de "prestígio" do de Direito, pois ingressar e permanecer em Letras pode ser uma possibilidade para aquele que não consegue ter êxito em outras áreas.

A fala de E1 apresenta uma movimentação de sua tentativa de se situar como sujeito ativo na escolha de seu curso universitário. Após explicitar uma constituição a partir do delineamento de outros estudantes do mesmo curso, assume uma posição mais central em seu discurso ao usar a primeira pessoa e afirmar: "quando <u>eu</u> entrei na Ufma <u>eu</u> já tinha uma base/ e <u>eu</u> acabei descobrindo que <u>eu</u> gosto disso/". Entendemos que esse posicionamento é uma tentativa de justificar o que foi decisório em sua escolha, bem como uma busca por razões lógicas. Se E1 possuía conhecimento prévio sobre LI, ser professor seria apenas uma consequência. Logo, a escolha vem muito marcada pelos "eus" repetidos como ressonâncias de um processo de dúvida sobre se o correto seria fazer "Direito" ou Letras, e de uma tarefa árdua para decidir diante de "outras vozes" que poderiam ter anulado essa possibilidade, e por isso E1 precisa enfatizar a primeira pessoa do singular. Logo, seguir como professor de inglês parece ser um efeito cuja causa está no "eu", o que pode ser visto como um reconhecimento de uma tomada para si dos desafios dessa escolha.

Podemos constatar que "as outras vozes" mencionadas anteriormente são presentes no discurso de E1, pois diante da escolha de ser professor, teve que enfrentar opiniões de pessoas que a afetam diretamente, além de sua constituição pessoal, a profissional ao explicitar "meus pais são professores.../tanto que eles me falaram para eu não ser.../ não deu certo/". Conforme discutido no primeiro capítulo deste trabalho, o sujeito é afetado por diversas relações que mantém com seu meio, e não exatamente apenas com sujeitos específicos que exijam uma filiação, e por isso torna-se possível que um sujeito seja formado por uma multiplicidade de muitos outros.

Observamos que a insistência dos pais de E1 para que não seguisse o caminho da docência se revela como uma negação das identidades profissionais que se constituíram em seu próprio seio familiar. Ou seja, não ser professor seria não ser como seus pais. Depreendemos que as experiências vividas por quem nega sua própria profissão deve ser de um modo tão negativo que produz discursos desencorajadores como os apresentados. Quando E1 explicita. *"/ não deu certo/",* entendemos que os modelos de professores existentes ao longo de sua vida formataram uma imagem diferente da retratada por seus pais, que ao negarem através de várias tentativas suas próprias profissões, podem ter, em vez de apontado outros caminhos, inconscientemente acentuado a escolha em ser professor.

Podemos antever que ao longo da SD1, E1 começa a se sentir professor de fato quando inicia a ministração de aulas de LI e pode tirar suas próprias conclusões sobre a carreira que se

ISBN 978-85-64124-60-8

desvelava em sua frente: “e aí quando eu vi a oportunidade de começar a lecionar/ foi quando eu percebi que eu gosto mesmo disso.../de dar aula de inglês...” O contato com o lado prático do curso de Letras oportunizou a materialização dos estudos empreendidos nas salas de aula da academia. Fazer algo que gosta constitui agora uma força muito superior àquela opinião reguladora de outrora. Portanto, E1, sendo racional e de herança logocêntrica, acredita que sua escolha tem origem em si ao justificar demasiadas vezes os motivos de sua inclinação “eu já tinha uma base/ e eu acabei descobrindo que eu gosto disso / eu gosto mesmo disso.../de dar aula de inglês/ foi aptidão mesmo,” e não se dá conta de que não é a origem dela. A SD1 demonstra uma tentativa de esboçar uma concepção de completude e linearidade em que E1 apresenta a ilusão de suas escolhas individuais conforme afirma Coracini (2007, p. 18), “na esperança vã do preenchimento da falta e, portanto, da cura da angústia existencial, do medo do erro, da negligência e da incompetência”.

Quando E1 acredita ser o sujeito de sua própria história, ao tomar decisões mesmo contrárias às opiniões de seus pais, alude à teoria dos dois esquecimentos de Pêcheux (1990), na qual o sujeito discursivo não se pertence, pois é pelo esquecimento daquilo que o determina, que ele se constitui, ou seja, E1 decidiu tornar-se professor através de uma relação com outros sujeitos, e essa operação consecutivamente, produz significados por atravessamentos de sua incompletude.

Essa tentativa de construir sua própria imagem e optar por qual caminho seguir, também é vista na SD2 pela quantidade de aparecimento do pronome “eu” como sendo o ponto de partida para uma tomada de atitude entre ser tradutor e professor de línguas, expresso por E2 ao citar:

> SD2: Quando eu entrei para o curso de Letras / eu não tinha a mínima vontade de ser professor / meu interesse era em ser tradutor / então eu comecei a ir pegando um pouco dessa área.../parte teórica/ mas aí depois eu acabei desistindo / depois que eu fiz a disciplina de Tópicos de tradução / eu vi o quanto é difícil o trabalho/ então, eu fiquei meio sem rumo/ aí eu fui chamado pela coordenadora do CLC[756] para fazer teste e ser professor / e lá eu descobri...eu sempre adorei língua inglesa/ desde criança eu já estudava [...] eu via que nesse projeto/ eu conseguia associar o conhecimento que eu tinha de inglês / e ainda mais conseguia passar esse conhecimento para outros/ isso me fez bem / foi praticamente uma revelação do que eu estava esperando na minha vida/ Eu não tinha nenhuma perspectiva com meu curso / e no momento que eu consigo registrar a minha vontade de ensinar/.... eu acabei gostando bastante [...]. (E2/ CLÁUDIA / LCMA).

Percebemos que ao longo da SD2 há uma certa linearidade temporal feita a partir do uso de verbos no pretérito que indicam uma sequência das etapas seguidas por E2, como por exemplo: “eu entrei / eu não tinha / meu interesse era / então eu comecei/ eu acabei desistindo / depois que eu fiz / eu vi / eu fiquei / aí eu fui / e lá eu descobri.../ ...eu acabei gostando bastante”. Essas etapas apresentam uma finitude quando um objetivo é encontrado, o qual é apresentado por meio de um verbo no tempo presente que indica a familiarização de E2 com a profissão docente em: “e no momento que eu consigo registrar a minha vontade de ensinar”.

Esse contraponto de tempos verbais em uma mesma SD pode ser visto como a causa para a tomada de outras atitudes pois, “foi depois que eu fiz a disciplina de Tópicos de tradução / eu vi o quanto é difícil o trabalho” que E2 vivenciou uma experiência como docente de LI, e a

756 CLC é nome da sala da coordenação do projeto LCMA. Grande parte dos sujeitos professores em formação se referem ao projeto citado pelo nome CLC.

ISBN 978-85-64124-60-8

denomina como “uma revelação”. Podemos observar que as expectativas iniciais de E2 ao ingressar no curso de Letras eram tantas que acreditava já ter uma ideia formada sobre a profissão que iria seguir, como tradutor, baseadas apenas na imagem constituída pela parte prática de um profissional que já atua na área de tradução. Mas, ao perceber que para a formação de um profissional da tradução, deveria haver um arcabouço teórico consolidado para exercício do referido ofício, E2 sente-se “meio sem rumo”. A ansiedade em preparar-se profissionalmente para o futuro recaiu na incerteza sobre qual caminho deveria ser seguido, muito plasmado por um discurso universitário imaturo que não consegue ir além de todas as possibilidades que um curso de formação de professores de línguas pode oferecer, além de serviços de tradução.

Verificamos que E2 sai do centro de suas próprias decisões porque é com um convite para a participação no projeto LCMA, como docente de LI, que o enunciador se encontra com a futura profissão (/ aí eu fui chamado pela coordenadora do CLC para fazer teste e ser professor /), ou seja, não foi uma decisão consciente, mas uma chance de encontrar o “rumo que parecia perdido”. Entendemos que quando E2 afirma ter ficado “meio sem rumo” sentiu-se como o homem pós-moderno, quando faltam respostas para suas indagações mais insistentes, é no isolamento que o sujeito professor em formação busca além de um preenchimento de um vazio, mas também o encontro consigo mesmo. Segundo Hall (1997, p.12), “a identidade, então, costura [...] o sujeito à estrutura”, pois quando E2 não encontrou os nós firmes em uma representação que julgava como segura (ser tradutor), entrou em crise e costurou-se à inesperada estrutura que se lhe apresentou (o projeto LCMA). A partir de então, pôde construir uma nova identidade para si, uma provisória, mutante, de fato, camaleônica, pois além de poder “associar o conhecimento que eu tinha de inglês “ poderia “passar esse conhecimento para outros”.

Mudar de planos quanto à careira profissional ocasionou uma desordem identitária em E2, tirando-o de um centro fixo e imutável para uma possibilidade de identificações ao longo da experiência em ser professor. Por isso Hall (1997, p. 21) acredita que:

> Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela se tornou politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença.

Concordamos com o supracitado teórico, pois podemos constatar que quando E2 apresenta sua identificação com a profissão facilitada por sua aptidão com a LI se refere ao projeto LCMA como a possibilidade de ancoragem de uma identidade que buscava (e lá eu descobri...eu sempre adorei língua inglesa/ desde criança eu já estudava). O “lá” é mais que uma marcação de um lugar de filiação, é a chance de ganhar uma identificação por meio de adaptação diante do novo que se instaurou ao sujeito professor em formação.

Na SD2 observamos que coabitam discursos contraditórios: E2 inicia seu depoimento explicando que ao ingressar no curso de Letras “não tinha a mínima vontade de ser professor, ” mas “em ser tradutor” e finaliza afirmando que “não tinha nenhuma perspectiva com meu curso”. Essa contradição é fundadora de uma identidade fragmentada que desestrutura sua falsa estabilidade inicial ao querer ser tradutor em prol de um sentido de pertencimento a um grupo que possa se identificar como parte dele. E por isso, “não existe um eu essencial, unitário - apenas o sujeito fragmentário e contraditório que me torno” (HALL, 1997, p. 188). Dessa maneira, ao longo de suas atividades, o “eu” de E2 poderá ser formado a partir de sua interação com os demais integrantes do LCMA, assentando o sentido de pertencimento do sujeito pós-

ISBN 978-85-64124-60-8

moderno aos grupos aos quais pertence. O sujeito professor em formação representado por E2 emergiu da crise identitária que viveu (HALL, 1992).

Na SD3 podemos verificar que os efeitos de sentido do discurso de E3 acolhe as noções de identidade por ora discutidas, mas sob um viés de binariedade, que, ao mesmo tempo que se identifica com a LI, não projeta em si uma imagem de ministrante dessa disciplina. Vejamos:

> SD3: Eu entrei na vida de professora meio que por acidente / sempre gostei de inglês, mas eu nunca quis ser professora / e quando eu entrei no curso a oportunidade apareceu / eu entrei mesmo para ter um primeiro contato com o mercado de trabalho / acabei ficando e estou gostando. (E3/ PATRICIA / NCL).

A afirmação aparentemente convicta em "eu nunca quis ser professora" encontra uma explicação em um caráter mais utilitário do saber LI ("para o mercado de trabalho") que construir uma profissão enquanto docente. Esse fato possibilita o entendimento para o "acidente" em entrar na vida de professor. As discussões sobre globalização em torno dos sujeitos modernos direcionam para uma vida que exige uma preparação muito instrumentalizada a fim de facilitar a entrada e a permanência desse sujeito no mercado de trabalho. Dessa forma, conforme discutimos em capítulos anteriores, o legado deixado por lutas políticas e econômicas colocou a LI como um "passaporte" para a garantia de inserção no mundo do trabalho ("eu entrei mesmo para ter um primeiro contato com o mercado de trabalho"). O caminho encontrado por E3 para chegar ao seu objetivo, foi ingressando no curso de Letras, pois na Ufma, que habilita para a língua materna e para uma língua estrangeira.

A relação entre LI e globalização é muito intensa, pois o domínio nessa língua é o acesso ao atendimento a necessidades dos grandes mercados mundiais. Então, globalização enquanto movimento, ao mesmo tempo que engloba, massacra os mais fracos que não resistem a sua existência. Desde a Segunda Guerra Mundial, saber inglês tornou-se imperativo para o mundo moderno e E3 reconhece essa importância quando afirma sua afinidade com a língua ao citar: "sempre gostei de inglês". Aqueles que não possuem esse conhecimento sentem na prática a segregação de identidades que a globalização produz. E "o que é opção livre para alguns abate-se sobre outros como destino cruel." (BAUMAN, 1999, p. 66). Por conta da globalização a LI tornou-se descentrada assumindo uma identidade plural. Essa pluralidade se dá devido aos "vários ingleses" existentes no mundo contribuindo para lugares de muitos discursos. Portanto, a LI não pode ser mais vista apenas como internacional, mas como língua de fronteira da qual os sujeitos se apropriam para o convívio social, como estudar e trabalhar, atividades recorrentes nessa pesquisa.

O discurso de E3 demonstra que apesar do fato de ser professor não estar em seus planos inicialmente, a chance em participar do projeto/programa de extensão para ele foi mais que uma mudança de perspectiva, mas uma redefinição de "acidente" para "oportunidade", "e quando eu entrei no curso a oportunidade apareceu". Percebemos que a imagem da constituição do ser professor é gradual e, uma vez que sua identidade é significada a partir da posição que este passa a ocupar, do ingresso no curso sem a perspectiva de ser professor ao momento que se torna membro do NCL. Por isso, para Foucault (1986, p. 62) um discurso pode ser definido como "um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos", ou seja, o discurso pode abranger uma diversidade de lugares discursivos, pois não se trata apenas de lugares socais que se constituem no interior do discurso e que contribui para a sua constituição. E o discurso da formação de professores é exemplar de uma prática discursiva na qual podem ser evidenciados uma rede de lugares discursivos.

ISBN 978-85-64124-60-8

Diante desse cenário, temos pelo menos dois lugares discursivos: o lugar do licenciando antes de sua participação em um projeto/programa de extensão, e depois. Essas movimentações produzem discursos diferentes ao serem emitidos a partir de lugares igualmente distintos. A inserção de E3 como participante de um projeto/programa de extensão, possibilita uma nova constituição identitária de seu "eu" profissional, pois devido a sua inscrição no grupo de sujeitos professores em formação do NCL, há a produção de efeitos de verdade do discurso produzido a partir de um lugar determinado.

A afirmação de "...acabei ficando e estou gostando. ", evidencia um distanciamento entre a imagem inicial de E3 ("mas eu nunca quis ser professora") expressa com um verbo no pretérito, e a de um sujeito em (trans)formação demonstrada por um verbo no presente (estou gostando). Essa mudança ascendente do tornar-se professor parte de uma identificação com a profissão relacionada a uma formação discursiva que afeta E3. No campo da docência, é como o professor discursiviza os saberes instrucionais que legitimam o seu lugar social. O falar de um sujeito professor em formação advém de um lugar social afetado por relações de poder. Existe um pré-construído sobre o ser professor que possivelmente afetava E3 inicialmente ("eu nunca quis ser professora"), isto nos leva a concluir que o fato de gostar de LI apenas direcionava ao mercado de trabalho para fins de ganho pecuniário. Ao ocupar a posição de sujeito do NCL, o pré-construído ganha um "vir a ser construído" pela agregação do gosto pela profissão por meio de sua experiência no projeto (acabei ficando e estou gostando).

O que nos chama atenção nos discursos de E1, E2 e E3 é que a motivação para ingressarem no curso de Letras, não se deu pelo fato de desejarem ser docentes, mas por suas aptidões com a língua, o que constitui um conhecimento prévio em LI como possível facilitador tanto do ingresso quanto no melhor desenvolvimento no referido curso acadêmico. Vejamos as regularidades discursivas encontradas:

> Então eu sempre tive aptidão de aprender outras línguas/ eu sempre tive muita facilidade com o inglês. (SD1/E1 – ISF).
> Eu sempre adorei língua inglesa/ desde criança eu já estudava. (SD2/E2 - LCMA).
> Sempre gostei de inglês. (SD3/E3 - NCL).

Os enunciados acima explicitados demonstram que o discurso da globalização e a importância de saber uma língua estrangeira afetam os sentidos manifestados nas SD1, SD2 e SD3 que posicionaram a LI como internacional. É importante ainda registrar que embora sejam enunciados de três sujeitos distintos e de projetos/programas diferentes, é possível encontrarmos o mesmo jogo de enunciados. As sutis diferenças entre as SDs apresentadas, no que concerne a motivação para o ingresso no curso de Letras, não alteram a identidade dos enunciados, pois estão ligados por um eixo comum, o fato de gostar de estudar LI, que possibilita o reconhecimento de regras de construção muito parecidas. A convergência discursiva expressa nas referidas SDs denota o pensamento de Foucault (1986, p. 117) acerca dos enunciados, pois segundo o teórico:

> [...] é possível, sem dúvida ir mais longe: podemos considerar que existe apenas um único e mesmo enunciado onde as palavras, a sintaxe, a própria língua não são idênticas. [...] melhor ainda: uma informação dada pode ser retransmitida com outras palavras, com uma sintaxe simplificada, ou em código convencionado; se o conteúdo informativo e as possibilidades de utilização são as mesmas, poderemos dizer que ambos os casos constituem o mesmo enunciado.

ISBN 978-85-64124-60-8

A regularidade encontrada nas SDs 1, 2 e 3 reforçada pelo advérbio temporal *"sempre",* direciona para um contato com a LI bem anterior à entrada dos enunciadores em questão no ensino superior. A presença da língua estrangeira na vida pessoal desses sujeitos foi, mesmo que inconsciente, determinante para suas inclinações ao curso de Letras. Convém ainda citar que a experiência da prática docente, nos projetos/programas de extensão elencados nessa pesquisa, funcionou como um norteador da vida profissional dos enunciadores, pois é como se antes de suas participações nos projetos, não soubessem como utilizar o conhecimento prévio sobre línguas que levavam para a universidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises feitas anteriormente dos efeitos de sentido que os discursos dos sujeitos-alunos provocam sobre a identidade do professor de inglês, concluímos que buscar a fixação de uma identidade é uma impossibilidade. A identidade docente, assim como qualquer outra, segue o padrão de mudança social, cultural, político, econômico entre tantas outras instâncias.

Para tal, estudar sobre identidades a partir de uma regularidade discursiva em uma dispersão de enunciados, é reconhecer a multiplicidade do sujeito e de sua tomada de posição em um dado contexto. Esse é um dos fatores que determina sua identidade ou diferença perante os padrões citados.

Reconhecemos ainda que o poder deve ser entendido como uma relação flutuante, que não se apresenta unicamente numa instituição e nem em ninguém, ao passo que o saber se encontra em forma de conteúdo e representação. Portanto, para constituir o poder é necessário usar a força, mas para o saber basta ensinar ou compreender. Assim, da similitude entre um e de outro, poder e saber, constituem o sujeito.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA FILHO, José Carlos Paes de. **Linguística aplicada, ensino de línguas e comunicação.** Campinas: Pontes Editores & ArteLíngua, 2005.

APPLE, M. W. **Ideologia e currículo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua estrangeira**. Brasília, DF, 1998.

CELANI, M. A. A**. Questões de identidade: o professor e o aluno na sala de aula de Língua Estrangeira: ementa.** São Paulo: Pontifícia Universidade católica de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.pucsp.br/sites/default/files/download/posgraduacao/programas/direito/optativa-questoes-de-identidade-o-professor-e-o-aluno-na-sala-de-aula-de-ling-estrang-celani.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2014.

CRISTOVÂO, V. L. **A relação entre teoria e prática no desenvolvimento do professor**. In: MAGALHÃES, Maria Cecília C. A formação do professor como um profissional crítico: linguagem e reflexão. São Paulo: Campinas/Mercado de Letras, 2009.

DERRIDA, Jaques**. O Animal que logo sou.** 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

ISBN 978-85-64124-60-8

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GIDDENS, A. **The consequences of modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990.

HALL, S. **Cultural identity and diaspora**. In: RUTHERFORD, J. (Org.). Identity. Londres: Lawrence and Wishart, 1997.

_____. **The questions of cultural identity**. In: HALL, S.; HELD, D.; McGREW, T. (Eds.). Modernity and its future. Cambridge: Polity Press, 1992.

HARVEY, D. **The condition of post-modernity**. Oxford: Oxford University Press, 1989.

LACLAU, E. **New reflections on the resolution of our time**. Londres: Verso, 1960.

LEFFA, V. J. **O ensino de línguas estrangeiras no contexto nacional**. Contexturas, n. 4, p. 13-24, 1999.

MOITA LOPES, L. P. **Oficina de linguística aplicada.** Campinas: Mercado de Letras, 2005.

PAIVA, V. L. M. O. **O novo perfil dos cursos de licenciatura em letras**. In: TOMICH, Leda Maria Braga et al. (Orgs.). **A interculturalidade no ensino de inglês**. Florianópolis: UFSC, 2005. p. 345-363. (Advanced Research English Series).

VEIGA-NETO, A. **Foucault e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ISBN 978-85-64124-60-8

SIMPÓSIO 34 – LITERATURA ITALIANA TRADUZIDA NO SISTEMA CULTURAL BRASILEIRO NO SÉCULO XXI: DO CÂNONE À MARGEM?

ISBN 978-85-64124-60-8

A TRADUÇÃO COMENTADA DE QUANDO SI È CAPITO IL GIUOCO COMO OBJETO MEDIADOR ENTRE AS LITERATURAS ITALIANA E BRASILEIRA

Luis Fernando BRAGA (USP)
E-mail: fernando6345@hotmail.com

RESUMO

O objetivo principal deste projeto foi o de expandir as relações entre as culturas e literaturas italiana e brasileira, a fim de pensar o passado recente como questão e problemática nos dias de hoje, não levando em conta apenas as questões de caráter linguístico, mas também culturais, tomando a tradução da obra pirandelliana como um documento a ser ressignificado para o contexto social brasileiro, uma vez que a cultura italiana está incluída desde o fim do século XIX na sociedade brasileira. Para isto, o objeto mediador da relação entre as duas literaturas propostas foi a tradução comentada da novela Quando si è capito il giuoco, de Luigi Pirandello. Atentei-me sobre dois aspectos principais na tradução das novelas: A ordem dos adjetivos nos sintagmas e o ordenamento sintático das orações tanto em português como em italiano. Por último elucidei as escolhas empregadas por mim em minha tradução.

***PALAVRAS-CHAVE**: TRADUÇÃO, PIRANDELLO, NOVELA, PORTUGUÊS-ITALIANO, NOVECENTO ITALIANO.*

O PONTO DE ENCONTRO ENTRE AS LITERATURAS BRASILEIRA E ITALIANA DOS SÉCULOS XIX E XX

As relações entre Brasil-Itália já estão há muito presentes em nosso cotidiano, mas apesar disso, traçar um percurso histórico-literário entre as duas nações não é uma tarefa fácil, dada as escassas pesquisas e os poucos documentos referentes a este vínculo ainda hoje. Foi mesmo no século XIX que esta relação começa a fincar raízes sólidas no território nacional, devido a fatores histórico-sociais pertinentes às duas nações e que viriam a influenciar essa troca cultural bilateral que até hoje provamos viva entre Brasil e Itália. No Brasil, a vinda da corte de D. João VI em 1808 para nossa nação abriu as portas para a importação e a criação de uma literatura internacional traduzida[757], visto que até esta data a impressão de escritos em território nacional era proibida. A proclamação da independência do Brasil em 1822 e a abolição da escravidão em 1888 permitiu abrir as portas para grande fluxo migratório de italianos do final

757 A EDITORA GARNIER, QUE FUNCIONOU DE 1844 A 1934, DEDICOU-SE PRINCIPALMENTE A PUBLICAÇÃO DE ROMANCES EM FORMA DE FOLHETINS, LIVROS DIDÁTICOS, DE POESIAS E TAMBÉM TRADUÇÕES. A LAEMMERT ATÉ 1909 JÁ HAVIA PUBLICADO MAIS DE 400 OBRAS TRADUZIDAS, INCLUSIVE DO ITALIANO. A CASA EDITORIAL O LIVRO, FUNDADA EM 1920, FOI A RESPONSÁVEL PELA TRADUÇÃO DA DIVINA COMÉDIA EM DOIS VOLUMES, FEITA POR JOSÉ PEDRO XAVIER PINHEIRO. EM 1930 SURGE A EDITORA GLOBO, QUE SE DEDICOU PRINCIPALMENTE A PUBLICAÇÃO DE LIVROS ESTRANGEIROS TRADUZIDOS E JUNTO A J. OLYMPIO E OUTRAS EDITORAS MENORES FIZERAM COM QUE A PUBLICAÇÃO DE UMA LITERATURA ESTRANGEIRA TRADUZIDA NO BRASIL FLORESCESSE JÁ NA DÉCADA DE 1940. A EDITORA MARTINS TAMBÉM CONTRIBUIU PARA ESTE MERCADO EDITORIAL BRASILEIRO, PUBLICANDO DIVERSAS OBRAS TRADUZIDAS, DENTRE ELAS UMA EDIÇÃO INTEGRAL DO DECAMERON DE BOCCACCIO.

ISBN 978-85-64124-60-8

do século XIX, contribuindo para a intensificação da vida cultural em nosso país, sem contar o grande crescimento do comércio editorial que ganha fôlego a partir da década de 1890.

Na Itália, o século XIX também foi marcado por grande agitação política, que como bem sabido, influenciou intensamente a literatura local. As lutas pela unificação da península itálica que culminaram em 1861 no surgimento do Reino d'Italia contribuíram para a formação de uma identidade nacional, que cruzou o atlântico ao final do século, vindo parar em terras brasileiras. Esse crescente fluxo imigratório, que já nos primeiros anos do século XX foi responsável pela imigração de mais de um milhão e meio de italianos, impulsionado pela política liberalista e fiscalista adotada pelo governo italiano logo após o surgimento do novo reino, fez com que muitos italianos não vissem outra saída a não ser explorar novas terras e novos horizontes com a esperança de um recomeço.

Essa aproximação gerada pelo intenso cenário político do século XIX fez surgir entre as duas nações uma identidade ítalo-brasileira que ainda hoje vem sendo explorada e ganhando espaço em ambas as literaturas.

O século XX não fica atrás no que se refere aos laços criados entre as duas nações. O fim da segunda guerra mundial somado a extinção do Estado Novo no Brasil fez com que uma nova massa de imigrantes italianos desembarcasse em terras brasileiras, reforçando ainda mais os laços já criados no século passado.

A questão principal que se tem a analisar diante dessa relação é o que traduzir? Claramente, o cânone da literatura italiana recebe o foco inicial, com traduções de autores como Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Foscolo, Manzoni, dentre outros, feitas por editoras nacionais de médio e grande porte que se consolidaram no país e por tradutores, como Xavier Pinheiro ou Luís Vicente De Simoni, que se empenhavam na aproximação entre essas duas culturas, impulsionadas por um também crescente desenvolvimento de um público leitor, que já no final do século XIX havia aumentado consideravelmente, mesmo tendo em vista o ainda tímido desenvolvimento do setor educacional no país.

Quando chegamos ao século XX, vemos que houve uma mudança de foco no que se refere ao que traduzir. Se até o século XIX a poesia clássica era parte primordial do cânone traduzido para a língua nacional, no século XX o crescente público leitor, não mais acadêmico ou da alta sociedade, mas a classe média desejosa de uma literatura de deleite[758] impulsiona, junto aos ideais da vanguarda modernista, o desenvolvimento ainda que escasso da tradução de um gênero que, se antes era tido como baixo, começa a ganhar espaço no cenário cultural: as novelas, ou os breves contos, capazes de atingir uma nova massa leitora que vinha se formando há algum tempo e que almejavam apenas uma distração nas horas vagas, e não um estudo clássico voltado para a formação acadêmico-literária.

Com essa mudança de foco, foi possível que autores como Luigi Pirandello fosse conhecido no território nacional e traduzido para esse novo público leitor. Dois pontos foram decisivos para que Pirandello entrasse no cânone traduzido para o português no Brasil do século XX: o seu grande sucesso no teatro e o Prémio Nobel conquistado em 1934.

Oswald de Andrade é o responsável, em 1923, pela primeira menção do escritor italiano em território nacional com a publicação de um ensaio intitulado "Anunciação de Pirandello".

758 "[...] OS LIVROS DE AVENTURA, OS ROMANCES POLICIAIS, OS IDÍLIOS DE AMOR IMPROVÁVEL [...] E AS BIOGRAFIAS ROMANCEADAS ERAM OS GÊNEROS DE MAIOR VENDAGEM'. [...] UM TERÇO DOS ROMANCES EDITADOS NO ANO DE 1942 [...] ENDEREÇADAS AO PÚBLICO FEMININO [...] OS OUTROS ROMANCES PUBLICADOS NESTE MESMO ANO ERAM, EM SUA MAIORIA, OBRAS DE CLÁSSICOS EUROPEUS, ANTIGOS E MODERNOS. [...] COMPANHIA EDITORA NACIONAL/CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, EDITORA GLOBO E LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA, FORAM AS PRINCIPAIS INVESTIDORAS 'NA PUBLICAÇÃO DE OBRAS DE FICÇÃO, NACIONAIS E ESTRANGEIRAS' [...]" (PETERLE, PATRICIA; SATURBANO, ANDREA; WATAGHIN, LUCIA, 2013, P.59).

ISBN 978-85-64124-60-8

Jayme Costa encena, em 1924, a primeira obra teatral pirandelliana traduzida para o português: Cosi è...se vi pare, assistida pelo próprio autor italiano em 1927; Francisco Pati, em 1925, é o responsável por inaugurar a tradução das "Novelle per un anno", reeditado em 1932; a Editora Globo foi a responsável por inaugurar, em língua nacional, a tradução dos romances pirandellianos, como "Il fu Mattia Pascal. "

PIRANDELLO E A NOVELA QUANDO SI È CAPITO IL GIUOCO

Pirandello nasceu em 1867 em Agrigento, na Sicília, tendo estudado Direito, Letras e Filosofia. Torna-se um célebre noveleiro nos primeiros anos de sua carreira e após 1910 passa a escrever para o teatro, adaptando algumas de suas novelas para serem representadas nos palcos. Se por um lado as novelas contavam histórias, por outro passam a ter a representação através de atores daquilo que antes era apenas narrativa.

Insere nos palcos dos teatros mecanismos e conteúdos absolutamente novos, iniciando a arte literária do *Novecento* à medida que se distanciava do realismo *ottocentesco*. Aqueles personagens psicologicamente bem construídos dentro de uma sequência temporal natural serão substituídos por uma literatura em que a unidade psicológica e a verdade objetiva não existem mais, onde nos resta apenas as convenções sociais em que cada qual tem a função de fazer sua parte.

A novela "Quando si è capito il giuoco" é datada de 1913 e foi levada aos palcos em 1918 com o nome Il giuoco delle parti[759]. Tanto essa como outras novelas de Pirandello escritas no segundo decênio do *primo novecento* italiano possuem como temática principal o contraste entre realidade e aparência, entre a vida e a máscara social imposta aos indivíduos e a ausência de uma verdade objetiva e absoluta.

É interessante perceber a conexão entre as duas produções, onde a peça não se limita apenas a reprodução da novela nos palcos do teatro, mas está intrinsecamente ligada a construção de seu sentido, complementando-o. Se por um lado precisamos da novela para entender o porquê Memmo Viola não mora com sua mulher, por outro fica bem mais claro logo no início da peça a traição de Silia com Guido e o claro conhecimento de Leone do caso.

No início da novela temos a presença marcante do narrador, que nos descreve pitorescamente em 3ª pessoa, como de costume nas produções pirandellianas deste período, o temperamento de Memmo e sua partida da casa em que habitava com a mulher.

Memmo Viola, personagem principal da novela, com uma placidez inalterável tanto às dores quanto às sortes, se separa de sua mulher Cristina após receber uma gorda herança de uma tia desconhecida e vai viver sozinho em um apartamentinho com seus livros e apetrechos culinários, não antes de ter acordado uma pensão a sua mulher.

Na peça fica mais claro que existe um jogo de traição, um *matrimonio terzeto*, entre Leone, Silia e Guido. Já na novela nos é mais transparente que a saída de casa de Memmo se deu por conta de sua mulher, cansada de não conseguir alterar sua cansada placidez, forçando-o a libertá-la daquela situação.

A trama, em ambos, se desenvolve quando a mulher recebe certa vez, por engano, a visita de quatro senhores bêbados que procuravam uma certa Pepina. Esses senhores ofendem moralmente Cristina, que vê a necessidade de puni-los pelos insultos. Vai à casa de seu marido desesperadamente propor que ele desafie um dos senhores, Miglioriti, que deixou a ela um

759 Na novela: Memmo Viola é protagonista e marido de Cristina, sendo Gigi Venanzi seu amigo e amante de Cristina. No teatro: Leone é protagonista e marido de Silia, sendo Guido amigo de Leone e amante de Silia.

ISBN 978-85-64124-60-8

cartão de visitas. Toda essa descrição é feita através de um discurso indireto livre, onde o narrador sumariza tudo o que aconteceu na noite anterior.

Já que o duelo era inevitável, faltava então que fossem organizados os preparativos para ele. Nesse momento o amante é inserido no jogo, por ser ele o escolhido para apadrinhar o duelo. Na novela começa a se delinear mais profundamente que existe um plano por detrás das ações de Memmo. O tal jogo que Memmo havia entendido, descrito pelo narrador logo no início da história, começa a ficar mais claro ao leitor, e a hipótese de uma possível traição, de um possível triângulo amoroso já pode ser levado em consideração mais incisivamente.

Memmo Viola resolve então escolher como padrinho Gigi Venanzi, amante de sua mulher. Apesar de saber da traição dos dois, Memmo não esboça nenhuma reação, mas percebe-se durante a leitura indícios sutis de que algo está sendo tramado por ele pois, como o próprio personagem diz, ele havia entendido o jogo.

Interessante percebermos que uma pessoa que tenha lido a novela sem assistir à peça terá uma tarefa muito mais exigente para conseguir penetrar nos meandros da trama através das sutis informações que nos são passadas pouco a pouco para entender o seu contexto global. Já na peça, como dito anteriormente, fica claro ao espectador a presença de um triângulo amoroso e a astúcia de Leone para lidar com a situação e tramar sua vingança, sem que sua mulher e o amante percebam que ele entendeu o que se passa.

O clímax acontece bem ao final da novela, quando Memmo revela que sua parte como marido foi aceitar o desafio; quanto a realizá-lo não cabia mais a ele desde muito tempo, mas sim ao amante, Gigi Venanzi, que se vê obrigado então a duelar com Miglioriti, tendo o “boa sorte” de Memmo Viola como palavra de consolo ao final da novela.

Se por um lado na novela são utilizados recursos que condensam seu conteúdo, como o flashback, o discurso indireto livre e a sumarização do tempo da história, por outro vemos que na peça teatral, para se manter a linearidade contextual dos fatos e autorizar uma sequência narrativa, é necessário que a coincidência do tempo do discurso seja mais próxima da do tempo da história, e as indicações de cena e descrições do ambiente se tornam necessárias para a construção dos atos.

A novela termina com Gigi se encaminhando a fazer o que cabia a ele, ou seja, duelar com Miglioriti, mas não nos é dito o que aconteceu. O tom da novela é muito mais irônico, pois vemos que Memmo não entendeu que o jogo na verdade não era aquele entre ele e Gigi, mas sim entre ele e sua mulher, que permaneceu inalterável.

Pirandello assim consegue transcender a literatura e esboçar uma nova sociedade revestida em máscaras sociais e aparências, onde o conteúdo do ser individual já não existe, dando espaço apenas as convenções coletivas do que se deve ou não ser tomado como realidade.

ESTUDO DA ESTRUTURA SINTÁTICO-SEMÂNTICO-DISCURSIVA DO ITALIANO E SUA ADAPTAÇÃO DE EFEITO PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO

SOBRE O USO DOS ADJETIVOS NA ESTRUTURA SINTAGMÁTICA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO E DO ITALIANO

A pesquisa realizada sobre o uso dos adjetivos no português brasileiro teve como foco a necessidade de adaptação de sentido sempre que um texto vem traduzido de uma língua à

ISBN 978-85-64124-60-8

outra, podendo, desta maneira, transmitir na tradução o mesmo efeito discursivo que na língua de partida é transmitido, atenuando assim as discrepâncias que poderiam ocorrer por um uso equivocado da posição dos adjetivos no português.

No português brasileiro, um adjetivo, quando em função sintática atributiva, atua como modificador do substantivo ao qual se refere. Cabe analisarmos as suas nuances de sentido quanto à sua posição dentro de um sintagma, isto é, analisar o seu valor quanto à sua posição ante ou posposta a um substantivo. No português, podemos encontrar, segundo Silvia e Pria (2001, 2002) três classes distintas de adjetivos: os avaliativos, os classificadores e os determinativos.

O avaliativo se relaciona ao que em outros estudos chamaríamos de qualificador. Um adjetivo atributivo avaliativo ou qualificador vai além dos níveis sintático-semânticos de um sintagma, importando também a ele a estrutura discursiva de um determinado contexto e por isso mesmo tem um caráter subjetivo, expressando conceitos variáveis. Quando posposto (N + Adj.) ele tende a apresentar uma função descritiva, atribuindo ao substantivo uma propriedade temporária ou circunstancial. Se anteposto (Adj. + N) o avaliativo atua como propriedade inerente ao nome, destacando e acentuando sua característica. Um adjetivo avaliativo, dependendo de sua posição em relação ao nome ao qual emprega uma característica, pode mudar de categoria, funcionando como um determinativo ou um classificador.

Ex:

(1) “As moscas, a mulher, todas **as pequenas e grandes** chateações da vida [...]”.

(2) “Mal entraram em casa, Gigi Venanzi se voltou a Memmo como um cão **raivoso**”.

(3) “Memmo Viola, sorrindo como se nada fosse, retirou seu amigo do precipício, ao qual com aquela **leve e breve** pergunta se divertiu em pô-lo [...]”.

Em (1) e (3) o adjetivo avaliativo anteposto ao nome, **as pequenas e grandes** chateações e **leve e breve** pergunta, acentua as características agregadas a ele. Na estrutura sintagmática, um avaliativo não agrega sua propriedade sobre outro, mas apenas ao núcleo do sintagma, sendo eles separados pela conjunção e, funcionando na estrutura sintagmática como recurso estilístico na construção do sentido do discurso.

Já em (2), cão **raivoso**, o avaliativo posposto ao nome apenas agrega um valor descritivo a ele.

Um adjetivo classificador ocorre sempre posposto ao substantivo ao qual atribui valor, relacionando entidades, colocando o substantivo em uma subclasse e atribuindo a ele um valor objetivo, restringindo suas possibilidades de referências. Esse adjetivo ainda pode ser dividido em dois grupos: os argumentais, em que o adjetivo expressa um complemento ao nome e; os não argumentais, apenas com função classificatória.

Ex:

(1) “[...], mas então um dia ela lhe trouxe à casa a gorda herança de sabe-se lá qual tia **velha**, uma tia **velha e desconhecida**, morta na Alemanha [...]”

(2) “Desculpe, você por acaso viu, entrando, se tinha uma garrafa **de leite** do lado de fora da porta?”

Em (4), tia **velha**, o adjetivo é classificador não argumental, pois não funciona como complemento do nome, mas apenas o insere em uma subclasse, classificando-o. A ele é agregado outro adjetivo, **desconhecida**, tendo um valor avaliativo na estrutura em questão. O adjetivo classificador geralmente aparece mais próximo ao nome quando acompanhado de outro adjetivo de outra categoria se a intenção é caracteriza-lo por sua qualidade circunstancial.

ISBN 978-85-64124-60-8

Se a intenção discursiva fosse a de classificar o nome por uma de suas qualidades inerentes, o avaliativo poderia antepor-se a ele.

Em (5), diferentemente do exemplo anterior, o adjetivo **de leite** insere o substantivo garrafa em uma subclasse, onde ele expressa o complemento do nome, por isso, pode ser classificado como um classificador argumental.

Já um adjetivo determinativo, sempre se antepondo ao nome, incluindo tanto os adjetivos de caráter quantitativos como os de caráter determinativos, agregam um caráter delimitativo ao nome em que se relacionado.

Ex:

(1) "Instalou-se em **três** comodozinhos **modestos** com todos os livros **de ciências físicas e matemáticas e filosóficas**, e todos os apetrechos **de cozinha** [...]

(2) "Todas as manhãs, uma **velha** criada vinha lhe fazer as compras [...].

No exemplo (6), o adjetivo "três" é classificado como determinativo por agregar um caráter quantitativo ao nome, que é acompanhado também pelo avaliativo "modestos", que tem função descritiva neste exemplo. O avaliativo poderia antepor-se ao nome, deslocando o determinativo anterior a ele se a intenção narrativa for a de enfatizar a qualidade agregada ao nome. Logo em seguida, ocorre uma sequência de adjetivos classificadores argumentais. Por se tratarem de um mesmo subconjunto dentro da categoria dos classificadores, sendo estes os argumentais, a conjunção "e" vem utilizada para separa-los, não tendo relevância a ordem em que aparecem na estrutura sintática. Se estivéssemos diante de classificadores argumentais e não argumentais dentro de uma mesma estrutura sintagmática, o primeiro prevaleceria quanto à posição mais próxima ao nome em detrimento do segundo.

Interessante perceber que no exemplo (7), se o adjetivo estivesse posposto ao nome teria função avaliativa no sintagma. Anteposto, ele funciona como um adjetivo que expressa determinação ao nome.

Em suma, um adjetivo classificador, posposto ao nome, atribui um valor objetivo a ele. É aquele que possui uma característica menos marcada, atendendo ao princípio funcional da predicação na língua portuguesa. Um adjetivo determinativo, anteposto ao nome agrega um valor quantitativo ou determinativo. Já o avaliativo tem uma função mais marcada, caracterizando-se como um recurso estilístico comum na língua portuguesa ao atribuir a um nome um valor mais enfático e subjetivo.

SOBRE A POSIÇÃO DO SUJEITO DA ORAÇÃO NO PORTUGUÊS BRASILEIRO E NO ITALIANO

Quando nos deparamos com a tarefa de traduzir um texto, seja ele literário ou não, temos que ter em mente que estamos diante de uma situação em que não basta apenas conhecermos a fundo as línguas pertinentes a tal projeto, mas que devemos entender que também é necessário um foco mais profundo nos níveis textuais e discursivos. Uma língua não se limita apenas a palavras, mas, sobretudo em como se dá o agrupamento delas em um sintagma ou em níveis superiores de sua estrutura. Creio que pesquisar o funcionamento estrutural da língua portuguesa e italiana é de suma importância para que, ao traduzir, não se corra o risco de se desviar da intencionalidade do texto e transmitir ao leitor brasileiro as mesmas expectativas que são esperadas pelo leitor italiano ao ler tal obra literária.

Em geral, a posição do sujeito comumente utilizada, seja no português brasileiro que no italiano, precede o predicado, isto é, o sujeito aparece à esquerda de um sintagma quando

ISBN 978-85-64124-60-8

ocupa a posição de algo já sabido pelo destinatário, seguida da nova informação, aquela que se quer dizer a respeito dele e que o destinatário ainda não conhece.

"Gigi Venanzi lo guardò stordito [...]"	Gigi Venanzi o olhou aturdido [...]

Apesar disso, tanto no português como no italiano há exceções, fazendo com que o sujeito possa aparecer também depois do predicado, o que tipicamente é conhecido por oração inversa/ocasional ou ordem inversa.

A língua italiana assim como a portuguesa aceita a ordem inversa, funcionando não apenas como recurso estilístico-literário, quando estamos diante de:

Frases exclamativas que expressem pregação.

"Eccolo qua!"

Aqui está ele!

Interrogações introduzidas por pronomes ou advérbios.

"Sì? E quando mai Memmo Viola s'era sognato di porre un limite o un freno alla libertà della moglie?"

Ora, mas **quando foi** que Memmo Viola sonhou em pôr um limite ou um freio à liberdade da mulher?

Frases que introduzam um discurso direto;

"- Sta' tranquillo, – **disse** Memmo. – Dormirò."

- Fique tranquilo, - **disse** Memmo. – Vou dormir.

"- Oh, non facciamo storie – **esclamò** Memmo."

- Oh, não faça rodeios, - **exclamou** Memmo.

Uma intenção de passar o focus ao sujeito.

"- Il marito **sono** io, e tocca a me."

- O marido **sou** eu, e cabe a mim.

"[...] versandogli lei stessa, per non perder tempo, l'acqua nel catino [...]"

[...] para não perder tempo **colocou** ela mesma a agua na bacia [...]

Estarmos diante de um verbo que expresse existência.

"[...]se fuori della porta c'era il fiaschetto del latte?"

[...] se **tinha** uma garrafa de leite do lado de fora da porta?

Uma oração intercalada por citação.

"- Ah, – fece Memmo, asciugandosi la faccia."

- Ah, - **fez** Memmo, enxugando o rosto.

ISBN 978-85-64124-60-8

"- Ma che pistola d'Egitto! – si scrollò Gigi Venanzi."

- Mas que pistola. – **remexeu-se** Gigi Venanzi.

Uma oração subordinada adverbial causal vier iniciada pelo adverbio Como, ou diante de uma O.S. Adjetiva restritiva/explicativa;

"[...] povero Memmo, come tutto il resto, da dieci anni lo sopportasse in santa pace."

[...] **como** todo o resto, o pobre Memmo já o suportasse há dez anos na santa paz.

Uma oração reduzida de gerúndio ou particípio.

"– Finisco di lavarmi."

- **Terminando** de me lavar.

Outra peculiaridade do português brasileiro refere-se ao uso dos advérbios ou das locuções adverbiais. Optei por deslocá-los para o início dos sintagmas, pois de acordo com as diversas pesquisas realizadas entendo que geralmente seu uso vem posposto ao verbo no português, funcionando como modificador da declaração, mas também para não separar os termos essenciais das orações:

"Una vecchia serva veniva ogni mattina a fargli la spesa [...]"

Todas as manhãs, uma velha criada vinha lhe fazer as compras.

"– Il tempo, cara, me lo fai perdere tu, adesso."

- **Agora**, quem está me fazendo perder tempo é você, querida.

COMENTÁRIOS SOBRE AS TÉCNICAS DE TRADUÇÃO EMPREGADAS

A tradução de um texto envolve muito mais do que apenas uma ressignificação linguística de uma língua à outra, fato este que muitas vezes não nos damos conta ao ler um texto traduzido. A princípio, a tradução pode nos parecer uma tarefa simples, bastando ao tradutor apenas um conhecimento das línguas em que tal ato se dá, mas ao estarmos diante de um estudo mais denso percebemos que essa simplicidade é apenas ilusória, e que a tarefa de traduzir, além de envolver questões linguísticas, envolve também questões discursivas, estilísticas, socioculturais, econômicas, ideológicas, dentre outras.

Neste projeto, empreguei diversas modalidades de tradução as quais elucidarei abaixo com o intuito de, ao traduzir para o português brasileiro a novela Quando si è capito il giuoco, escrita em italiano, transmitir ao leitor, conhecedor ou não da língua italiana, o efeito de sentido que o autor quis passar ao leitor italiano.

Apesar de se tratar de uma tradução de uma língua latina à outra, a tradução literal foi um recurso difícil de ser utilizado, muitas vezes necessitando estar empregada junto à outra modalidade de tradução, formando uma modalidade híbrida, para que o texto traduzido pudesse passar ao leitor brasileiro o mesmo efeito de sentido que é passado ao leitor italiano. Nessa modalidade pode-se observar que a proporcionalidade entre os segmentos textuais, seja da língua italiana como no português brasileiro, pode-se manter:

"Le mosche, la moglie, tutte le noje piccole e grandi della vita, le ingiustizie della sorte, le malignità degli uomini, le stesse sofferenze	As moscas, a mulher, todas as pequenas e grandes chateações da vida, as injustiças da sorte, a maldade dos homens, as próprias dores

ISBN 978-85-64124-60-8

corporali, non avrebbero potuto mai alterare la sua stanca placidità […]"	corporais, jamais poderiam alterar a sua gasta placidez [...]

O exemplo dado nos ajuda a elucidar ao menos mais uma modalidade de tradução empregada neste projeto: a transposição. Essa modalidade de tradução ocorre aqui, pois houve um rearranjo morfossintático, visto que (i) houve um deslocamento na ordem de "le **noje** piccole e grandi **della vita**" → todas as pequenas e grandes **chateações da vida** e (ii) houve a fusão dos dois advérbios de negação que apareciam na estrutura sintagmático no italiano em apenas um no português: **non** avrebbero potuto **mai** → **jamais** poderiam.

Outra modalidade de tradução empregada neste projeto foi o empréstimo, que ocorre quando uma palavra da língua de origem é mantida sem alteração morfológica na tradução, visto que o nome do personagem principal se manteve inalterável no português:

"Tutte le fortune a **Memmo Viola**!"	Toda a sorte do mundo a **Memmo Viola**!
"E se le meritava davvero quel buon **Memmone** […]"	E realmente a merecia aquele bom **Memmone** […]

Um exemplo de modulação, isto é, quando no texto traduzido ocorre um deslocamento de uma estrutura sintagmática, porém sem alteração do sentido que se quer passar está contida em:

"Invulnerabile al dolore, **però**, impenetrabile **anche** alla gioja."	Invulnerável à dor, **mas também** impenetrável à alegria.

A locução conjuncional "mas também" em português expressa uma correlação binária com os termos coordenados, dando a oração um nexo semântico de adição entre as duas propriedades expostas ("invulnerável à dor" e "impenetrável à alegria") e não de contraste ou oposição. No português brasileiro, ao unir as duas conjunções que na versão original estavam separadas, este sentido de correlação entre termos coordenados se mantém.

Por se tratar de um texto literário em que o autor faz uso de muitas expressões dialetais que expressam além do nível textual-discursivo, mas penetram nos meandros socioculturais da cultura italiana, a modalidade de adaptação foi necessária algumas vezes. Mesmo sabendo que uma equivalência perfeita de sentido seria uma ilusão utópica, ao menos foi alcançada uma equivalência parcial que possibilita que o leitor do português brasileiro tenha uma informação suficientemente concisa para penetrar no nível discursivo do texto:

"[…] ch'egli se ne stava ancora a letto a fare il **sonnellino dell'oro** […]"	[…] quando ele ainda estava na cama tirando uma **soneca** […]
"[…] non mi star davanti con codest'aria di **mammalucco intronato**!"	[…] não fique na minha frente com esse ar de **joão-bobo paspalhão**.

ISBN 978-85-64124-60-8

"– Sai? – disse Gigi Venanzi, che non aveva udito nulla di tutta quella **tiritera**."	- Sabe? – disse Gigi Venanzi, que nada tinha pronunciado de toda aquela **ladainha**.

Em italiano sonnellino dell'oro possui o sentido de um sono de curta duração; que se tem ao surgir da aurora. Soneca é a palavra que mais se aproxima da definição original de um sono breve, uma vez que o contexto discursivo já nos passa essa ideia de um sono último, matinal.

Mammaluco é usado para designar uma pessoa tola, estúpida, somado ao adjetivo intronato, nos passa a ideia de alguém atordoado, sem reação a uma notícia. A mulher de Memmo usa esta expressão ao dialogar com o marido de forma irônica, pois tem noção da sua esperteza. Em português a expressão João-bobo pode significar um brinquedo que consiste em um objeto de base arredondada que por mais que seja inclinado tende a permanecer de pé, unido a paspalhão, que é usado para designar uma pessoa tola. O uso dessa tradução nos transmite, creio eu, a mesma ideia que a novela quer nos passar, de um personagem que apesar de passar a imagem de um tolo, se sabe esperto e no controle da situação.

Tiritiera significa um discurso longo e monótono. Para manter uma equivalência de sentido e adaptar para o português o sentido mais próximo que o texto fonte passa na língua de partida, usei a palavra ladainha, que significa no português uma repetição longa, cansativa e monótona de uma mesma ideia.

Uma última modalidade de tradução a qual recorri foi a correção. Com ela, a intenção que se tem no texto traduzido é a de melhorá-lo em comparação com o texto fonte. Ao lermos a novela Quando si è capito il giuoco em italiano, percebemos que não raramente o autor inicia a estrutura sintagmática com a condicional E, que foi suprimida no texto traduzido para evitar uma inadequação linguística quanto ao uso de E inicial que se poderia crer existir no português brasileiro.

TRADUÇÃO COMENTADA DA NOVELA QUANDO SI È CAPITO IL GIUOCO

QUANDO SI È CAPITO IL GIUOCO

Tutte le fortune a Memmo Viola!

E se le meritava davvero quel buon Memmone, che cacciava le mosche allo stesso modo con cui guardava la moglie, cioè con l'aria di dire:

– Ma perché v'ostinate, santo Dio, a molestarmi così? Non sapete già, che non riuscirete mai a farmi stizzire?

E dunque sciò, care; sciò...

Le mosche, la moglie, tutte le noje piccole e grandi della vita, le ingiustizie della sorte, le malignità degli uomini, le stesse sofferenze corporali, non avrebbero potuto mai alterare la sua stanca placidità, né scuoterlo da quella specie di perpetuo letargo filosofico, che gli stava nei grossi occhi verdastri e gli ansimava nel nasone tra i peli dei baffi arruffati e quelli che gli uscivano a cespugli dalle narici.

Perché Memmo Viola diceva di aver capito il giuoco. E quando uno ha capito il giuoco...

Invulnerabile al dolore, però, impenetrabile anche alla gioja. E questo era un vero peccato, perché Memmo Viola era quel che suol dirsi un beniamino della fortuna.

Forse però il giuoco, ch'egli diceva d'aver capito, era questo, che la fortuna lo favoriva tanto, appunto perché egli era così, appunto perché sapeva che egli non le sarebbe corso mai dietro, neppure se essa gli avesse profferto, dopo due gambate, tutti i tesori del mondo, e che non si sarebbe rallegrato né punto né poco, neanche se fosse venuta da sé a portarglieli in casa.

Tutti i tesori del mondo, no; ma ecco che un giorno gli aveva proprio portato in casa la grossa eredità di chi sa qual vecchia zia, una vecchia zia sconosciuta, morta in Germania; per cui aveva potuto rinunziare all'impiego, che gli pesava tanto, sebbene, povero Memmo, come tutto il resto, da dieci anni lo sopportasse in santa pace. Poco tempo dopo, la moglie, stanca di vedersi guardata a quel modo e di non esser buona a farlo arrabbiare, per quante gliene facesse sotto gli occhi, di tutti i colori, gli aveva aperto, anzi spalancato la porta, e lo aveva spinto fuori, a vivere libero per conto suo, in un quartierino da scapolo; a patto, però, che egli lasciasse libera anche lei, allo stesso modo, e con un congruo assegno debitamente assicurato.

Sì? E quando mai Memmo Viola s'era sognato di porre un limite o un freno alla libertà della moglie? Ma ella voleva così? AMEN. E con tutti i libri di scienze fisiche e matematiche e di filosofia, e tutte le stoviglie di cucina, che rappresentavano le due più forti passioni della sua vita, era andato ad allogarsi in tre stanzette modeste. Dopo aver dato allo spirito il nutrimento più gradito, attendeva a preparar da sé, con le sue mani, anche il più gradito nutrimento al suo corpo: cuoco dilettante e dilettante filosofo.

Una vecchia serva veniva ogni mattina a fargli la spesa, gli apparecchiava la tavola, gli rigovernava la cucina, gli rifaceva il letto e la pulizia delle tre stanzette, e se ne andava.

Se non che, dopo appena due mesi di questa seconda fortuna, una mattina per tempissimo, ch'egli se ne stava ancora a letto a fare il sonnellino dell'oro, sua moglie venne a svegliarlo di soprassalto nel suo quartierino con una furiosa scampanellata e, investendolo come una bufera, lo trascinò afferrato per il petto, povero Memmo, così in camicia come si trovava e con le brache ancora in mano, verso un angolo della camera, dietro un paraventino coperto di mussola rasata color di rosa, ove s'immaginò dovesse star nascosto il lavabo e, versandogli lei stessa, per non perder tempo, l'acqua nel catino, lo costrinse a lavarsi e poi subito a vestirsi, subito subito, perché doveva uscire, doveva correre, precipitarsi in cerca di due amici.

– Ma perché?

– Làvati, ti dico!

– Ecco, mi lavo... Ma perché?

– Perché tu sei sfidato! – Sfidato? io? Chi m'ha sfidato?

– Sfidato... non so bene: o sei sfidato o devi sfidare. Non so di queste cose... so che ho qua il biglietto di quel mascalzone. Làvati, vèstiti, spìcciati, ma non mi star davanti con codest'aria di

mammalucco intronato!

Memmo Viola, venuto fuori dal paraventino con le mani bollicose di saponata, guardava veramente la moglie, se non come un mammalucco, certo come intronato. Non lo costernava tanto l'annunzio di quella sfida, quanto la grave agitazione della moglie, fuori di casa a quell'ora e in quel disordine d'abbigliamento.

– Abbi pazienza, Cristina mia... Dimmi almeno, mentre mi lavo, che cosa è accaduto...

– Che? – gli gridò la moglie, avventandoglisi di nuovo addosso, quasi con le mani in faccia. – Sono stata vigliaccamente, sanguinosamente insultata in casa mia, per causa tua... perché sono rimasta sola, senza difesa, capisci? ...

Insultata... oltraggiata... Mi hanno messo le mani addosso, capisci? a frugarmi, qua, in petto, capisci? Perché hanno sospettato ch'io fossi...

Non poté seguitare; si coprì furiosamente il volto con le mani e ruppe in un pianto stridulo, convulso, d'onta, di ribrezzo, di rabbia.

– Oh Dio, – fece Memmo. – Ma quando è stato? Chi ha potuto osare?

E allora la moglie, prima tra i singhiozzi e storcendosi le mani, poi di punto in punto rieccitandosi vieppiù, gli narrò che la sera avanti, mentr'era a cena, aveva sentito un gran fracasso alla porta, grida, risate, scampanellate, pugni, pedate. La serva, accorsa, era venuta a dirle che quattro signori mezzo ubriachi, cercavano d'una Spagnuola, di una certa PEPITA, e che non se ne volevano andare e s'erano buttati a sedere sconciamente nella saletta d'ingresso. Appena avevano veduto comparire lei, le erano saltati tutti e quattro addosso e chi pigliandola per il ganascino, chi cingendole con un braccio la vita, chi frugandole in petto, l'avevano pregata, scongiurata di conceder loro una visitina alla piccola PEPITA. Al suo divincolarsi, alle sue grida, ai suoi morsi, avevano risposto con risa e gesti sguajati, finché, a quel pandemonio, non erano accorsi dai piani di sopra e di sotto tanti vicini di casa. Scuse... chiarimenti... c'era un equivoco... mortificazione... Uno s'era finanche inginocchiato... Ma ella non aveva voluto sentir nulla; aveva preteso che le dessero conto e soddisfazione dell'oltraggio, e tanto aveva insistito, che alla fine uno dei quattro, che forse era stato il meno insolente, s'era veduto costretto a lasciare il suo biglietto da visita.

– Eccolo qua! A te, prendi! Sei ancora in maniche di camicia? Che aspetti? Non ti muovi?

Memmo Viola aveva già bell'e capito che quello non era né il caso né il momento di ragionare e, senza neppur dare uno sguardo di sfuggita al nome stampato in quel biglietto da visita, ritornò al lavabo dietro il paraventino.

– Che fai?

– Finisco di lavarmi.

– A chi pensi di rivolgerti? Non andare dal Venanzi, sai!

Gigi Venanzi non accetta; puoi star sicuro che non accetta. Perderai il tempo inutilmente!

– Permetti? – disse Memmo, che aveva già riacquistato tutta la sua placidità. – Il tempo, cara, me lo fai perdere tu, adesso. Lasciami lavare, senza tirarmi a discutere. Non hai voluto saper d'equivoci. Scuse, non hai voluto accettarne. Hai voluto il duello: cioè, farmi dare una sciabolata. Bene, ti servo subito. Ma lascia ora che provveda io a garantire, come meglio posso, la mia pelle. Dici che Gigi Venanzi non accetterà? E come lo sai?

La moglie, un po' sconcertata alla domanda, abbassò gli occhi.

– Lo... lo suppongo...

– Ah, – fece Memmo, asciugandosi la faccia – lo supponiii... Vedrai che accetterà! Vuoi che si tiri indietro per me, giusto per me, quando presta a tutti i suoi uffici cavallereschi? Non passa un mese, perdio, che non si trovi in mezzo a due o tre duelli, padrino di professione! Ma sarebbe da ridere! Che direbbe la gente, che lo sa tanto amico mio, e tanto pratico di queste cose, se mi rivolgessi ad altri?

La moglie, brancicando la borsetta con le dita irrequiete, dopo essersi un tratto morsicchiato il labbro, scattò, levandosi in piedi.

– E io ti dico che non accetterà.

Memmo scoprì di tra lo sparato della camicia, nell'infilarsela, il faccione ridente e disse, fissando acutamente la moglie:

– Me ne deve dire la ragione... E non può! Dico, non può averne, via! Lasciami, lasciami vestire...

Vestito, domandò con un certo risolino timido:

– Scusa, hai visto per caso, entrando, se fuori della porta c'era il fiaschetto del latte?

S'aspettava un nuovo prorompimento d'ira a quella domanda, e insaccò il capo nelle spalle e levò le mani in atto di parare:

– Zitta, zitta... vado, corro...

E uscì insieme con la moglie, per recarsi in casa di Gigi Venanzi.

Lo trovò fortunatamente per istrada, a pochi passi dalla sua abitazione. Scorgendogli in viso un'improvvisa alterazione di rabbioso dispetto, Memmo Viola comprese che l'amico era uscito così presto di casa, perché si aspettava la sua visita. Gli si parò davanti, sorridendo e gli disse:

– Cristina mi manda da te. Andiamo sù. La cosa è grave.

Gigi Venanzi gli piantò in faccia gli occhi torbidi e gli domandò:

– Che c'è?

– Oh, non facciamo storie – esclamò Memmo. – Ti leggo in faccia che lo sai. Dunque non mi far parlare. Sono sfinito; casco a pezzi. È venuta a svegliarmi come una furia nel meglio del sonno, e non m'ha dato neanche il tempo di prendere un po' di latte e caffè.

Appena risalito in casa, Gigi Venanzi si voltò come un cane idrofobo a Memmo e gli gridò:

– Ma lo sai chi è Miglioriti?

Memmo lo guardò balordamente:

– Miglioriti? No... Che c'entra Miglioriti? Ah... è forse... aspetta! Non l'ho neanche guardato.

Ficcò due dita nel taschino del panciotto e ne trasse, tutto gualcito, il biglietto da visita che gli aveva dato la moglie:

– Ah, già... Miglioriti – disse, leggendo. – ALDO MIGLIORITI DEI MARCHESI DI SAN FILIPPO. Il nome non m'arriva nuovo... Chi è?

– Chi è? – ripeté col sangue agli occhi Gigi Venanzi.

– La prima lama tra i dilettanti di Roma!

– Ah, sì? – fece Memmo Viola. – Tira bene? Di spada?

– Di spada e di sciabola!

– Mi fa piacere. Ma è pure un gran mascalzone, va' là! Quello che ha fatto...

Gigi Venanzi gli saltò addosso quasi con la stessa furia, con cui poc'anzi gli era saltata addosso la moglie.

– Ma se ha domandato scusa! Ma se è stato un equivoco!

Memmo Viola, allora lo guardò, ammiccando con la coda dell'occhio, timido e furbo a un tempo, e domandò, quasi fuor fuori:

– C'eri?

Il volto di Gigi Venanzi si scompose, come in uno smarrimento di vertigine: – Come? dove? – balbettò.

Memmo Viola, come se nulla fosse, ritrasse sorridendo il suo amico dal precipizio, a cui con quella lieve, breve domanda s'era divertito a spingerlo, e riprese:

– Ah... già... sì... tu hai saputo. Era anche ubriaco, mezzo ubriaco, sì... Ma che vuoi farci? Caro mio, Cristina non vuole scuse! tanto ha detto, tanto ha fatto, che lo ha costretto a lasciare il suo biglietto da visita, in presenza di tanti testimoni. Ora bisogna che qualcuno lo raccolga, questo biglietto. Il marito sono io, e tocca a me. Ma da che ci siamo, ohè, Gigi, bisogna far le cose sul serio. L'oltraggio è stato grave, e gravi debbono essere le condizioni.

Gigi Venanzi lo guardò stordito; poi, in un nuovo impeto di rabbia gli gridò:

– Ma se tu non sai neanche tenere la spada in mano!

– Alla pistola, – disse Memmo placidamente.

– Ma che pistola d'Egitto! – si scrollò Gigi Venanzi. – Quello imbrocca un soldo incastrato in un albero a venti passi di distanza!

– Ah sì? – ripeté Memmo. – E allora, prima alla pistola, e poi alla spada. Me, vedrai che non m'imbrocca di certo.

Gigi Venanzi si mise ad andare sù e giù, sù e giù

per la stanza; poi facendo animo risoluto:

– Senti, Memmo: io non posso accettare.

– Che? – fece subito Memmo, afferrandogli un braccio. – Non facciamo scherzi, Gigi, e non perdiamo tempo! Tu non puoi tirarti indietro, come non posso tirarmi indietro io. Tu farai la tua parte, com'io faccio la mia. Pensa al secondo testimonio, e sbrìgati.

– Ma vuoi che ti porti al macello? – gli gridò Gigi Venanzi al colmo dell'esasperazione.

– Uh, – sorrise Memmo. – Non esageriamo... Del resto, caro mio, tutte sciocchezze. Inutile parlarne! Cristina vuole lavato l'oltraggio, e non se n'esce. Perderei la libertà; e invece, con questa occasione, io me la voglio guadagnare intera. Vedrai che ci riuscirò. Va', va'; pensa a tutto, tu che te n'intendi. Io ti aspetto a casa. Sto leggendo un bel libro sai? su i Massimi Problemi. Tu non ci hai mai pensato; ma il problema dell'oltretomba è formidabile, Gigi! No, scusa, scusa... perché... senti questo: l'Essere, caro mio, per uscire dalla sua astrazione e determinarsi ha bisogno dell'Accadere. E che vuol dire questo? dammi una sigaretta. Vuol dire che... – grazie – vuol dire che l'Accadere, poiché l'Essere è eterno, sarà eterno anch'esso. Ora un accadere eterno, cioè senza fine, vuol dire anche senza UN fine, capisci? un accadere che non conclude, dunque, che non può concludere, che non concluderà mai nulla. È una bella consolazione. Dammi un fiammifero. Tutti i dolori, tutte le fatiche, tutte le lotte, le imprese, le scoperte, le invenzioni...

– Sai? – disse Gigi Venanzi, che non aveva udito nulla di tutta quella tiritera. – Forse Nino Spiga...

– Ma sì, Nino Spiga o un altro, prendi chi ti pare, – gli rispose Memmo. – E per il medico, sceglilo tu, caro, di tua fiducia. Oh, se hai bisogno... E accennò di prendere il portafogli. Gigi Venanzi gli arrestò la mano.

– Poi... poi...

– Perché ho sentito dire, – concluse Memmo – che per farsi bucare con tutte le regole cavalleresche ci vogliono dei bei quattrini. Basta, poi mi farai il conto. Addio, eh? Mi trovi in casa.

Lo trovò in casa, difatti, Gigi Venanzi, quella sera, ma sotto un aspetto che non si sarebbe mai immaginato.

Memmo Viola litigava con la vecchia serva a cui mancavano tre soldi nel conto della spesa. E le diceva:

– Cara mia, se tu mi metti nel conto: RUBATI, SOLDI 8, O SOLDI 10, io tiro pacificamente la somma, e non ne parlo più. Ma questi tre soldi, così, non te l'abbono. Vorrei sapere che gusto ci provi, tentare di pigliare in giro uno come me, che ha capito così bene il giuoco... Parlo bene, Gigi?

Costernatissimo, esasperato, stanco morto, Gigi Venanzi stava a mirarlo con tanto d'occhi. La calma di quell'uomo, alla vigilia di battersi alla spada, nientemeno che con Aldo Miglioriti, era stupefacente. E il suo stupore crebbe, quando, enunciategli le condizioni gravissime del duello, volute e imposte anche dal Miglioriti, vide che quella calma non s'alterava per niente.

– Hai capito? – gli domandò.

– Eh, – fece Memmo. – Come no? Domattina alle sette. Ho capito. Va benissimo.

– Io sarò qui, bada, alle sei e un quarto. Basterà, – avvertì il Venanzi. – Con l'automobile si farà presto. Ho preso per medico Nofri. Non andar tardi a letto, e procura di dormire, eh?

– Sta' tranquillo, – disse Memmo. – Dormirò.

E tenne la parola. Alle sei e un quarto, quando venne Gigi Venanzi a bussare alla porta, dormiva ancora profondissimamente. Venanzi bussò, due, tre, quattro volte; alla fine Memmo Viola, nelle stesse

condizioni in cui la mattina avanti era andato ad aprire alla moglie, cioè in camicia e con le brache in mano, venne ad aprire all'amico.

Venanzi, a quell'apparizione, restò di sasso.

– Ancora così?

Memmo finse una grande meraviglia.

– E perché? – gli domandò.

– Ma come? – inveì Gigi Venanzi. – Tu ti devi battere! Ci sono giù Spiga e Nofri... Che scherzo è questo?

– Scherzo? Mi devo battere? – rispose placidissimamente Memmo Viola. – Ma scherzerai tu, caro! Io ti ho detto che a me tocca di far la parte mia, e a te la tua. Sono il marito e ho sfidato; ma quanto a battermi, abbi pazienza, non tocca più a me, caro Gigi, da un pezzo: tocca a te... Siamo giusti!

Gigi Venanzi si sentì sprofondare la terra sotto i piedi, seccare il sangue nelle vene; vide giallo, vide rosso; afferrò Memmo per il petto, gli scagliò, gli sputò in faccia le ingiurie più sanguinose; Memmo lo lasciò fare, ridendo. Solo, a un certo punto, gli disse:

– Bada, Gigi, che non fai più a tempo, se devi trovarti sul terreno alle sette. Ti conviene esser puntuale.

Dall'alto della scala, poi, reggendosi ancora le brache con la mano, gli augurò:

– In bocca al lupo, caro, in bocca al lupo!

QUANDO SE ENTENDE O JOGO

Toda a sorte do mundo a Memmo Viola!

E realmente a merecia aquele bom Memmone, que caçava moscas do mesmo modo com o qual olhava a mulher, isto é, como quem quer dizer:

- Mas por que vocês insistem, meu Deus, em me importunar assim? Já não sabem que nunca conseguirão[760] me irritar?

Então xô, queridas, xô...

As moscas, a mulher, todas as pequenas e grandes chateações[761] da vida, as injustiças da sorte, a maldade dos homens e as insistentes dores corporais jamais poderiam[762] alterar a sua gasta placidez, nem sacudi-lo daquela espécie de eterna letargia filosófica, que estava em seus grandes olhos esverdeados e lhe arfava pelo narigão[763] entre os pelos dos bigodes desgrenhados e aqueles que saiam como arbustos das narinas.

Porque Memmo Viola dizia ter entendido o jogo. E quando alguém entende o jogo...

Invulnerável à dor, mas também[764] impenetrável à alegria. E isto era uma grande

760 NA TRADUÇÃO DE DIAS (2008) A ORAÇÃO ESTÁ NO SINGULAR: "- MEU DEUS, MAS POR QUE VOCÊ INSISTE EM ME IRRITAR ASSIM? JÁ NÃO SABE QUE NUNCA VAI CONSEGUIR?" COMO SE REFERINDO A "LA MOGLIE," CITADA ANTERIORMENTE, PORÉM, ENTENDO QUE O PERSONAGEM SE REMETE A "LE MOSCHE", TAMBÉM CITADA ANTERIORMENTE, VISTO QUE A ORAÇÃO EM QUESTÃO POSSUI UM VOI A QUEM O PERSONAGEM SE DIRIGE (V'OSTINATE/SAPETE/RIUSCIRETE/CARE), COM USO DOS VERBOS NA 2ª PESSOA DO PLURAL, POR ISSO, OPTEI POR TRADUZIR A FRASE INTEIRA NO PLURAL.

761 O ADJETIVO POSPOSTO NO ITALIANO INTRODUZ UMA MAIOR ÊNFASE A QUALIDADE ASSOCIADA A UM DETERMINADO SUBSTANTIVO, FUNCIONANDO TAMBÉM COM UM VALOR DISTINTIVO, DANDO MAIOR RELEVO AS QUALIDADES MARCADAS. NO PT-BR PARA MANTERMOS O SENTIDO DO TEXTO FONTE É NECESSÁRIO A INVERSÃO DA ORDEM, OU SEJA, OS ADJETIVOS PASSAM A ESTAR ANTEPOSTOS AO SUBSTANTIVO, FUNCIONANDO COMO UM ADJETIVO ATRIBUTIVO AVALIATIVO, INTENSIFICANDO A QUALIDADE DADA AO SUBSTANTIVO. POR SE TRATAR DE DUAS PROPRIEDADES AVALIATIVAS INERENTES A UM ÚNICO SUBSTANTIVO, FOI USADA A CONJUNÇÃO ADITIVA E PARA UNI-LAS AO SUBSTANTIVO.

762 OPTEI POR FAZER UM REARRANJO MORFOSSINTÁTICO PARA TORNAR O FLUXO NARRATIVO EM PORTUGUÊS MAIS LINEAR, POR ISSO, AO INVÉS DE TRADUZIR COM A FORMA ADVERBIO + VERBO + ADVERBIO, TRADUZI-A APENAS POR ADVERBIO + VERBO, VISTO QUE NÃO HOUVE PERDA DE SENTIDO OU INTENSIDADE NO TEXTO DE CHEGADA.

763 OPTEI PELO USO DO AUMENTATIVO IRREGULAR NARIGÃO AO INVÉS DE NARIZÃO PELO SEU VALOR DEPRECIATIVO MUITO MAIS ENFÁTICO, CONDIZENTE COM A INTENÇÃO NARRATIVA.

764 NO PT-BR A LOCUÇÃO CONJUNCIONAL MAS TAMBÉM EXPRESSA UMA CORRELAÇÃO BINÁRIA COM OS TERMOS COORDENADOS, DANDO A ORAÇÃO UM NEXO SEMÂNTICO DE ADIÇÃO ENTRE AS DUAS PROPRIEDADES EXPOSTAS ("INVULNERÁVEL À DOR" E "IMPENETRÁVEL À ALEGRIA") E NÃO DE CONTRASTE OU OPOSIÇÃO, POR ISSO OPTEI POR UNIR AS DUAS CONJUNÇÕES QUE NA VERSÃO ORIGINAL ESTAVAM SEPARADAS.

desvantagem, porque Memmo Viola era, como dizem, o queridinho da sorte[765].

Porém, talvez o jogo que ele dizia ter entendido era esse: a sorte o favorecia tanto, justamente porque ele era assim, justamente porque sabia que ele nunca correria[766] atrás dela, nem mesmo se ela lhe oferecesse, logo adiante, todos os tesouros do mundo, e que ele não ficaria nem mais nem menos contente, mesmo que ela viesse em pessoa levá-los à sua casa.

Todos os tesouros do mundo, não; mas então[767] um dia ela lhe trouxera à casa a gorda herança de sabe-se lá qual tia velha[768], uma tia velha e desconhecida[769], morta na Alemanha e por isso pode renunciar ao trabalho que lhe pesava tanto, embora, como todo o resto, o pobre Memmo já o suportasse há dez anos na santa paz[770]. Pouco tempo depois, a mulher, cansada de ser olhada daquela maneira e incapaz de irritá-lo, por mais que aprontasse todas debaixo do seu nariz, abriu, ou melhor, escancarou a porta e o pôs para fora, para viver livre, por sua conta, num apartamentinho de solteiro, desde que também a deixasse livre da mesma forma e com uma pensão razoável, devidamente assegurada.

Ora, mas quando foi que Memmo Viola sonhou em pôr um limite ou um freio à liberdade da mulher? Ela queria assim? AMEM. Instalou-se em três comodozinhos modestos com todos os livros de ciências físicas, matemáticas e filosóficas, e todos os apetrechos de cozinha, que representavam as duas maiores paixões de sua vida[771]. Após dar ao espírito o alimento mais amado, preparava, com as próprias mãos, o alimento mais amado pelo seu corpo: filósofo amador e amador cozinheiro.

Todas as manhãs, uma velha criada vinha lhe fazer as compras[772], preparava a mesa, arrumava a cozinha, fazia a cama, a limpeza dos três comodozinhos e ia embora.

Até que, passados apenas dois meses dessa segunda sorte, numa manhã muito cedo, quando ele ainda estava na cama tirando uma soneca[773], sua

765 Beniamino, em italiano, significa filho ou pessoa predileta. Em português, dependendo da interpretação a qual se dá a leitura da novela, queridinho, diminutivo de querido, pode ter tanto um valor afetivo quanto depreciativo da imagem que se quer criar do personagem. A meu ver, aqui o valor é mais depreciativo do que afetivo, conforme se poderá perceber no decorrer da leitura e pela descrição feita anteriormente do personagem, sobre sua resistência a dor somada a sua incapacidade à alegria.

766 Optei por fazer um rearranjo morfossintático para tornar o fluxo narrativo em português mais linear, por isso, ao invés de traduzir com a forma adverbio + verbo + adverbio, traduzi-a apenas por adverbio + verbo, visto que não houve perda de sentido ou intensidade no texto de chegada.

767 Um dos significados para a palavra ecco em italiano é a retomada do tema principal de um discurso. No português, a conjunção mas, seguida de então indica ligação com um pensamento ou ideia prévia, se aproximando desta ideia que o termo em italiano pretende expressar, de se ligar a algo dito previamente, retomar um pensamento ou um discurso.

768 Para seguir o mesmo sentido do contexto da novela, ou seja, dar a ideia de que a tia do personagem é alguém desconhecido e sem vinculo afetivo, o adjetivo teve de aparecer posposto ao substantivo, ordem de uso comum no pt-br e que não expressa nenhum vínculo de afeição à quem está relacionado, tendo valor apenas descritivo.

769 Velha neste contexto funciona como um adjetivo atributivo classificador, isto é, possui apenas valor distintivo. Como tia está relacionada a dois adjetivos, sendo um classificador – velha, e outro avaliativo – desconhecida, este último funcionando apenas como valor descritivo e dependente do contexto discursivo, o classificador estará mais próximo ao nome a que se refere seguido pelo adjetivo avaliativo, separados pela conjunção aditiva e.

770 Uma oração subordinada adverbial causal iniciada pela conjunção Como, em português, deve ser usada no início do período, por isso a necessidade deste deslocamento, funcionando como um adjunto adverbial de causa.

771 Por se tratar de uma voz passiva reflexiva, onde sujeito é ao mesmo tempo paciente, a ordem inversa geralmente vem utilizada no pt-br, por isso optei por deslocar a oração principal iniciada pela passiva reflexiva para o início da oração.

772 Optei por iniciar a frase com a locução adverbial já que entendo que ela está relacionada com toda a estrutura sintagmática em questão, auxiliando na criação do nexo discursivo e para manter unido o sujeito à sua predicação.

773 Em italiano sonnellino dell'oro possui o sentido de um sono de curta duração; que se tem ao surgir da aurora. Mauricio Santana Dias opta por traduzi-lo como "último sono". Optei por soneca, pois é a palavra que mais se aproxima da definição original de um sono breve, já que o contexto discursivo, com o adjunto adverbial de tempo "numa manhã muito cedo", já nos passa essa ideia de um

mulher veio acordá-lo de supetão no seu apartamentinho com um furioso toque de campainha e, entrando como uma tormenta, agarrou-o pelo peito, pobre Memmo, assim de pijama como estava e com as calças nas mãos, e arrastou-o para um canto do quarto, atrás de um biombo forrado de musselina cor-de-rosa, onde imaginou que estivesse escondido o lavabo e, para não perder tempo, colocou ela mesma a agua na bacia[774], obrigando-o a se lavar e a se vestir rapidamente, muito rapidamente, porque devia sair, devia correr ao encalço de dois amigos.

- Mas por quê?

- Lave-se, estou dizendo!

- Tudo bem, me lavo..., mas por quê?

- Porque você foi desafiado.

- Desafiado, eu? Quem me desafiou?

- Desafiado... não sei ao certo: ou foi desafiado ou deve desafiar. Não entendo dessas coisas... sei que tenho aqui o cartão de visitas daquele sem-vergonha. Lave-se, vista-se, aprume-se, não fique na minha frente com esse ar de joão-bobo paspalhão[775].

De fato, ao sair detrás do biombo com as mãos espumantes de sabonete, Memmo Viola realmente olhava para mulher[776], se não como um paspalhão, certamente atordoado. Afligia-o mais a grave agitação da mulher, fora de casa àquela hora e com aquelas roupas desalinhadas, do que o anuncio daquele combate[777].

- Tenha paciência, Cristina.... Ao menos me diga, enquanto me lavo, o que aconteceu...

- O quê? - gritou a mulher, jogando-se de novo sobre ele, quase com as mãos em seu rosto. – Fui covarde e ofensivamente insultada[778] em minha casa, por sua culpa... porque fiquei sozinha, indefesa, entende? ....

Insultada... ultrajada.... Tocaram em mim, entende? ... me apalparam, aqui, nos seios, entende? Porque suspeitaram que eu fosse...

Não conseguiu continuar. Cobriu furiosamente o rosto com as mãos e caiu num choro estridente, convulso, de vergonha, de desgosto, de raiva.

- Oh Deus, - fez Memmo. – Mas quando aconteceu isso? Quem se atreveu?

Então, a mulher, de início soluçando e torcendo as mãos, depois, pouco a pouco se acalmando, contou-lhe que na noite anterior, enquanto jantava, ouviu um grande ruído à porta, gritos, risadas, campainhas, murros, chutes. A empregada, acudindo, veio dizer a ela que quatro senhores meio bêbados estavam à procura de uma Espanhola, uma certa Pepita e como não queriam ir embora, sentaram-se largados na saleta de entrada.

Assim que eles a viram, os quatro saltaram em cima dela, um beliscando suas bochechas, outro segurando-a pela cintura, outro ainda apalpando seus seios e lhe pediram, imploraram que lhes concedesse uma visitinha à pequena Pepita. Ao se desvencilhar

---

SONO ÚLTIMO, MATINAL. QUIS ASSIM QUE O FOCO RECAÍSSE NA INTENSIDADE DO SONO.

774 A INVERSÃO SINTÁTICA AQUI É POSSÍVEL, POIS O SUJEITO DA AÇÃO JÁ HAVIA SIDO MENCIONADO ANTERIORMENTE, POR ISSO O FOCO RECAI EM SUA AÇÃO. TRANSPONDO A LOCUÇÃO ADVERBIAL PARA O INÍCIO DO PERÍODO FOI POSSÍVEL UMA MELHOR FLUIDEZ NA CONTINUIDADE DO FLUXO NARRATIVO.

775 EM ITALIANO MAMMALUCO É USADO PARA DESIGNAR UMA PESSOA TOLA, ESTUPIDA, SOMADO AO ADJETIVO INTRONATO, NOS PASSA A IDEIA DE ALGUÉM ATORDOADO, SEM REAÇÃO A UMA NOTÍCIA. A MULHER DE MEMMO USA ESTA EXPRESSAR AO DIALOGAR COM O MARIDO DE FORMA IRÔNICA, POIS TEM NOÇÃO DA SUA ESPERTEZA. EM PORTUGUÊS, OPTEI POR ADAPTAR A EXPRESSÃO PARA JOÃO-BOBO, QUE PODE SIGNIFICAR UM BRINQUEDO QUE CONSISTE EM UM OBJETO DE BASE ARREDONDADA QUE POR MAIS QUE SEJA INCLINADO TENDE A PERMANECER DE PÉ, UNIDO A PASPALHÃO, QUE É USADO PARA DESIGNAR UMA PESSOA TOLA. OPTEI PELO USO DESSA TRADUÇÃO PARA TRANSMITIR A IDEIA QUE A NOVELA QUER NOS PASSAR, ISTO É, UMA EQUIVALÊNCIA PARCIAL DE SENTIDO, DE UM PERSONAGEM QUE APESAR DE TRANSMITIR A IMAGEM DE UM TOLO, SE SABE ESPERTO E NO CONTROLE DA SITUAÇÃO.

776 OPTEI POR UNIR O SUJEITO DA ORAÇÃO PRINCIPAL A SUA AÇÃO, QUE EM SUA VERSÃO ORIGINAL VINHA SEPARADO POR UMA SUBORDINADA PARA DAR MAIS CLAREZA À LEITURA, VISTO QUE SE TRATA DE UM LONGO PERÍODO.

777 APESAR DE MANTER O MESMO SENTIDO DO TEXTO ORIGINAL, OPTEI POR MODULAR ESTE SEGMENTO DO TEXTO, UMA VEZ IMPOSTO UM DESLOCAMENTO PERCEPTÍVEL NA ESTRUTURA SEMÂNTICA, MESMO MANTENDO O SENTIDO GERAL DE CONTRASTE ENTRE AS DUAS PROPOSIÇÕES COMPARATIVAS.

778 EM SE TRATANDO DESSA ORAÇÃO, NA QUAL DOIS ADVÉRBIOS QUE MODIFICAM UMA MESMA PALAVRA TERMINAM EM "-MENTE", OPTEI POR TORNAR O DISCURSO MAIS CONCISO JUNTANDO O SUFIXO APENAS AO ÚLTIMO DELES.

deles, de seus gritos, de suas mordidas, responderam com risadas e gestos vulgares, até que, em meio a todo aquele pandemônio, não notaram a chegada de vários vizinhos dos andares de cima e debaixo. Desculpas...Explicações...houve um equívoco... vergonha... Um deles até mesmo se ajoelhou... Mas ela não quis ouvir nada, queria que prestassem contas e satisfações pelo ultraje, e tanto insistiu que ao final um dos quatro, talvez o menos insolente de todos, se viu forçado a dar o seu cartão de visitas.

- Aqui está ele! Para você, pegue!

- Você ainda está em mangas de camisa?[779] O que está esperando? Mexa-se!

Memmo Viola já havia entendido bem que aquele não era nem o caso, nem o momento de discutir e, sem nem mesmo olhar o nome impresso naquele cartão de visitas voltou ao lavabo atrás do biombo.

- O que está fazendo?

- Terminando de me lavar.

- Quem você pensa chamar? Não chame o Venanzi, viu!

Gigi Venanzi não aceita, pode ter certeza que não aceita. Vai perder seu tempo inutilmente!

- Permita-me? - disse Memmo, que já tinha restabelecido toda a sua placidez. Agora, quem está me fazendo perder tempo é você, querida[780]. Deixe eu me lavar, sem discussão. Você não quis saber de equívocos. Desculpas, você não quis aceitá-las. Quis o duelo, isto é, me fazer levar um golpe de espada. Bom, nos falamos depois. Mas agora deixe que eu salve a minha pele da melhor forma possível[781]. Diz que Gigi não vai aceitar? Como pode saber?

Um pouco desconcertada com a pergunta, a mulher abaixou os olhos[782].

- Eu... eu suponho...

- Ah, - fez Memmo, enxugando o rosto. – Supõe... Vai ver que aceitará! Acha que ele vai virar as costas para mim, justo eu, enquanto presta a todos os seus serviços de cavalheiro? Não passa um mês, meu Deus, sem participar de dois ou três duelos, padrinho de profissão! Mas seria de rir! O que diriam as pessoas, sabendo o quanto somos amigos e o quanto é experiente nessas coisas, se eu fosse ajudado por um outro?

A mulher, segurando a bolsa impacientemente, depois de muito mordiscar os lábios, resmungou, colocando-se de pé:

- Pois[783] eu digo que não vai aceitar.

Memmo, enfiando o seu carão sorridente pela gola da camisa e fixando agudamente a mulher disse:

- Você deve dizer o motivo... E não pode! Digo, não deve haver um, não? Deixe-me, deixe que me vista...

Vestido, perguntou com um risinho tímido:

- Desculpe, você por acaso viu, ao entrar, se tinha uma garrafa de leite do lado de fora da porta[784]?

Àquela pergunta, esperava uma nova explosão de ira, mas então estreitou a cabeça entre os ombros e levou as mãos em um gesto de defesa:

- Quieta, quieta.... Eu vou, corro...

Saiu junto com a mulher, dirigindo-se à casa de Gigi Venanzi.

Por sorte, o encontrou na rua[785], a poucos passos de sua casa. Vendo em seu rosto uma

779 "Estar em mangas de camisa" era usado antigamente para designar uma pessoa que não estava vestida com um traje social completo, isto é, que estava sem o paletó.

780 Optei por iniciar o período pelo adverbio de tempo seguido pelo pronome interrogativo que comumente é usado nesta posição no pt-br

781 Optei por unir o sujeito a seu objeto deslocando a locução adverbial para o final do período para que o fluxo discursivo tivesse uma melhor continuidade.

782 Mesma situação do item 22, mas aqui com a subordinada deslocada para o início da oração.

783 Pois vem usado aqui para transmitir o valor enfático dado a fala da personagem na versão original.

784 No pt-br verbos que indicam existência são comumente usados no início da oração, por isso optei por desloca-lo para o início do período e; frequente na linguagem coloquial trocarmos o verbo haver pelo verbo ter, com o sentido de existir. Como na língua original cabe o uso desta linguagem coloquial, a alteração aqui é necessária como um recurso estilístico ao texto.

785 Optei por iniciar a frase com a locução adverbial já que entendo que ela está relacionada com toda a estrutura sintagmática em questão, auxiliando na criação do nexo discursivo e para manter unido o sujeito à sua predicação.

inesperada alteração de ira, Memmo Viola concluiu que seu amigo saíra assim tão cedo de casa porque esperava a sua visita. Parou diante dele e disse sorrindo:

- Cristina me mandou até sua casa. Vamos lá. A coisa é grave.

Gigi Venanzi lhe plantou na cara os olhos turvos e perguntou:

- O que foi?

- Oh, não façamos rodeios, - exclamou Memmo. – Vejo na sua cara que você sabe. Então não me faça falar. Estou exausto, feito em pedaços. Ela me acordou furiosa na melhor parte do sono, e nem ao menos me deu a chance de tomar um pouco de café-com-leite.

Mal entraram em casa, Gigi Venanzi se voltou a Memmo como um cão raivoso[786] e gritou:

- Mas você sabe quem é Miglioriti?

Memmo olhou-o estupidamente:

- Miglioriti? Não... O que tem a ver Miglioriti? Ah... talvez... espere! Nem mesmo vi...

Enfiou os dedos no bolso do colete e tirou, todo amassado, o cartão de visitas que lhe tinha dado a mulher:

- Ah sim... Miglioriti – disse, ao ler. – "ALDO MIGLIORITI, DOS MARQUESES DE SAN FILIPPO". O nome não me é estranho.... Quem é?

- Quem é? - repetiu Gigi Venanzi com sangue nos olhos[787].

- O melhor espadachim entre os amadores de Roma.

- Ah, sim? – fez Memmo Viola. – É bom? Com a espada?

- Com a espada e o sabre.

- Que bom. Mas também é um grande mau-caráter, vai lá! Aquilo que fez...

Gigi Venanzi saltou sobre ele quase com a mesma fúria que a mulher o fizera um pouco antes.

- Mas se ele pediu desculpas! Mas se foi um equívoco!

Então Memmo Viola o olhou[788] com o canto dos olhos, tímido e esperto ao mesmo tempo, e quase fora de si perguntou:

- Você estava lá?

O rosto de Gigi se descompôs, como que perdendo os sentidos.

- Como? Onde? – balbuciou.

Memmo Viola, sorrindo como se nada fosse, retirou seu amigo do precipício, ao qual com aquela leve e breve pergunta [789] se divertira em pô-lo, e retrucou:

- Ah... sim... você já... já soube. Estava bêbado, meio bêbado, sim... Mas o que quer que façamos? Meu caro, Cristina não quer desculpas! Tanto disse, tanto fez, que o obrigou a deixar o seu cartão de visitas, na presença de tantas testemunhas. Agora é necessário que alguém receba este cartão. O marido sou eu, e cabe a mim. Mas já que estamos nessa, hein, Gigi, é preciso levar as coisas a sério.

A ofensa foi grave, e grave devem ser as condições.

Gigi Venanzi o olhou aturdido; depois, com um novo ímpeto de raiva gritou:

- Mas se você nem sabe segurar uma espada!

- De pistola. – disse Memmo, placidamente.

- Mas que pistola. – remexeu-se Gigi Venanzi. – Aquele acerta uma moeda incrustrada em uma árvore a vinte passos de distância!

786 Optei por deslocar a subordinada para o início do período, já que entendo que ela está relacionada com toda a estrutura sintagmática em questão, auxiliando na criação do nexo discursivo e para manter unido o sujeito à sua predicação.

787 Aqui a inversão sintática é possível, pois o verbo repetir introduz um discurso direto em seguida. Optei por deslocar o adjunto adverbial para o final da oração para aproximar o verbo do sujeito ao qual se refere.

788 Optei por iniciar a frase com o adverbio já que entendo que ela está relacionada com toda a estrutura sintagmática em questão, auxiliando na criação do nexo discursivo e para manter unido o sujeito à sua predicação.

789 Se trata de dois adjetivos atributivos qualificadores onde seu uso depende do julgamento pessoal do personagem, funcionando como valor descritivo dentro da narrativa, separados pela conjunção aditiva e.

- Ah, sim? - repetiu Memmo. – Então, primeiro de pistola, depois de espada. Você vai ver que a mim[790] não acerta de forma alguma.

Gigi Venanzi se pôs a andar de um lado para o outro, de um lado para o outro pela sala; depois, recompondo-se disse resoluto:

- Escute, Memmo: eu não posso aceitar.

- O que? - fez Memmo subitamente, apertando-lhe um dos braços. – Não vamos brincar. E não percamos tempo, Gigi! Você não pode voltar atrás, assim como eu também não posso. Você vai fazer a sua parte, como eu faço a minha. Pense na segunda testemunha e mexa-se.

- Mas você quer que eu te leve para o abate? - gritou Gigi Venanzi no ápice do desespero.

- Uh, - sorriu Memmo. – Não exageremos.... De resto, meu caro, tudo são bobagens. É inútil falar sobre isso! Cristina quer vingada a ofensa, e não abre mão disso. Perderia a liberdade; e ao invés, com esta oportunidade, eu a quero por inteiro. Você vai ver que vou conseguir. Vai, vai; pense em tudo, você que entende disso. Eu espero você em casa. Estou lendo um belo livro, sabe? Sobre os Grandes Problemas. Você nunca pensou nisso[791]; mas o problema do além-túmulo é enorme, Gigi! Não, desculpe, desculpe... porque... veja só: o Ser, meu caro, para sair de sua abstração e se decidir necessita do Transformar. E o que isso quer dizer? Dê-me um cigarro. Quer dizer que... – obrigado – quer dizer que o Transformar, já que o Ser é eterno, também deve ser eterno. Então um transformar eterno, isto é, sem fim, quer dizer também sem UM fim, entende? Um transformar que não conclui, portanto, que não pode concluir, que não concluirá nunca. É uma bela consolação. Dê-me um fósforo. Todas as dores, fadigas, lutas, empreitadas, descobertas, invenções...

- Sabe? – disse Gigi Venanzi, que nada tinha pronunciado de toda aquela ladainha[792]. – Talvez Nino Spiga...

- Mas claro, Nino Spiga ou um outro, escolha quem quiser - respondeu Memmo. – E como médico, escolha-o você, meu caro, de sua confiança.... Oh! Se precisar... Fez sinal de pegar a carteira. Gigi Venanzi segurou-lhe a mão...

- Depois... depois...

- Porque ouvi dizer, - concluiu Memmo, - que para se estar de acordo com todas as regras cavalheirescas é necessária uma bela soma. Deixe, depois você me dá a conta. Até breve, hein? Encontre-me em casa.

De fato, Gigi Venanzi o encontrou em casa aquela noite[793], mas com um aspecto que nunca teria imaginado.

Memmo Viola discutia com a velha criada, pois faltavam três tostões no troco das compras. E dizia a ela:

- Minha cara, se você coloca na lista: ROUBADOS 8 OU 10 TOSTÕES eu aceito pacificamente a soma, e não falo mais nisso. Mas esses três tostões, assim, não os abono. Queria entender que gosto há em tentar passar a perna[794] alguém como eu, que entendeu tão bem o jogo.... Não faço bem, Gigi?

Consternadíssimo, exasperado, morto de cansaço, Gigi Venanzi o olhava com os olhos arregalados. A calma daquele homem às vésperas de um duelo de espadas com ninguém menos que Miglioriti era assustadora. O seu assombro cresceu

790 O PRONOME OBLIQUO TÔNICO MIM FOI ACRESCENTADO NA TRADUÇÃO PARA EXPLICITAR A AMBIGUIDADE QUE O TEXTO FONTE POSSUI E CAUSAR O SENTIDO IRÔNICO PROPOSTO PELO CONTEXTO NARRATIVO NA LÍNGUA DE ORIGEM.

791 OPTEI POR FAZER UM REARRANJO MORFOSSINTÁTICO PARA TORNAR O FLUXO NARRATIVO EM PORTUGUÊS MAIS LINEAR, POR ISSO, AO INVÉS DE TRADUZIR COM A FORMA ADVERBIO + VERBO + ADVERBIO, TRADUZI-A APENAS POR ADVERBIO + VERBO, VISTO QUE NÃO HOUVE PERDA DE SENTIDO OU INTENSIDADE NO TEXTO DE CHEGADA.

792 EM ITALIANO, TIRITIERA SIGNIFICA UM DISCURSO LONGO E MONÓTONO. PARA MANTER UMA EQUIVALÊNCIA DE SENTIDO E ADAPTAR PARA O PORTUGUÊS O SENTIDO MAIS PRÓXIMO QUE O TEXTO FONTE PASSA NA LÍNGUA DE ORIGEM, USEI A PALAVRA LADAINHA, QUE SIGNIFICA NO PORTUGUÊS UMA REPETIÇÃO LONGA, CANSATIVA E MONÓTONA DE UMA MESMA IDEIA.

793 OPTEI POR INICIAR A FRASE COM A LOCUÇÃO ADVERBIAL JÁ QUE ENTENDO QUE ELA ESTÁ RELACIONADA COM TODA A ESTRUTURA SINTAGMÁTICA EM QUESTÃO, AUXILIANDO NA CRIAÇÃO DO NEXO DISCURSIVO E PARA MANTER UNIDO O SUJEITO À SUA PREDICAÇÃO.

794 EM ITALIANO, PIGLIARE IN GIRO VEM MUITO USADO EM LINGUAGEM COLOQUIAL COMO UMA EXPRESSÃO IDIOMÁTICA, POR ISSO USEI A EXPRESSÃO PASSAR A PERNA, TAMBÉM MUITO COLOQUIAL NO PORTUGUÊS, MAS MANTENDO O MESMO SENTIDO DISCURSIVO DO TEXTO FONTE.

quando, anunciado a ele as condições gravíssimas do duelo, propostas e impostas também por Miglioriti, viu que aquela sua calma não se alterava por nada.

- Você entendeu? - perguntou.

- Ora, - fez Memmo. – Como não? Amanhã às sete. Entendi. Está ótimo.

- Preste atenção, eu estarei aqui às seis e quinze. É o suficiente – advertiu Venanzi. – De carro chegaremos rápido. Escolhi como médico Nofri. Não vá para cama tarde e procure dormir, viu?

- Fique tranquilo, - disse Memmo. – Vou dormir.

E manteve a palavra. Às seis e quinze, quando Gigi Venanzi veio bater à sua porta, ainda dormia profundamente. Venanzi bateu duas, três, quatro vezes, por fim, Memmo Viola, nas mesmas condições em que na manhã anterior abrira a porta à sua mulher, ou seja, de pijama e com as calças na mão, veio abrir a porta ao amigo.

Venanzi, ao ver aquilo ficou petrificado.

- Ainda assim?

Memmo fingiu-se espantado.

- Por quê? - perguntou.

- Como assim? – interveio Gigi Venanzi. – Você deve duelar. Lá embaixo já estão Spiga e Nofri... que brincadeira é essa?

- Brincadeira? Devo duelar? – respondeu placidamente Memmo Viola. – Mas quem está de brincadeira é você, meu caro! Eu te disse que a mim cabia fazer a minha parte, e a você a sua. Sou o marido e o desafiei, mas quanto a duelar, tenha paciência, não cabe mais a mim, caro Gigi, já faz algum tempo. Cabe a você... sejamos justos!

Gigi Venanzi sentiu abrir o chão sob seus pés, secar o sangue nas veias; ficou amarelo, vermelho; agarrou Memmo pelo peito, o sacudiu, disse a ele as injurias mais ofensivas. Sorrindo, Memmo permitiu que fizesse[795]. Porém, em certo momento, disse:

- Cuidado, Gigi, que você não tem mais tempo, deve estar no local às sete. Convém que você seja pontual.

Depois, do alto da escada[796], ainda segurando as calças nas mãos, desejou-lhe:

- Boa sorte amigo, boa sorte!

795 Optei por transpor o verbo conjugado no gerúndio para o início da oração, pois no pt-br essa posição é usada para indicar uma ação imediatamente anterior à oração principal.

796 Optei por iniciar a frase com o adverbio já que entendo que ele está relacionado com toda a estrutura sintagmática em questão, auxiliando na criação do nexo discursivo.

REFERÊNCIAS

AUBERT, Francis Henrik. **Modalidades de tradução: teoria e resultados**. Tradterm, [s.l.], v. 5, n. 1, p.99-128, 18 jun. 1998.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno:** ensaios da crítica literária e ideologia. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 303-328.

CINTI, Delcio. **Dizionario essenziale sinonimi e contrari**. Varese: DeAgostini, 2012.

CUNHA, Antônio G. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ECO, Umberto. **"Divagando pelo bosque".** IN: Seis passeios pelos bosques da ficção. Tradução de Hildegrard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 55-79.

KATO, Mary Aizawa. **A restrição da monoargumentalidade da ordem VS no português brasileiro.** Florianópolis: Fórum Lingüístico, 2,1, p. 97-127.

KOCH, Ingedore. **O texto e a construção dos sentidos**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2001b.

_____. **A coesão textual**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 1998.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Atica, 2002.

MEZZADRI, M. e PEDERZANI L., **Grammatica essenziale della lingua italiana**. Esercizi supplementari e test. Guerra, Perugia 2001.

NASCIMENTO, Silvia Helena Lovato do. **Os verbos inacusativos do Português Brasileiro**: **uma proposta de categorização.** Delta: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada, [s.l.], v. 30, n. 2, p.237-256, dez. 2014. FapUNIFESP.

PETERLE, Patricia et al. **A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução**. Tubarão, Sc: Copiart, 2011.

PETERLE, Patricia; SATURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia. **Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950.** Niterói, RJ: Comunità, 2013.

PIRANDELLO, Luigi (1867 – 1936). **Quando si è capito il giuoco**, IN: Venti Novelle, Editora Theorema Libri, p. 181-189.

_____, **Pirandello e la novella: una lunga fedeltà**, IN: Venti Novelle, Editora Theorema Libri, p. 14-39.

_____, **Il giuoco delle parti**. Disponível em:

http://www.liberliber.it/online/autori/autori-p/luigi-pirandello/il-giuoco-delle-parti/, Acessado em: 15 de janeiro de 2016.

_____, **40 novelas de Luigi Pirandello**. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PROCACCI, Giuliano. **Storia degli italiani**: Volume Secondo. 5. ed. Bari: Laterza, 2009.

SERIANNI, L. **Grammatica italiana:** italiano comune e lingua letteraria: suoni forme costrutti. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1988.

SILVA, Ademar. **A ordem dos adjetivos em grupos nominais: uma questão sintatico-semantica e discursiva.** Calindoscopio, v.6, n.3, p. 134-141, set/dez. 2008.

VENUTI, L. A. **“A tradução e a formação de identidades culturais”.** Tradução Lenita R. Esteves IN: SIGNORINI. I. (org.) Lingua(gem) e Identidade. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 1998.

ZINGARELLI, N. **Vocabolario della lingua italiana**. Bologna, Zanichelli, 1983

TRADUÇÃO COMENTADA DE LETTERE DALL'INDIA, DE FILIPPO SASSETTI: UMA VALORIZAÇÃO DA LITERATURA DE INFORMAÇÃO

Karla RIBEIRO (Universidade Federal de Santa Catarina)
E-mail: karlaribeiro.comunica@gmail.com

RESUMO

Filippo Sassetti, mercador e viajante de Florença do século XVI, possui vasto número de escritos, caracterizando-se estes por biografias, ensaios e cartas, sendo praticamente desconhecido no Brasil. A fim de reforçar a importância de se conhecer a obra autoral de Sassetti em terras brasileiras, basta pensarmos que a "descoberta" do território tupiniquim se deu, também, por meio das navegações em fins do século XV e ao longo dos 1500 a literatura de informação foi preponderante. Um dos grandes escritos de Sassetti foi *Lettere dall'India*, cujas cartas abordavam temas como o sistema de castas, animais e plantas indianos, tratados sobre o cinamomo, religião e a língua. Sassetti é considerado um linguista italiano, tendo sido um dos primeiros a identificar semelhança entre o hindu e as línguas latinas. O objetivo aqui é traduzir para o português brasileiro e comentar a tradução de cartas escritas por Filippo Sassetti durante sua estada na Índia entre 1583 e 1588, a fim de refletir acerca da importância da literatura de viagem e de informação para a formação e identidade dos povos, além de pontuar as dificuldades de se traduzir um texto histórico, com uma linguagem datada do século XVI. Para tal, baseamo-nos em Berman (2012) e a tradução da letra, além dos escritos de Gannnier (2001) sobre literatura de viagem. A obra sobre a qual nos debruçamos para a tradução foi a versão de Ettore Marcucci, de 1855.

***PALAVRAS-CHAVE**: FILIPPO SASSETTI. LITERATURA DE VIAGEM. TRADUÇÃO COMENTADA.*

INTRODUÇÃO

Neste trabalho trazemos uma proposta de tradução para o português brasileiro de cartas escritas pelo mercador e humanista renascentista Filippo Sassetti (Florença - Itália,1540 - Goa - Índia, 1588), cuja vida fora marcada por viagens marítimas ao longo da península ibérica indo parar em terras indianas, onde permaneceu nos últimos anos de vida.

Desconhecido no Brasil, Sassetti possui vasto número de escritos, caracterizando-se estes por biografias, ensaios e cartas tendo escrito desde uma biografia sobre Francesco Ferrucci até o *Discorso sulla Commedia di Dante,* sem explicitar traduções tal como a da *Poetica d'Aristotele*, obra que Sassetti traduziu e comentou em toscano. Foi superintendente nas empresas da família Capponi, tradicional na região de Florença, cargo que lhe possibilitou as viagens marítimas, passando por Portugal e Espanha – lugares dos quais escreveu diversas cartas – indo parar nas Índias. Lá, tem-se o registro de 32 cartas enviadas à Itália, sendo os destinatários amigos, familiares e pessoas de sua relação de trabalho. Tais cartas foram editadas e publicadas postumamente em 1855 por Ettore Marcucci, totalizando 634 páginas com cartas de Filippo Sassetti escritas na Itália, em Madri, Lisboa e em terras indianas.

Sobre a importância de conhecer os escritos de Sassetti, podemos citar que Tesi (2012) em "Storia dell'Italiano" traz o autor das *Lettere dall'India* como representante da língua das relações diplomáticas e dos viajantes, comparando-o a Maquiavel (este sendo representante da

língua da política), Guicciardini (língua da historiografia) e Castiglione e Della Casa (língua da tratadística do comportamento humano).

O autor também fez parte da Academia Florentina desde 1574, sendo, assim, sua fama de escritor já conhecida em Florença. No Dicionário dos Italianos estantes em Portugal, mantido pela Universidade de Lisboa, especificamente pela Cátedra de Estudos Sefarditas, há uma entrada falando sobre Filippo Sassetti, que cita que o autor, desde cedo,

> conciliou os estudos humanísticos com a actividade comercial. Porém, já na idade adulta, a sua carreira de mercador passou para segundo plano. Em 1568, entrava na Universidade de Pisa e, seis anos mais tarde, na Academia Florentina. Apoiado na sua experiência mercantil, em 1577, foi convidado a redigir um discurso relativo ao trato praticado entre Florença e os portos levantinos. O resultado foi um *Raggionamento Sopra il Commercio tra i Fiorentini e i Levantini*, dirigido a Francesco Bongianno Gianfigliazzi. (DICIONÁRIO DOS ITALIANOS ESTANTES EM PORTUGAL, 2004)

A fim de reforçar a importância de se conhecer a obra autoral de Sassetti no Brasil, basta pensarmos que a "descoberta" do território tupiniquim se deu, também, por meio das navegações em fins do século XVI e a literatura que inicialmente ficou marcada foi a de informação com a Carta de Pero Vaz de Caminha, descrevendo as exuberâncias das terras descobertas. Ainda, que à época de vida de Sassetti o Brasil continuava sendo colônia portuguesa, o que indica que grande parte da produção literária no Brasil vinha da metrópole portuguesa, por onde o autor passara e vivera, mantendo relações comerciais e de amizade.

Fato semelhante aconteceu com o mercador veneziano Marco Polo no século XIII quando em terras asiáticas, narrando as aventuras que vivera e vira por lá, forneceu ricas informações sobre a China, apresentando essa cultura ao mundo. Enriquecedor pode ser a descoberta de um novo autor, marcado pelas descrições das terras indianas para apresentar à população europeia de seu século e às posteriores.

Ainda segundo o material apresentado pelo Dicionário dos Italianos estantes em Portugal (2004),

> Nos anos em que esteve na Índia, Sassetti alternou a sua presença entre Cochim e Goa. Em Março de 1584, foi pela primeira vez a Goa, cidade que descreveu com grande pormenor numa missiva dirigida a Piero Vettori de 27 de Janeiro de 1585. A 6 de Janeiro de 1587, de Cochim, enviou, numa carta dirigida a Baccio Valori, um *Discorso sopra il cinnamomo*.

Grande observador, Sassetti abordava temas como o sistema de castas, o vestuário, a capacidade militar ou até mesmo a religião na Índia. Ele também escreveu cartas falando sobre astronomia e meteorologia, questões de marinharia, e, sobretudo, sobre produtos transacionados, os preços que eram praticados na época e os lucros que eram obtidos em tais transações comerciais. (DICIONÁRIO DOS ITALIANOS ESTANTES EM PORTUGAL, 2004)

Por meio dos registros epistolares de Sassetti, sabemos que era intenção sua partir da Índia assim que terminasse o contrato da pimenta de Rovellasco, quem o contratara. Ainda, afirmava querer passar por Malaca, Maluco, China e Nova Espanha, o que não acabou acontecendo em virtude de sua prematura morte em Goa.

FILIPPO SASSETTI: ENTRE A LITERATURA E OS NEGÓCIOS

Membro da Academia Florentina, Filippo Sassetti foi um humanista, mercador, renascentista, que passou pela península ibérica indo até as Índias, de onde enviou preciosas informações acerca do local. Marcucci (1855), ao editar as cartas de Sassetti, não somente as escritas em terras indianas, mas todas as epístolas possíveis de serem coletadas, intentou alguns comentários (breves!) em algumas páginas do livro. Logo na carta LXXXI, primeira registrada em solo indiano, Marcucci sintetiza Sassetti, afirmando que o autor, naquela carta, "lo ragguaglia de' suoi negozi mercantili e della infelice navigazione fatta dalla nave su cui era imbarcato. Descrive la infermità dello scorbuto, e il territorio e gli abitanti di Coccino, parlando alcun poco anche de' loro costumi e della loro religione." (SASSETTI, 1855, p. 245).

Outro ponto que devemos considerar relevante para se conhecer a obra de Sassetti é o valor histórico que ela possui, como bem comenta Milanesi (1973) ao tratar da importância dos escritos do autor de nossa proposta de tradução. Afirma Milanesi (1973, p. 7):

> Nel volume primo della classe IX della Biblioteca *(Relazioni di viaggiatori],* le lettere del Sassetti sono in compagnia illustre: Marco Polo, Amerigo Vespucci, Antonio Pigafetta eccetera. Ma può essere interessante notare quali sono le motivazioni della raccolta, e quali i criteri della scelta. Le relazioni di viaggiatori, […], sono utili per lo studioso il quale voglia servirsi, negli esercizi dell'intelletto, sia della speculazione che dell'esperienza pratica, senza per questo volere, o potere, mettersi a girare il mondo. A questo intellettuale sedentario la «civiltà» offre i risultati dell'esperienza altrui, vagliati dallo strumento della critica, alla quale tocca di valutare la verità dei fatti, e il modo nel quale sono stati descritti.

Desta forma, ler as cartas de Sassetti seria algo como ler as aventuras de Marco Polo, em outro período, mas de experiência tão rica quanto aquela que o veneziano proporcionara ao leitor. Alessandrini (2007, p. 44), ao refletir acerca das imagens da Índia pelo olhar de Filippo Sassetti, afirma que "the voyages of this period reach beyond the old world, open up unlimited horizons and echo within the humanist mentality, strengthening the conviction in man's capacity to exceed the older values, so often held to be absolute." Portanto, mais uma vez reforçamos a ideia de que conhecer a obra de Sassetti é de grande importância para se conhecer a formação cultural de um povo e as relações existentes quando em contato diferentes culturas. Como Alessandrini (2007) bem afirma, todo viajante retrata o que vê, testemunha e sente de acordo com suas vivências pessoais, sua experiência de vida e isso deve ser levado em consideração ao lermos as cartas de Sassetti, por isso, a importância de conhecer a história de vida do autor.

Sabemos que o quinhentismo foi um período rico em literatura de descoberta, como traz Alessandrini (2007), citando Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, Girolamo Sernigi, entre outros que corroboraram para o conhecimento de costumes das civilizações "descobertas", tais como as do Novo Mundo (e aqui inclui-se o Brasil) e a Índia (lembrando que os nativos do Brasil são chamados de índios por terem sido "confundidos" com os habitantes da Índia). Falando ainda desse período quinhentista, mas sobre as relações entre Brasil e Itália, Peterle (2011) destaca que estas relações

> datam de um período longínquo, talvez quando, num passado remoto, a península mesmo com toda a sua história ainda não era uma nação em sentido político. Um exemplo desses laços é a publicação da primeira

> descrição da chegada de Pedro Álvares Cabral no Brasil que se dá em 1504, em Veneza. Desde o descobrimento, o fluxo, em *terra brasilis*, de italianos de origens e proveniências diferentes foi intenso.

Exatamente por essa estreita relação entre Itália e Brasil e a literatura de informação ou de descoberta da época que julgamos importante trazer a obra de Sassetti ao leitor brasileiro para que este possa perceber, por meio da descrição de outra cultura, como se dava o processo de descobrimento dos povos, o que também historicamente temos no Brasil.

No que concerne às cartas escritas na Índia,

> Sassetti's voyage to India lasted for seven long months, from 8 April to 8 November of 1583, and as he notes, "another fifteen days and we would have been in bad shape". The coast of Cochin had been sighted but they could not get ashore for lack of wind. Eight days aboard waiting to disembark allowed Sassetti to register his first impressions, not very positive, of the indigenous population, as he watched the natives come and go in little rowboats similar to cooking shells, bringing betel leaves, "horn-shaped figs" and *lanhas.* (ALESSANDRINI, 2007, p.50)

Sobre o conteúdo de suas cartas, há inúmeros itens sobre os quais escreve Sassetti, itens estes relacionados à geografia do local, os costumes, a religião, as relações comerciais – até mesmo por sua formação e profissão de mercador, além de temas sobre meteorologia e astronomia, todos presentes ao longo das 32 cartas escritas na Índia. Contribui Alessandrini (2007, p. 51):

> Sassetti relates the habits and customs of different social groups: among the gentiles, the Brahmans had good customs inscribed in their laws but their observance of these did not always reflect this; they did not kill and married only once, yet the women whose husbands had died would take their own lives, allowing themselves to be burned alive in the fires of the *sati*. Our Florentine merchant claims that all of them are hagglers and swindlers, and are "lazy as fleas"; they shout at each other, cheat and fight. They follow the doctrine of Pythagoras, eating no living or sentient being, out of a belief in metempsychosis.

Portanto, há um rico texto a ser traduzido, pleno de detalhes e linguagem própria do século quando fora escrito e essa riqueza histórica é o que este trabalho sugere por meio da tradução das Lettere dall'India, livro já publicado em 1995 por Adele Dei, estudiosa e pesquisadora italiana da Università di Firenze.

Sassetti fala, também, a respeito da língua falada na Índia. Conforme Alessandrini (2007, p. 52):

> The reflections on a new language, which until then had not been described by travelers, represent one of the central objectives of Sassetti, who describes it as "an agreeable, attractive sounding language", composed of fifty-three elements. A language, therefore, more expressive than the European ones, which possess less than half this number. A language, however, difficult to articulate, due, according to Sassetti, to the temperature of the tongue and

> to the dryness of the mouth, which the locals maintain by constantly chewing *betel* mixed with areca (*avellana indica*) and a type of chalk. Yet this population suffered from the same ill as the rest of the world – namely, that the language of science was completely different, and required six years to learn.

Para o autor aqui em questão e segundo o relato encontrado na carta supracitada, foram necessários seis anos para aprender a língua falada na Índia, na região onde habitava, isso em virtude da diferença percebida entre a língua da cultura local e a língua italiana falada por Sassetti. Várias são as cartas em que o autor cita a questão da língua, como o trecho abaixo, retirado da epístola LXXXVIII, endereçada a Piero Vettori. Consta nela: "[...] Et il nome loro composto, e la prima parte *Bra* nella loro antica língua significa *Iddio*, e la seconda *mene* specolare; sicché in tutto gli potremmo chiamare teologi." (SASSETTI, 1855, p. 282)

A carta LXXIX, endereçada a Baccio Valore, de Florença, também cita com mais detalhes a questão da língua:

> Io ho ricevuto gli alfabeti, che V. S. m'ha mandati, e potrebbe essere che > Padri Gesuiti, che stanno in India, gli conoscessero, dando opera a imparare quelle lingue pel servizio della predicazione. E quanto a' ieroglifici, de' quali V. S. mi tratta, mi pare che io scrivessi già a V.S. come questa scrittura per note si costumava in tutta la Cina e Iapan,e tutte quelle terre vicine, dove lo scritto è comune, e le lingue più differenti che la toscana dall'alemanna. Un Padre che andò in quelle parti, imparata la lingua, voleva imparare a scrivere. Il maestro non se ne rincorava, e, domandato della cagione, rispose che tanti erano i caratteri, quante erano le cose ed i concetti, e perciò, come materia infinita, Io consigliava a torsene giù. Ricordomi avere molto letto e molto domandato come gli Egizi facessero a scrivere, come noi diremmo, una lettera o una storia distesamente con tutte le parti dell'orazione, usando quei ieroglifici: e' non fu vero che io potessi saperne niente. (SASSETTI, 1855, p. 239)

Sendo assim, podemos afirmar que a partir dos registros de Sassetti podemos ter contato com mais informações linguísticas de então, quando o mundo ocidental, aparentemente, começava a "descobrir" o "outro". A seguir, trazemos algumas reflexões sobre a literatura de viagem, movimento do qual podemos dizer que Sassetti fez parte.

LITERATURA DE VIAGEM: REFLEXÕES E VALOR LITERÁRIO

"Les voyageurs, quelles que soient les raisons de leur départ, ont modelé la réflexion des sédentaires, mais aussi leur imaginaire: les relations de voyage s'adressent à un lectorat curieux et rêveur", escreveu a estudiosa de literatura de viagem Odile Gannier (2001). Ainda segundo a autora, os textos provenientes de literatura de viagem, por se tratarem

> de registos de primeira pessoa faz deles produtos da subjetividade do autor. Do mesmo modo, é problemático usar as categorias real vs ficcional para pensar a literatura viática – quer porque existem relatos de viagens imaginárias ou fictícias, quer porque a circunstância de se falar de uma

> realidade outra, a partir da perspectiva do mesmo, relativiza estes binômios. (apud CUNHA, 2012, p. 162)

Como citado no excerto acima, o binômio 'realidade' vs. 'ficção' paira sobre a literatura de viagem, por se tratar exatamente de um relato narrado/escrito em primeira pessoa, dando margem à dúvida sobre o escrito.

Sobre o gênero "literatura de viagem" convém dizer que

> se trata de um gênero de fronteira que se foi consolidando em torno de textos provenientes de matrizes e de contextos históricos diversos. Afirma-se, na Europa, entre os séculos XV e XVI, em consequência das viagens marítimas ao novo mundo, e assume a forma de cartas, diários, registros de bordo, relatos de naufrágio, textos de natureza plural que à viagem foram buscar formas, motivos e temas. (CUNHA, 2012, p. 155)

No caso de Sassetti, temos cartas tratando de temas diversos, sempre com o olhar do autor, o que, a priori, tem-se como verdadeiro, mas por se tratar de literatura de viagem, a questão da ficção pode gerar dúvida quanto à veracidade dos fatos trazidos pelo autor, já que "des textes de voyage ou de fiction montrent qu'il y a le même désir dans l'esprit des voyageurs de remplir les blancs d'une carte pas encore dessinée" (BESSON, 2017, p. 7). E tal desejo por preencher as lacunas cartográficas pode gerar dúvidas quanto à veracidade das descobertas e do olhar a respeito da cultura retratada.

Tratamos os escritos de Sassetti como pertencentes à literatura de informação, também, pois tinha a função de informar aos financiadores de sua viagem as condições em que se encontrava a população "descoberta" bem como os que lá chegavam. Rinaldi (2007, p. 39) declarou que

> Cada viajante, na qualidade de visitante, constrói sua narrativa a partir de uma experiência singular. Escreve sobre o que observa e o que espera ser observado. Na condição de informante, mantém interlocução com seu provável leitor, sendo que este, por sua vez, na condição de financiador da empreitada, já tem por si determinado o que espera ser encontrado.

Sendo assim, é válido lembrar que sempre há a expectativa da parte de quem financia bem como de quem espera a notícia do relato. De qualquer forma, é por meio da literatura de informação que se vai obter o conteúdo desejado, o que, por vezes, é a literatura de viagem que nos proporciona, pois nem toda literatura de viagem é literatura de informação: a primeira é exclusiva de viagens (levadas a cabo ou não) enquanto a segunda tem por escopo informar, comunicar alguém sobre algo.

Aqui, nosso objetivo não é verificar se os relatos são verdadeiros ou fruto de imaginação, mas trazer os registros do escritor Sassetti de um século que ainda possui muito a ser desvendado, como fora o século XVI.

DO PROJETO DE TRADUÇÃO

Para o estudioso francês Berman (2002, p. 17), "traduzir é, obviamente, escrever e transmitir. Mas essa escritura e essa transmissão só ganham seu verdadeiro sentido a partir da visada ética que as rege". O crítico aborda a ética da tradução acompanhada do ato de traduzir e sobre sua "fidelidade", sendo esta definida a partir do resgate, da afirmação e da defesa da pura visada tradução, a qual seria o escopo de realizar um texto traduzido sem estar impregnado de ideologias e olhares que possam tirar o sentido do texto de partida no texto transportado para outra língua/cultura. Sendo assim, a tradução desejada seria a tentativa de escrever, na língua de recepção da tradução, o que o autor do texto primeiro almejou escrever e passar a seus leitores.

Contudo, não podemos deixar de citar que um dos grandes problemas enfrentados pelos tradutores é a diferença cultural entre as sociedades e a busca por correspondentes nem sempre é de sucesso, necessitando-se de recursos que possam contribuir com a qualidade do texto traduzido. Tais recursos estariam em vários pontos do texto, iniciando com o tipo de vocabulário empregado até os recursos estilísticos utilizados no texto de partida e que devem estar na tradução a fim de esta manter os traços essenciais que consigam carregar as características autorais. Ao falar sobre os desafios da tradução, Britto (2012, p. 14) afirma que:

> Se as diferenças entre as línguas se resumissem a isso – o chamado "problema da nomenclatura" – traduzir seria muito fácil. A questão é que as diferenças entre as línguas já começam na própria estrutura do idioma, tanto na gramática quanto no léxico; isto é, na maneira de combinar as palavras e no nível do repertório de "coisas" reconhecidas como tais em cada língua.

Outro fator que deveremos evitar são as tendências deformadoras de uma tradução, trazidas por Berman (2012), tais como a racionalização (tendência deformadora relacionada à sintaxe da obra original referindo-se à retirada das características do texto, como as repetições que podem existir, estrutura sintática das sentenças, uso ou não de verbos nos enunciados, entre outros), a clarificação (explicações de termos empregados nas traduções), o alongamento (consequência da racionalização e da clarificação, sendo forte tendência entre os textos traduzidos), o enobrecimento (quando são empregadas expressões na língua de chegada consideradas "mais belas" que as da língua de partida) e o empobrecimento qualitativo (perda de ritmo, de sons, por exemplo) e quantitativo ("enxugamento" de termos utilizados no texto de chegada em relação ao de partida). Também podemos considerar como tendência deformadora a homogeneização do texto, ou seja, a ação de tentar "arrumar" o texto de chegada, fazendo possíveis correções de erros encontrados no texto de partida, além da destruição das redes significantes subjacentes, como aponta Berman (2012), isto é, a destruição do subtexto que coexiste à obra central, contribuindo com o ritmo e o significado da obra. O crítico também aponta a destruição dos sistemas textuais e a destruição das redes de linguagens vernaculares e das locuções e idiotismos como tendências deformadoras do texto de partida, contando com o uso de palavras e ou expressões de um idioma oficial mescladas a dialetos, as quais não deveriam ser apagadas em uma tradução.

Portanto, traduzir Sassetti baseando-se na tradução da letra foi o modo pelo qual introduzimos o leitor de língua portuguesa na obra do florentino renascentista, com todos os seus detalhes, suas minúcias e riquezas vocabulares.

Ao falar sobre o ato de traduzir, Miller (1996) afirma que o texto de partida é transportado de uma cultura a outra por alguém que pertence a outra cultura que não aquela da língua de partida. Diz o autor que "a work is, in a sense, "translated", that is, displaced, transported, carried across, even when it is read in its original language by someone who belongs to another country and another culture or to another discipline". (1996, p. 207). Nesse sentido, a tradução pode acontecer de modo implícito, não necessariamente por meio de uma tradução escrita, mas inclusive quando determinado conteúdo é lido por alguém que não fala aquele idioma e / ou que não pertence à área/disciplina do texto. Ou seja, a tradução ocorre, nesta situação, de forma mental visto que o leitor necessita levar para a sua realidade o conteúdo abordado em tal texto.

Para Berman (2012), a consciência do estrangeiro é de grande relevância para os estudos da tradução. O estudioso afirma que é importante que se sinta o estrangeiro habitando no texto traduzido. A respeito da importância da existência do estrangeiro em uma tradução, Berman (2002) cita o alemão Herder, que afirma:

> Não é para desaprender minha língua que aprendo outras; é para intercambiar meus hábitos de educação que viajo entre os povos estrangeiros; não é para perder a cidadania de minha pátria que me torno um estrangeiro naturalizado; se eu assim agisse, perderia mais com isso do que ganharia. Mas passeio nos jardins estrangeiros para colher neles flores para minha língua, como para a noiva na minha maneira de pensar: observo os costumes estrangeiros a fim de sacrificar os meus ao gênio de minha pátria, como tantos frutos amadurecidos sob um sol estrangeiro. (2002, p. 72-3)

"Sob um sol estrangeiro" é que a reflexão da tradução da letra se pauta, buscando valorizar as potencialidades do autor do texto de partida, indo desde a língua até o estilo de se expressar, tendo, pois, como função, não o tornar acessível uma obra na língua do público que a receberá, mas proporcionar a quem recebe a tradução a sensação como se estivesse lendo um texto "estrangeiro", isto é, vindo de outra cultura/língua. Complementa Novalis: "Só compreendemos naturalmente tudo o que é estrangeiro por meio de um tornar-se estrangeiro – uma modificação em si". (apud Berman, 2002, p. 192)

Outro ponto destacado por Berman (1995) é a dialética do que é necessário e do que é aleatório numa obra. O estudioso francês afirma que, caso a proporção do conteúdo aleatório se sobressaia ao necessário ou é muito grande, o texto fica afetado. Em contrapartida, caso o conteúdo necessário seja superior em quantidade ao aleatório, a obra pode ficar manchada por um certo grau monológico. E, para o autor, esse balanço entre o necessário e o aleatório é o ponto determinante para a crítica de tradução e o tradutor (BERMAN, 1995).

No que diz respeito à tarefa do tradutor, Berman (1995) diz que há:

> une certaine impunité du traducteur, que lui garantissent ironniquement sa solitude et sa déréliction. En conséquence de quoi, le traducteur, «laissé à lui-même», peut aussi faire «ce qu'il veut». Et d'abord s'occuper de l'original à sa guise, au nom de sa liberté.105 (BERMAN, 1995, p. 47).

As ideias defendidas por Berman foram levadas em consideração ao longo do projeto de tradução aqui proposto, de modo a valorizar o autor do texto de partida. A seguir, apresentamos as considerações acerca da tradução levada a cabo bem como as dificuldades e escolhas realizadas ao longo do processo à luz da tradução da letra. Para este trabalho, foram consideradas as cartas LXXIX, LXXXIV e CVIII, textos selecionados que trazem alguma reflexão sobre a questão da língua, em especial.

DIFICULDADES DA TRADUÇÃO

Realizar uma tradução não é tarefa fácil, ainda mais se tratando da tradução de textos escritos em um tempo distante do atual. Dentre os principais desafios encontrados, optamos por comentar a respeito dos elementos que mais se mostraram passíveis de dúvidas, a saber: os marcadores temporais, as abreviaturas, os pronomes de tratamento e a linguagem arcaica, exatamente por se tratarem de textos de fim de século XVI, como apresentado a seguir.

Marcadores temporais

O fator temporal faz-se essencial para a escolha do tipo de tradução a ser empreendida. No que se refere ao distanciamento temporal, Paes defende que:

> Incutir no leitor essa noção de distanciamento – vale dizer, de estar ele lendo um texto do passado – constitui-se num dos pontos daquele compromisso de fidelidade paramórfica de fidelidade [...]. Há estratégias em contrário, como as "modernizações" do teatro clássico, mas dificilmente se poderia, a rigor, chamá-las de traduções; são antes adaptações ou "imitações deslumbrantes", para citar a frase com que Paulo Rónai rotulou as recriações poéticas de Ezra Pound. (1990, p. 97)

O passar dos anos não pode ser apagado dos escritos de Sassetti, ainda mais porque se trata de literatura de viagem do século XVI, era das navegações e descobertas, devendo chegar até o leitor dos dias atuais para que este possa ter uma ideia aproximada das características estilísticas do escritor.

Ainda sobre o fator temporal, contribui Andrade (2015, p. 348):

> Um texto antigo sempre exige do leitor a disponibilidade para se transportar no tempo. Um texto antigo bom, em geral, promove esta viagem de modo natural, ajudando o leitor a sair de sua cômoda posição linguística e a dar os passos necessários para entrar em outra época. A tradução de um texto antigo não é diferente: requer do tradutor o estabelecimento de estratégias para lidar com a transposição do tempo entre original e tradução, de modo que o texto produzido tenha o sabor de uma época sem vestir-se forçadamente de antigo.

Fazer com que o leitor do texto traduzido compreenda que está lendo um escritor de início do século XVI é o intuito aqui. A seguir, apresentamos as dificuldades no que diz respeito

às abreviaturas e onomásticos, bem como a linguagem utilizada repleta de arcaísmos e a pontuação empregada ao longo dos registros de Sassetti.

O trecho abaixo, retirado da carta LXXXIV, endereça ao Cardeal Ferdinando de' Medici, em Florença, mostra-nos que o texto fora escrito realmente em tempo remoto, uma vez que o tema do parágrafo abaixo é o fruto hoje denominado "coco", o que na atualidade do século XXI nos é comum conhecer. Vejamos:

> In terra si rappresentarono alla vista tutte cose nuove, si quanto alle piante, come degli animali e degli uomini. Le piante sono in tutto differenti dalle nostre, nè per similitudine se ne può dar cognizione. La costa è tutta vestita di palme di queste che fanno i **cocchi**, e d altre che fanno un frutto che domandano
> areca, che questi Negri mangiano col belle. Gli altri frutti sono molti e di varia figura; e 'l mandar quest' anno semi o attre mostre di essi non ha avuto luogo, perchè sono venuti tardi, e a questa scala priva d'ogni comodità per simili gentilezze non ho potuto far nessuna diligenza in questa parte. Ma spero di emendar la falta l'anno prossimo, perché andando a Goa dopo la spedizione di queste navi, potrò provedermi com più comodo di tutte queste novità. (SASSETTI, 1855, p. 262, negritos nossos)

A descrição apresentada no parágrafo acima nos mostra o estilo do texto bem como a arcaicidade da carta escrita por Sassetti: uma discussão como a do excerto acim anão seria possível nos dias de hoje. Logo, trata-se de um texto antigo. Em seguida, partimos para a observação de outros elementos percebidos ao longo do trabalho de tradução das cartas aqui enfatizadas.

Abreviaturas e pronomes de tratamento

Um ponto bastante percebido nas cartas de Sassetti são as abreviaturas e uso de pronomes de tratamento, principalmente na abertura e no encerramento das cartas. O quadro abaixo traz alguns exemplos encontrados nas cartas enfatizadas neste estudo, junto da tradução proposta para os escritos.

Quadro 1 - Abreviatura ou pronome de tratamento

Abreviatura ou pronome de tratamento	Tradução ao PB	Carta
Molto illustre signor mio	Ilustríssimo senhor	CVIII
V.S.	Vossa Senhoria	CVIII
Affezionatiss. servit.	Caro servidor	CVIII
Illustre et eccell. signor mio osservand.^{me}	Ilustre e excelentíssimo senhor meu observador	LXXIX
Illustr.^{me} rev.^{me} Monsig.^{re}	Ilustríssimo reverendíssimo Monsenhor	LXXXIV

Percebe-se que em italiano há um uso excessivo de pronomes que em português brasileiro talvez ficasse sobrecarregado. Nossa opção foi por colocar uma forma pronominal de tratamento, mas retirando os exageros que poderiam ser sentidos na língua de chegada. De

qualquer forma, mesmo com alguns cortes de palavras, manteve-se a forma de cortesia proposta no texto de partida, como no caso de “Caro servidor”, já que o “Affezionatissimo” soaria estranho à língua portuguesa.

Linguagem arcaica

Ao falarmos sobre a língua italiana, podemos citar inúmeros fatores que seriam relevantes para compreender um pouco da história dessa língua considerada uma das mais belas e românticas. Tomando a questão de um modo mais científico, podemos dizer que ela possui uma divisão em termos de período conforme segue, segundo a Enciclopedia Treccani (2018):

> (a) italiano antico o meglio fiorentino antico, dal 1211 (data del primo documento, costituito dai frammenti di un libro di conti di banchieri fiorentini), fin verso il 1400;
> (b) fiorentino medio, dall’inizio del Quattrocento circa fino alla riforma di ➔ Pietro Bembo, Prose della volgar lingua, 1525;
> (c) italiano moderno, dalla riforma di Bembo fino ad oggi (probabilmente da suddividere a sua volta approssimativamente dal Cinquecento all’Ottocento e dall’Ottocento a oggi).

Sassetti viveu em fins dos anos 1500, o que o coloca entre o fiorentino médio e o italiano moderno. Por seus textos, entende-se que passava por um período de transição, com grafias de palavras ainda do fiorentino, mas com transição para o italiano moderno, já que Tesi (2001) o coloca como o representante da linguagem da diplomacia e das relações comerciais da Itália. No quadro abaixo, apresentamos alguns exemplos de grafias trazidas pelo autor.

Quadro 2 - Expressões arcaicas

Expressão	Tradução ao PB	Carta
ella	O Senhor/A Senhora	LXXIX
Nôi	Nós	LXXIX
Arei desiderato	Teria desejado	LXXIX
donde	Dos quais	CVIII
Non ho auto	Não tive	CVIII
dipoi	depois	CVIII

Nenhuma das palavras e ou expressões apontadas no quadro acima são empregadas na contemporaneidade da língua italiana, sendo, pois, encontradas, em textos considerados antigos, com linguagem mais rebuscada, podendo dificultar o trabalho do tradutor, que pesquisa e torna-se incansável pesquisador de línguas e culturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a leitura e proposta de tradução das cartas selecionadas para ilustrar os escritos de Sassetti, mercante e escritor renascentista italiano, podemos refletir um pouco mais sobre o

árduo trabalho de traduzir um autor representante da literatura de viagem, distante cerca 500 anos dos dias atuais, o que nos impõe mais uma dificuldade para empreender o projeto de tradução.

As três cartas analisadas são uma pequena fatia do vasto epistolário deixado pelo florentino, que escreveu sobre temas variados, indo desde condições do vento durante a viagem até tratados sobre plantas e animais oriundos de terras indianas.

Algo que nos pensar muito é o fator temporal, grande causador de reflexões ao longo da tradução realizada, pois desconhecer determinada expressão de épocas passadas pode gerar problemas de entendimento no texto traduzido. Nem tanto questões de pontuação e sintaxe foram situações-problema neste trabalho, pois essas são questões que podem ser ajustadas dentro da língua de chegada, neste caso, o português, idioma que possui vínculo histórico com a língua italiana, não sendo grandemente distanciados pelas diferenças linguísticas.

Por meio da tradução, é possível conhecer outros mundos, outras realidades, outros tempos, além de compreender certos fatos da sociedade em que vivemos e usar a imaginação em solos que jamais pisamos. Ainda há muito a se pesquisar e ler sobre Filippo Sassetti, homem de letras e de negócios, mas deixamos aqui uma pequena contribuição sobre o que pode chegar a nós após quase meio milênio de viagens e aventuras no mundo real.

REFERÊNCIAS

ALESSANDRINI, Nunziatella. **Images of India through the Eyes of Filippo Sassetti, a Florentine Humanist Merchant in the 16th Century.** In.: HARRIS, Mary N.; LÉVAI, Csaba. The Orient and Africa as Seen by Western Europeans. Pisa: Pisa University Press, 2007.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica**. [Trad. Maria Emília Pereira Chanut]. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. **A tradução e a letra ou o albergue do longínguo.** [Trad. Marie-Helène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; Rev. Luana Ferreira de Freitas, Marie-Helène C. Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo]. 2. ed. Tubarão: Copiart, 2012.

BESSON, Françoise. **La littérature de voyage et d'ascension: du passage de la relation de voyage à la conscience de la relation au monde.** 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ilcea/4133>. Acesso em: 14 jul. 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BURKE, Peter; PO-CHIA HSIA, Ronnie (orgs.). **Cultural translation in early Modern Europe.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Disponível em: <http://ebooks.cambridge.org/search_results.jsf?searchType=quick&resultView=chapter&searchTerm=cultural%20translation&isbn=9780511497193>. Acesso em: 03 dez. 2015.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha. **Apontamentos teóricos sobre Literatura de Viagens**. Caracol, [S.l.], n. 3, p. 152-173, jun. 2012. ISSN 2317-9651. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57686/60741>. Acesso em: 15 jul 2018.

DICIONÁRIO DOS ITALIANOS ESTANTES EM PORTUGAL. 2004. Disponível em: <http://www.catedra-alberto-benveniste.org/dic-italianos.asp?id=64>. Acesso em: 23 out. 2017.

GANNIER, Odile. La littérature de voyage. 2001. Disponível em: <http://www.bibliomonde.com/livre/litterature-voyage-5448.html>. Acesso em: 13 jul. 2018.

MILANESI, Marica. Filippo Sassetti. **Firenze: La Nuova Italia** Editrice, 1973.

PETERLE, Patrícia (org.). **A literatura italiana no Brasil e a Literatura brasileira na Itália sob o olhar da tradução.** Tubarão: Copiart, 2011.

SASSETTI, Filippo. **Lettere edite e inedite di Filippo Sassetti** (a cura di Ettore Marcucci). Florença: Felice Le Monnier, 1855.

TESI, Riccardo. **Storia dell'Italiano: la formazione della lingua comune dalle fasi iniziali al Rinascimento**. Bologna: Zanichelli, 2012.

TRECCANI. **Italiano Antico**. 2018. Disponível em:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-antico_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>. Acesso em: 13 jul. 2018.

SIMPÓSIO 35 – BAIANIDADES: TERRITÓRIOS NO MUNDO

INFERÊNCIAS E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS: UM OLHAR SOBRE AS PROPAGANDAS DOS CAMELÔS NUMA CIDADE DO SERTÃO DA BAHIA

Adão FERNANDES [797] ***(UNEB)***
E-mail: afelopes@yahoo.com.br
Denise CARVALHO[798] ***(UNEB)***
E-mail: dediscar@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo é um recorte da pesquisa "*Dialogando com os camelôs no Beco do Paraguai em Jacobina Bahia: Propaganda, inferências e construção de sentidos*, apresentado à disciplina Psicolinguística e o ensino de Língua Portuguesa no curso de Especialização em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus IV Jacobina BA. O objetivo foi perceber como os camelôs se comportavam diante das estratégias de leitura, especificamente, a inferência, mediante as propagandas por eles (não)elaboradas e analisar a construção de sentidos destinada a elas. Dialogamos com os seguintes autores: Kleiman (2000, 2001,2003), Geraldi (1991), Goodman (1970); Smith (1973, 1978), Silva (2003), Macedo (2000), Sandman (2007), Madruga (2006). Foi uma pesquisa qualitativa pautada na perspectiva da Etnopesquisa. Utilizamos a entrevista semiestruturada, aplicação de questionário aberto, a observação participante, gravação de áudio, além de anotações no diário de bordo. A opção em trabalhar com a estratégia de leitura inferencial possibilitou materializar as formas de propagandas dos camelôs, visto que são relevantes para a vida profissional. Trouxe como resultados a percepção de uma leitura analítica por parte dos camelôs, em que nos distanciamos das abordagens meramente linguísticas para uma abordagem social, centrada nos pressupostos da Psicolinguística. Enfim, propiciou a instrumentalização para a vida profissional já que os camelôs possuem efetiva participação social nas estratégias de leitura ao venderem seus produtos/mercadorias no comércio informal mesmo não se dando conta das teorias que estão subjacentes às práticas de leituras e a formação leitora bem como as propagandas que ali estão subjacentes.

PALAVRAS-CHAVE*: CAMELÔS. CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS. INFERÊNCIAS.*

O ITINERÁRIO DA PESQUISA E SUAS INTERSEÇÕES...

Sabemos que, atualmente, a concepção de leitura na maioria das escolas públicas do país e da Bahia é a de que ela deva ser ensinada na escola, mas pelo que observamos mediante nossas experiências de educadores/as, a leitura não tem ocupado a sua real função, vez que os envolvidos neste processo não tem levado em conta aspectos cognitivos e nem sempre estabelece vínculo entre texto, autor e leitor. Não atentam para a leitura enquanto compreensão, memória, inferência e pensamento como propõem os estudos da Psicolinguística,

797 Adão Fernandes - Mestrando em Educação e Diversidade (MPED) na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus IV, Jacobina - BA e docente da Educação Básica nas redes estadual e municipal de ensino em Saúde - BA.

798 Denise Dias de Carvalho - Orientadora no Mestrado Profissional em Educação e Diversidade (MPED), na Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e docente da Educação Básica em Jacobina - BA.

sem falar que constatamos um número muito grande de analfabetos funcionais[799], reflexo seja do ambiente onde vivem, seja pela má (in)formação docente, seja pela falta de incentivo e/ou perspectiva e objetivos bem definidos na hora de aplicar as estratégias de leituras.

Como sabemos o fenômeno da globalização abriu as portas aos mercados por toda a parte, porém, o mesmo não ocorreu em relação às pessoas e a uma parte considerável delas não podem desfrutar dos bens e serviços a que se tem direitos encontrando-se, assim, cada vez mais marginalizada. Gomes (2018), na sua música intitulada Camelô, traz uma analogia à temática do *II Congresso Internacional Línguas, Culturas e Literaturas em Diálogo: Identidades Silenciadas* em que propõem reflexões sobre a vida das pessoas cujo foco se concentrará nas vozes marginalizadas, obscurecidas ou silenciadas nos processos de mobilidade histórico-geográfica e econômico-social, seja como consequência direta de tal processo seja como resultado indireto das dinâmicas a ele relacionadas. Vejamos os versos da canção:

> "Sou camelô, sou de mercado informal
> Com minha guia sou, profissional
> sou bom rapaz, só não tenho tradição
> em contra partida sou, de boa família.
> olha doutor, podemos rever a situação
> pare a polícia, ela não é a solução, não.
> não sou ninguém, nem tenho pra quem apelar
> só tenho o meu bem que também não é ninguém
> quando a polícia cai em cima de mim
> até parece que sou fera
> quando a polícia cai em cima de mim
> até parece que sou fera
> até parece, até parece" ...

Mesmo sendo uma profissão vista por muitos de forma marginalizada, é notório que os camelôs no dia a dia usam estratégias para facilitarem o entendimento e a leitura dos manuais que usam ou que precisam apresentar aos clientes, bem como entender sobre o funcionamento dos produtos, compras e vendas. Isto justifica o nosso interesse por esta temática, uma vez que os *camelôs*[800] fazem a leitura de forma descontraída mas ao mesmo tempo dinâmica atendendo aos seus objetivos imediatos mesmo tendo dificuldade e pelas limitações de contato com a escola eles demonstram alfabetismo funcional e dominam as atividades comerciais que são dos seus interesses.

Dessa forma, os *camelôs* possuem efetiva participação social na questão da leitura seja com propagandas, seja com avisos, seja com textos injuntivos, percebemos que muito embora as pratiquem mesmo não se dando conta dessa teoria, a leitura faz parte do seu cotidiano, assim

799 Entende-se, aqui como Analfabetismo funcional a incapacidade que uma pessoa demonstra ao não compreender textos simples. Tais pessoas, mesmo capacitadas a decodificar minimamente as letras, geralmente frases, sentenças, textos curtos e os números, não desenvolvem habilidade de interpretação de textos e de fazer operações matemáticas.

800 Tudo indica que esse estranho apelido nasceu nas ruas da França. No século 12, a palavra camelot –afirma o etimologista Dionísio da Silva, da Universidade Federal de São Carlos (Ufscar). Registrado pela primeira vez no século 17, o termo significa "vender quinquilharias ou proceder sem polidez". Dois séculos depois, a palavra camelote foi usada com o sentido de "mercadoria grosseira, de acabamento insuficiente". Da França, o vocábulo cruzou o oceano Atlântico e aportou no Brasil, no início do século 20, onde manteve o sentido depreciativo.

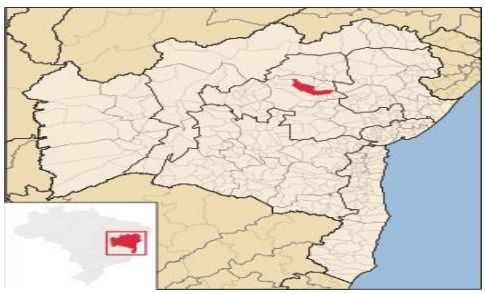
sendo, direcionamos o nosso olhar sobre estas práticas leitoras realizadas por eles no *mercado informal*[801], no centro da cidade de Jacobina - BA. Esta cidade está localizado na zona fisiográfica do norte baiano, na microrregião homogênea Piemonte da Chapada Diamantina (Circuito Chapada Norte), entre serras, desfiladeiros, e é caracterizado pela caatinga, vegetação típica da região.

Neste contexto, apoiamo-nos aqui, no estudo da Psicolinguística e suas contribuições, tendo em vista se tratar de uma ciência interdisciplinar com a qual concordamos, pois o mercado informal bem como as propagandas encontradas nestes espaços envolvem diversas nuances, conhecimentos da realidade, múltiplos e possíveis sentidos e leituras, percebemos que eles tem muito a nos dizer e a ensinar acerca da propaganda e das práticas leitoras.

Portanto, o objetivo desse trabalho foi perceber como os camelôs se comportavam diante das estratégias de leitura, especificamente, a inferência, mediante as propagandas (não)elaboradas por eles, analisar a construção de sentidos destinada a elas, bem como verificar a adequação dos objetivos pretendidos para a pesquisa. O foco principal do trabalho foi a partir da estratégia de leitura – inferência. E, tomando esta estratégia como base, foi feita uma breve análise de como os camelôs realizam suas propagandas no comércio informal de Jacobina - BA e suas implicações no âmbito da leitura.

Com base na investigação realizada no Beco do Paraguai em Jacobina – BA, fizemos este recorte dando ênfase à *propaganda*[802] diferentemente de *publicidade.* A saber, de acordo com Sandman (2007), as propagandas acontecem no comércio informal, sem regras fixas, sem pressupostos, sendo, a todo momento reinventadas, acontecendo de diversas maneiras: seja com a venda de mercadorias fabricadas em "fundos de quintal" ou produzidas artesanalmente, mercadorias "refugadas" pela indústria, ou através de mercadorias de contrabando. Neste tipo de "marketing" a propaganda se dá de forma mais estreita, simples e direta, e permite o menor preço de venda do produto. Dessa forma, é legitimada pelas classes de menor renda, que conseguem ter poder de compra e passam a consumir mercadorias essenciais as quais não teriam acesso no mercado formal.

Figura 1: Localização de Jacobina na Bahia



Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacobina. Acesso em 10/03/2018.

801 De acordo com Barbosa (2008), o termo informal é utilizado para designar atividades econômicas que se caracterizam de forma geral por: unidades produtivas baseadas no descumprimento de normas e legislação concernentes a contratos, impostos, regulações e benefícios sociais; ocupações sem proteção social, garantias legais e estabilidade, sendo recorrente ainda o fato de serem atividades de baixa produtividade, sem estabilidade, baixos salários, quando não se realizam sem remuneração por ação de familiares e auto emprego (p. 91, 2008).

802 Segundo Sandman (2007), no modo de compreender a questão, a propaganda faz uso das técnicas publicitárias com fins político-ideológicos (e vice-versa). Ela pode reforçar uma opinião/atitude ou solicitar uma tomada de posição, por vezes conflituosa. Por sua vez, a publicidade não visa causar nenhum tipo de conflito em seu público, mas apenas o faz acreditar que este mesmo público é autônomo em suas decisões.

O PERCURSO TEÓRICO/METODOLÓGICO

Os estudos sobre leitura vêm sendo dominantes na Psicolinguística e abrangem frequentemente compreensão, processamento e estratégias de leitura (KLEIMAN, 2008). A concepção de leitura é a de processamento cognitivo (GOODMAN, 1991), constituindo-se em procedimentos de natureza ascendente e/ou descendente. O primeiro, caracteriza-se por movimentos das partes para o todo, em que o leitor privilegia a observação das marcas linguísticas do texto. A escolha, pelo leitor, do processamento e das estratégias está associada aos seus conhecimentos prévios, ao seu estilo cognitivo, ao seu objetivo e à natureza do texto (KATO, 1999).

Assim, o professor/pesquisador é peça chave para despertar no aprendiz o gosto pela leitura e também ajudar na redução do insucesso dos leitores. É ele quem “deve propiciar contextos a que o leitor deva recorrer, simultaneamente, a fim de compreendê-lo em diversos níveis de conhecimento, tanto gráficos, como linguísticos, pragmáticos, sociais e culturais” (KLEIMAN, 1993, p. 35).

Além do mais, o desenvolvimento do hábito de leitura ocorre nas séries iniciais e, caso não seja realizado um trabalho consistente de incentivo, aumenta-se gradativamente a dificuldade em entender textos com estrutura e vocabulário mais complexos e elaborados. Bamberger (1991, p. 66) corrobora com essa ideia ao afirmar que "se a criança por volta do 5° ano de escola não for um leitor entusiasta e não tiver criado interesses especiais de leitura, são poucas as esperanças de que a situação venha a se modificar mais tarde".

Durante o processo de investigação lançamos mão das entrevistas semiestruturadas com a utilização de um roteiro previamente elaborado com base nos processos interativos de leitura. É sabido que autores como Goodman (1970) e Smith (1973, 1978) e Silva (2003), numa perspectiva da psicolinguística, abrem espaço para estudos dos processos interativos envolvidos na leitura, portanto, compreender melhor os processos subjacentes à leitura e formação do leitor crítico capaz de realizar inferências diante do que ler e percebe a intencionalidade do que o texto fala tem sido objetivos comuns entre os pesquisadores da temática em questão.

Dessa forma, torna-se claro a diversificação dos tipos escritos quando se aprende a ler e a escrever, são utilizados como meios de aprendizagens e fazem com que os alunos alcancem os objetivos propostos pelo professor. É fundamental que todos os educadores, estejam atentos a ideia de que conhecer a natureza do processo de leitura, assim como o processo pelo qual os sentidos de um texto são construídos se faz indispensável para uma aprendizagem efetiva dos seus educandos.

Assumindo-se a importância do processo inferencial, é importante observar que outros fatores influenciam a formação de inferências. A Psicolinguística descreve alguns fatores, como o tipo de texto, o objetivo de leitura e os conhecimentos prévios. Em relação aos objetivos de leitura, Solé (1998) afirma que eles determinam como o leitor se situa perante um texto para que haja uma melhor compreensão. Segundo a autora, parece “haver um acordo geral de que os bons leitores leem textos diferentes de diferentes maneiras, sendo esse fato um indicador da competência leitora, ou seja, da capacidade de se utilizar distintas estratégias em distintas leituras” (SOLÉ, 1998, p. 93-101).

Ao utilizarmos estratégias de leitura na Etnopesquisa, aprendemos a fazer as articulações teóricas e metodológicas, para então nos autorizar a fazer ciência de forma contrária à tradição positivista, entendendo que o dado não é apenas um dado, mas sim uma construção social que durante o processo da pesquisa se constituiu gradativamente a partir do interesse dos sujeitos colaboradores e do pesquisador, buscando estabelecer um ambiente de negociações e acordos para o desenvolvimento do trabalho.

Macedo (2000) apresenta um esforço didático para ressaltar o caminho normalmente trilhado por esse tipo de análise: análise interpretativa dos conteúdos emergentes e interpretações conclusivas. De acordo com Sacramento (2000), na Etnopesquisa Crítica/ Formação, a realidade é um todo integrado, e não uma coleção de partes dissociadas e fragmentadas. Por isso, ela é fractal, pois dialeticamente propicia a compreensão dos paradoxos e das ambivalências, possibilita-nos vermos de dentro e não como mero observador distanciado do objeto.

Assim, no itinerário da pesquisa, primeiramente traçamos um roteiro/mapeamento do local e das atividades que seriam executadas no lócus de pesquisa. Elaboramos um projeto de pesquisa, pois através dele, nos guiamos para irmos à campo. Neste momento também foram elaboradas as questões que seriam perguntadas aos sujeitos colaboradores. Falamos sobre os objetivos da pesquisa e apresentamos o TLCE – Termo de Livre Consentimento Esclarecido.

Em seguida, fizemos as entrevistas acerca de como eles faziam as propagandas dos produtos que comercializavam. Para nossa surpresa, um dos entrevistados confirma que o próprio nome "Beco do Paraguai"[803] constitui-se numa grande metáfora da divulgação de que as mercadorias ali encontradas são geralmente de valores menores que as comercializadas no mercado formal, isto por que não são submetidas aos encargos tributários logo os valores, consequentemente, são de baixo poder aquisitivo.

Os tópicos usados no questionário aplicado propunham questões sobre: Como eram realizadas as propagandas; métodos utilizados para divulgar as mercadorias; arrumação das barracas; compreensão acerca do que é propaganda. Enfim, compreender como as propagandas aconteciam naquele comércio informal, que segundo COSTA (1987: 28), "essa forma de comércio atua, como tradutora entre repertórios e universos ideológicos distintos; ela traz, a partir da própria mercadoria veiculada, a informação ideológica do consumo dominante, inacessível a determinada fração da sociedade".

Na coleta de dados atuamos como observador participante fazendo as entrevistas, aplicando os questionários, usando recursos técnicos como gravação de áudio, anotações no diário de bordo e uso de fotografias para perceber e analisar como a arrumação e a disposição das barracas contribuíam para/na realização das propagandas bem como os recursos do celular com internet móvel para avisar aos clientes acerca das mercadorias.

Portanto, delineamos a pesquisa seguindo um enfoque descritivo/analítico sem perder de vista a estratégia de leitura – inferência – na tentativa de construirmos um paralelo entre o que sabiam, liam e construíam sentidos mediante os instrumentos de coleta de dados aplicados. Dialogamos com os camelôs de acordo com a visão de Kleiman (1993) quando ela nos alerta que a escola não está vencendo o desafio de alfabetizar funcionalmente a parcela da população que consegue chegar a ela, visto que ostentam vários anos de escolarização e esta não está dando uma contribuição à solução do problema.

PARA ALÉM DO OLHAR: A IMPORTÂNCIA DA INFERÊNCIA PARA COMPREENSÃO DE SENTIDOS

Como sabemos a inferência é o resultado de um processo cognitivo por meio do qual uma assertiva é feita a respeito de algo desconhecido, tendo como base uma observação. No

803 TERMO CONHECIDO E POPULAR PELOS MORADORES E VISITANTES NA ZONA COMERCIAL SITUADA NO CENTRO DA CIDADE DE JACOBINA NA BAHIA. É UMA FORMA CONHECIDA POR SER UM LUGAR EM QUE SE COMERCIALIZA MERCADORIAS POR VALORES POPULARES.

dia a dia, é possível, por exemplo, inferir a riqueza de uma pessoa pela observação do seu modo de vida, a gravidade de um acidente de trânsito pelo estado dos veículos envolvidos e o sabor de um alimento pelo seu aroma. Conforme Dell'Isola (2001), a inferência revela-se como uma conclusão de um raciocínio, uma expectativa, fundamentada em um indício, uma circunstância ou uma pista.

Assim, fundamentando-se em uma observação ou em uma proposição são estabelecidas algumas relações – evidentes ou prováveis – e chega-se a uma conclusão decorrente do que se captou ou julgou. Segundo Cursino-Guimaraes e Dell'Isola (2014), a concepção de que a inferência representa uma ligação entre duas ideias é assumida desde a Antiguidade. Esse termo vem do latim medieval "inferre" e designa o fato de duas proposições se interligarem, sendo que, nessa conexão, a antecedente implica a consequente. Inferir é uma atividade associativa que pressupõe uma ordem, uma sequência entre as proposições.

Na leitura de um texto, o resultado da compreensão depende da qualidade das inferências geradas. Os textos possuem informações explícitas e implícitas; existem sempre lacunas a serem preenchidas. O leitor infere ao associar as informações explícitas aos seus conhecimentos prévios e, a partir daí, gera sentido para o que está, de algum modo, informado pelo texto ou através dele. A informação fornecida direta ou indiretamente é uma pista que ativa uma operação de construção de sentido. Portanto, ao contrário do que muitos acreditam, a inferência não está no texto, mas na leitura, e vai sendo construída à medida que leitores vão interagindo com a escrita (CURSINO-GUIMARAES e DELL'ISOLA, 2014)

Dessa forma, as ideias, impressões e conhecimentos arquivados na memória dos indivíduos têm relação direta com a capacidade de inferir: quanto maior a quantidade de informações arquivadas, mais apta a pessoa está para compreender um texto. Assim, os conhecimentos adquiridos, as experiências vividas, tudo o que está registrado em sua mente contribui para o preenchimento das lacunas textuais.

Consequentemente, considerando o que afirma Dell'Isola (2001) nem sempre a inferência gerada conduz a uma compreensão adequada, uma vez que são muitos os elementos envolvidos nessa complexa rede, e que variadas são as possibilidades cognitivas de se lidar com as informações, é importante na alfabetização a mediação do professor. Promover a antecipação ou predição de informações, acionar conhecimentos prévios, verificar hipóteses são algumas das estratégias que ele pode ensinar os alunos a realizarem para que eles tenham boa compreensão leitora.

Enfim, o ato de inferir é ir além daquilo que o texto apresenta. É interpretar de forma lógica e objetiva. Buscando informações que complementam a leitura. Para se compreender um texto, é preciso fazer inferências, ou seja, é preciso que o leitor complete o texto com informações que não estão explícitas nele. Inferências vão além de quando o leitor estabelece ligações entre as palavras e interpreta o texto. Ocorrem, também, quando o leitor busca, fora do texto, informações e conhecimentos adquiridos pela sua experiência de vida, com os quais preenche os "vazios" textuais.

ANALISANDO OS DADOS E CONSTRUINDO SENTIDOS

Ao andarmos pelo centro de Jacobina cidade situada no território de identidade Piemonte da Diamantina na Bahia, percebemos a diversidade que se apresenta nesta atividade, são mercadorias de todos os tipos, desde o artesanato aos eletrônicos, havendo, também, produtos que suprem as necessidades momentâneas, por exemplo, a presença de vendedores de guarda-chuvas em dias chuvosos etc.. Há também uma grande diversidade nos trabalhadores

do comércio informal; pessoas jovens, idosas; homens, mulheres; brancos, negros; desempregados, aposentados, autônomos, entre tantas outras diferenças que podem surgir.

A propósito dos instrumentos de pesquisa supracitados, pautamos a investigação tendo como foco a(s) propaganda(s) a fim de relacionarmos as contribuições da psicolinguística aos estudos cognitivos/interativos envolvidos na aprendizagem da leitura inferencial[804] que de acordo com as entrevistas articulamos com os diferentes aportes teóricos e a prática vivenciada pelos camelôs[805].

Dos seis entrevistados, foi unânime a resposta que *"*[...] *a propaganda era importante para o comércio informal".* [...] *"O período de vendas geralmente que dão mais lucros são durante épocas festivas".* Pelos perfis podemos perceber que eles entendem razoavelmente de economia, realizam cálculos mentais e acreditam que vendem mais quando fazem divulgação dos seus produtos através de mensagens via aparelho celular móvel.

Segundo Madruga (2006), as inferências são o núcleo do processo de compreensão e de comunicação humana, servindo para unir a informação nova a um todo relacionado. Ou seja, por meio delas o indivíduo consegue interligar o input recebido nas inúmeras situações de sua vida com a informação trazida pelo texto, gerando um novo conhecimento e, este, por sua vez, irá interferir novamente na aquisição de novas experiências, como em uma cadeia. Entendendo esse processo é possível perceber por que leitores mais experientes conseguem fazer reflexões mais profundas em suas leituras, enquanto os menos experientes muitas vezes não conseguem compreender um texto em sua totalidade, pois a compreensão está intimamente relacionada com o acúmulo de experiências (na memória) que refletirão diretamente na capacidade de fazer inferências.

Por isso, para Madruga o conceito de inferência é visto como um processo de recuperação da informação na memória de longo prazo e como um processo de geração de novos conhecimentos, que irão posteriormente para a memória de longo prazo. Na fala de camelô 1, quando perguntado acerca dos instrumentos usados para fazerem as propagandas, ele disse: *"*[...] *não fazemos propagandas" ...* Não obstante, observamos com perplexidade que tal afirmação não correspondia àquela respondida pela camelô, pois em um dado momento, quando chegou um cliente, ela disse: " [...] *vai chegar outros dvds, é de boa qualidade...eu tenho seu telefone, eu ligo pra você".* Então, a propaganda existe realmente, mas é realizada de maneira informal.

Constatamos que na visão da camelô, as propagandas são aquelas realizadas por rádios, tevê, carro de som dentre outros meios de comunicação. Entretanto, o camelô 2 afirmou ser "[...] *o boca- a-boca o maior veículo de divulgação dos seus produtos no beco do Paraguai".* Segundo Madruga (2006), as inferências são o núcleo do processo de compreensão e de comunicação humana, servindo para unir a informação nova a um todo relacionado. Nessa perspectiva, para a compreensão é preciso mais do que o texto em si.

Outra discussão interessante de Madruga diz respeito às teorias sobre a realização de inferências, que nas últimas décadas geraram algum tipo de polêmica: a teoria minimalista e a teoria construtivista. Essas duas visões divergem acerca do momento em que se geram os diversos tipos de inferências. Segundo o autor, a primeira teoria centra-se na distinção entre inferências automáticas e estratégicas, estas últimas controladas pelos objetivos do leitor, sustentando que as inferências automáticas estão disponíveis na coerência local (através das conexões do texto). A segunda teoria sustenta que, além das inferências depreendidas pelas

804 A GERAÇÃO DE INFERÊNCIAS É UM PROCESSO FUNDAMENTAL PARA A LEITURA. QUEM NÃO FAZ INFERÊNCIAS NÃO LÊ. PARA SE COMPREENDER UM TEXTO, É PRECISO FAZER INFERÊNCIAS, OU SEJA, É PRECISO QUE O LEITOR COMPLETE O TEXTO COM INFORMAÇÕES QUE NÃO ESTÃO EXPLÍCITAS NELE.

805 PARA EFEITO DE ANÁLISE E DISCUSSÃO DENOMINAMOS DE CAMELÔ 1, 2, 3, 4, E 5 E 6 OS SUJEITOS COLABORADORES/AS DESTAS PESQUISA.

conexões do texto, geram-se inferências globais a partir do modelo mental que os leitores constroem quando compreendem um texto.

Nessa perspectiva, para a compreensão é preciso mais do que o texto em si. De acordo com os aspectos discutidos até aqui se verifica que a inferência é importantíssima no processo de leitura, e, como mencionado anteriormente, as interpretações de mundo possíveis estão diretamente ligadas ao que o leitor infere durante a leitura. No entanto, se faz necessário evidenciar que a estratégia inferencial não ocorre sozinha, estando diretamente envolvida com a predição e com a quantidade de esquemas mentais disponíveis no leitor, sendo impossível separar essas noções.

De acordo com os aspectos discutidos até aqui se verifica que a inferência é importantíssima no processo de leitura, e, como mencionado anteriormente, as interpretações de mundo possíveis estão diretamente ligadas ao que o leitor infere durante a leitura. Na visão do camelô 3, fazer propaganda para ele é muitos dispendioso e deixa-nos uma alerta sobre a crise pela qual o país está passando: *"*[...] *Não fazemos propagandas em rádio e tv por que é muito caro e dinheiro está muito difícil".* Através dessa reflexão trazida por outro camelô 4, refletimos acerca do ele disse, "[...] *ei leve três e pague um" ... compramos com base no dólar, o real está difícil.*

Neste processo que atrai os clientes é possível perceber por que leitores mais experientes conseguem fazer reflexões mais profundas em suas leituras, enquanto os menos experientes muitas vezes não conseguem compreender um texto em sua totalidade. Vende mais que aposta no poder de persuasão a fim de convencer os consumidores e venderem suas mercadorias.

Dessa forma, o processo argumentativo requer habilidade verbal muito concisa, além da capacidade de lidar com as lógicas verbais. Vale lembrar também que é possível argumentar falaciosamente, alcançando os objetivos estipulados. Na verdade o que é argumentar? Argumentar está relacionado com as ideias, crenças, posturas diante da vida social. A linguagem verbal e escrita procura convencer o leitor através dos processos argumentativos. É sempre possível que o leitor ao analisar os textos aceitando ou não os argumentos desenvolvidos pelo autor. A aceitação ou não leva o leitor a construir um sentido que passa a fazer parte de seu universo cultural.

O sujeito leitor, nesse contexto, não é passivo, pois reconstrói a significação do texto a partir do reconhecimento de outros textos. Assim, podemos afirmar que ler não é uma atividade meramente subjetiva, pelo contrário, é uma situação dialógica entre textos, discursos e sujeitos, como confirma Lajolo (1988, p. 59):

> Ler não é decifrar, como num jogo de adivinhações, o sentido de um texto. É, a partir de um texto, ser capaz de atribuir-lhe significação, conseguir relacioná-lo a todos os outros textos significativos, para cada um, reconhecer nele o tipo de leitura que seu autor pretendia e, dono da própria vontade, entregar-se a esta leitura, ou rebelar-se contra ela, propondo outra não prevista.

Segundo Campos (2009) as inferências decorrem desses processos inferenciais que constroem o sentido das proposições e suas relações que provêm de implicaturas, podendo ser convencionais, quando presas ao significado convencional das palavras e conversacionais, quando não dependem da significação usual, sendo determinadas por certos princípios básicos do ato comunicativo.

Nesse sentido percebemos a relevância das experiências significativas na construção das inferências como fator que facilita a compreensão. Através dessa reflexão prática verificamos

que as variáveis idade e escolaridade implicam diretamente a quantidade e a profundidade das inferências trazidas ao texto no momento da compreensão podendo ser analisadas com maior facilidade no momento de fazer inferências durante a compreensão leitora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos mediante esta pesquisa, que os camelôs do Beco do Paraguai, fazem parte de uma rede, uma cadeia produtiva, que vai além das fronteiras regionais, e que estes trabalhadores representam a conexão final entre alguns tipos de mercadorias e os consumidores. Após as mercadorias percorrerem um longo caminho e passarem por várias mãos chegam às barracas onde serão adquiridas por muitos consumidores. Apesar de, atualmente, muitas lojas venderem o mesmo tipo de mercadorias, é nas calçadas que elas ganham destaque, interrompem os passos do consumidor que por ali circula, e chegam às mãos de muitos deles, principalmente aqueles que não teriam acesso a tais mercadorias nas lojas, os consumidores de baixa renda, como comprovado em nossa pesquisa a maioria dos consumidores do comércio de rua ganham até um salário mínimo.

A recente guerra dos camelôs e a luta que travam contra o poder público para garantir a subsistência é mais um exemplo da cruel situação política e econômica do país. O que vemos é a fratura exposta de um Estado falido e injusto que não consegue mais resolver os problemas sociais. Os camelôs ainda sobrevivem como vendedores ambulantes correndo pelas esquinas, trazendo pequenos embrulhos de engenhocas contrabandeadas ou mesmo de produtos nacionais que revenderem para sobreviver com pequenos lucros.

É necessário que camelôs sejam orientados a procurar sindicatos e centrais para receber instruções a fim de fundar o seu próprio sindicato. Assim se criariam lideranças capazes de um diálogo permanente com as autoridades públicas dos três poderes. Seria uma poderosa ferramenta para ajudar nas providências e dificuldades que cotidianamente surgem na vida comunitária. Realmente, o Código de Posturas restringe a presença de ambulantes nas ruas. Mas há um princípio muito maior do que as leis que está cravado com toda evidência no art. 1º, II, e III, da Constituição brasileira: a cidadania e a dignidade da pessoa humana.

O estudo mostrou que é necessária a busca constante de aprofundamentos acerca da leitura, para que se possa, efetivamente, “construir” leitores conscientes de seu papel na sociedade e da leitura como um meio de inclusão cidadã e de emancipação dos indivíduos. Pois, só quando a leitura faz sentido para o indivíduo é que se apreende os significados dos signos impressos em uma folha de papel, revista, livro ou nas telas de um computador. É, portanto, o sentido atribuído pelo leitor ao texto que irá constituir a significação para a vida do leitor.

O certo é que o processo inferencial ocorre com grande dinamismo e conduz o leitor a organizar constantemente as informações para processar e compreender o que lê. Esse processo pode ser ensinado por meio de estratégias que conduzem à explicitação dos implícitos, ao preenchimento de lacunas com informações que emergem com base em pistas textuais associadas ao conhecimento de mundo que tais pistas requisitam e, além disso, à exclusão ou confirmação de hipóteses cuja pertinência depende de comprovação. A informação inferida não está no texto, mas só pode ser acessada por meio dele.

Outrossim, a quantidade de participantes dessa pesquisa não possui um peso relativo capaz de generalizar seus resultados; no entanto, este trabalho objetivou apenas uma pequena amostragem do quanto os conhecimentos inferenciais que se adquirem no decorrer da comercialização dos produtos podem interferir na compreensão leitora.

REFERÊNCIAS

BAMBERGER, Richard. **Como incentivar o hábito de leitura**. São Paulo: Ática; Unesco, 1991.

COSTA, Elizabeth Goldfarb. **Anel, cordão, perfume barato: uma leitura do espaço do comércio ambulante na cidade de São Paulo**: Nova Stella/ EDUSP, 1989.

CAMPOS, Jorge (Org.). **Inferências linguísticas nas interfaces** - CD-ROM [recurso eletrônico]. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

CURSINO-GUIMARAES, S.; DELL'ISOLA, R.. **Repensando a inferência.** Belo Horizonte: PUC – MG, 2014.

DELL'ISOLA, R. Lúcia Péret. **Leitura: Inferência e contexto sociocultural**. Belo Horizonte: formato Saraiva, 2001.

GOMES, Edson. **Camelô**. Disponível em: www.vagalume.com.br/edson-gomes/camelo.html. Acesso em 28 de jun. 2018.

GOODMAN, K. S. **Unidade na leitura – um modelo psicolinguístico transacional**. Letras de Hoje, n. 86, p. 9-43. Porto Alegre: EDIPUCRS, dez. 1991.

KATO, Mary. **Aprendizado da leitura**. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

KLEIMAN, Ângela. **Oficina de leitura: teoria e prática.** Campinas: Pontes, 1993. _____ . Leitura: ensino e pesquisa. Campinas: Pontes, 2008.

LAJOLO. M. **Literatura: leitores e leitura**. São Paulo: Moderna, 1988.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. Salvador: UFBA, 2000.

PEREIRA, Vera Wannmacher. **Predição Leitora e Inferência**. In: CAMPOS, Jorge. Inferências linguísticas nas Interfaces. Porto Alegre, EDIPUCRS. p. 10-22, 2009. Disponível em: http://www.pucrs.br/edipucrs/inferencias.pdf. Acesso em outubro de 2010.

SACRAMENTO, Maria da Conceição Alves Ferreira do. **A teoria dos fractais e etnopesquisa/formação de professores: uma articulação possível?** Revista da FAEEBA, Salvador, ano 9, n. 14, p. 99-104, jul./ dez. 2000.

SANDMAN, Antônio. **A linguagem da propaganda**. 9. São Paulo: Contexto, 2007.

SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. 6. ed. Porto Alegre: Artmed, 1998.

SILVA, Ana Lúcia gomes da. **Um diálogo sobre o ensino e o aprendizado da leitura.** Jacobina: FACED/UFBA. Programa de Pós-Graduação. Linha de Filosofia da Linguagem, práxis pedagógica. Outubro, 2003.

DISCURSOS ACERCA DA BAIANIDADE

Ana Carla Sousa CONCEIÇÃO. – (UNEB).
E-mail: karlasousa41@yahoo.com.br
Júlia Larissa de S. NOVAES – (UNEB).
E-mail: julialarissa991@gmail.com

RESUMO

O termo baianidade foi proposto e definido ao longo do século XX. Utilizado para elucidar peculiaridades do modo de viver dos baianos, mais notadamente, os naturais de Salvador e do Recôncavo baiano, a identidade baiana é um exemplo da força e da importância do campo da cultura e dos estudos culturais na contemporaneidade. Segundo Albergaria (2014) existem duas diferentes e conflitantes ideias acerca do discurso de baianidade, uma de Bahia endógena e uma da baianidade como mito constitutivo da identidade. Joabson Lima (2015) apresenta quatro discursos de baianidade: histórico, cosmapolito, sertanejo e o *blacktude.* Representando ideologicamente e respectivamente, uma invenção a partir de um passado grandioso e mítico da Bahia, as manifestações sociais e políticas, a construção identitária que se desloca de uma ideia geral da Bahia e por fim aquela que busca a coletiva desconstrução da cena cultural baiana marcada por exclusões e silenciamentos. O presente trabalho busca refletir acerca dos discursos criados acerca da baianidade, com foco nos discursos de Alberto Albergaria, um antropólogo e professor, e do professor efetivo da Universidade Estadual da Bahia (UNEB) campus XVI em Irecê, Joabson Lima Figueiredo. Inicialmente definiremos identidade, numa perspectiva homogênea, logo discutiremos no campo da baianidade, o que seria ser baiano? Após tais discussões faremos uma reflexão acerca dos discursos analisados, quais são suas perspectivas e processos de surgimento. Por fim buscaremos entender e apresentar quem precisa definir-se no campo da baianidade. Mediante pesquisas bibliográficas, analises de textos e entrevistas, discutiremos os aspectos aqui propostos.

PALAVRAS-CHAVE: *BAIANIDADE, IDENTIDADE, CONSTRUÇÃO.*

INTRODUÇÃO

As cidades estão em constante processo de transformação, são territórios dinâmicos, que formam e são formadas pela idealização de seus habitantes e pensadores. Entendida como um campo simbólico, um conjunto de ideias, expectativas e valores, forma um imaginário que se sobressai diante das várias possibilidades de leitura da mesma. Existe uma ambiguidade do termo imaginário e a uma definição precisa de seu significado, dos aspectos que a fazem ser como é e considerar e classificar seus nativos. Segundo Le Goff (2003, p 12) devemos ter cuidado, todavia, para não sobrepor a perspectiva histórica às realidades materiais, econômicas, nem tampouco conferir a essa realidade simbólica o papel exclusivo de motor da História. Esta imagem de cidade, portanto, é de natureza subjetiva e particular de cada agente que participa deste processo.

Dessa maneira, trata-se de um sem número de formas urbanas, as quais convivem e se sobrepõem no mesmo território. E, "[...] na maioria das vezes, nossa percepção da cidade e de quem dela pode ser considerado não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza" (LYNCH, 2010, p 2). Estas formas fazem parte de sistemas simbólicos sobre e através dos quais a imaginação, a idealização e a projeção se constroem pelas

experiências dos agentes sociais, mas também influenciados pelos discursos empreendidos pelas mais variadas mídias.

Na segunda metade do século XX a Bahia estava sendo descoberta por artistas, pesquisadores, sociólogos, antropólogos e escritores estrangeiros, e também, vindos de outros estados brasileiros, atraídos pelas manifestações culturais tão diversas, e pelas matrizes africanas, aqui preservadas no processo de reinvenção, principalmente devido à religiosidade. O termo baianidade foi proposto e definido ao longo do século XX. Conceituam-no um dito frequentemente utilizado para elucidar peculiaridades do modo de viver dos baianos, mais notadamente, os naturais de Salvador e do Recôncavo baiano. A identidade baiana é um exemplo da força e da importância do campo da cultura e dos estudos culturais na contemporaneidade. Ela fortaleceu a presença da Bahia no cenário nacional, constituindo-se produto da indústria cultural, projeto turístico e do circuito midiático.

Segundo Hall (2002), a cultura nacional é formada por instituições, símbolos e representações, mas trata-se de um discurso, um modo de construir sentidos que permite ao sujeito identificar a si mesmo como integrante de algo mais amplo: a nação.

> O conceito de identidade aqui desenvolvido não é, portanto, um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional. [...] Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2000, p.108).

As músicas baianas, conhecidas por Axé music, firmaram-se como representação do carnaval soteropolitano. Sendo o carnaval, uma festa de rua comandada pelo palco móvel e/ou Trio Elétrico. O carnaval e sua música é a expressão econômica mais visível da baianidade, sempre cantada em versos e prosas (MARIANO, 2001), chega ao século XXI como identidade local consolidada. É síntese de expressões e práticas sociais, seja conceitualmente essencial, ideológica ou fruto da instrumentalização política.

O conceito de baianidade representa uma imagem da Bahia, dos baianos e suas especificidades, (HOBSBAWN e RANGER, 1984). A baianidade construída na primeira metade do século anterior, na obra de Jorge Amado e nas composições de Dorival Caymmi, relata uma Bahia marcadamente bucólica e praieira, idealizada através da preguiça e malemolência do baiano. O discurso da baianidade não foi escrito somente pelo turismo, pelo poder público, pelos artistas baianos através da música, temos conosco a construção a partir da literatura, no século XVII Gregório de Matos cantava sua Triste Bahia (poema que veio a ser musicado por Caetano Veloso), no século XX essa imagem foi reconstruída por Jorge Amado, em sua fase do cacau, dos coronéis e do lumpesinato. Logo, Amado forjou um estereótipo da mulher baiana mulata sensual e sedutora, representada por personagens como Tieta, Gabriela, Teresa Batista e Dona Flor. Ressaltamos a importância de estrangeiros radicados no Brasil, como Carybé (argentino) e Pierre Verger (francês), que optaram por viver na Bahia e se dedicaram a construir uma baianidade através de imagens.

Estes perfis tornaram-se contraditórios às pretensões hegemônicas da industrialização e foram sendo superados em busca de um padrão moderno, marcadamente urbano, adequado a sociedade contemporânea e à modernização pretendida. Roberto Albergaria sintetiza: "... somos baianos quando nos convém". E acrescenta que "quando não convém, somos homem, mulher, ocidental, ser humano, vivente se for ecologista... A identidade baiana é sempre parcial

e minoritária. Mas, no mundo da hipermídia, da indústria cultural, da cultura do entretenimento, ela é conveniente". Marcada pela mistura desse "modo de ser confusa", no dizer de Gey Espinheira (2001), a identidade conforma uma representação do "jeito" baiano que extrapola, muitas vezes, a realidade, e se configura, muito mais, como um diferencial, um apelo cultural para o turismo.

Milton Moura (2005) afirma que "de certa forma, a Bahia, pode ser compreendido como um arranjo tecido de familiaridade, religiosidade e sensualidade", sendo esses três elementos encontrados em qualquer forma sob a qual o código da baianidade seja descrito. No entanto, é preciso entender que as identidades estão em constante processo de construção e busca de sentidos de pertencimento, e algumas regiões do estado da Bahia já reivindicam a construção de um código local, com suas especificidades, alegando que a baianidade do Recôncavo não é a mesma do sudoeste ou do sertão do alto São Francisco.

Segundo Albergaria (2014) existem dois tipos diferentes e conflitantes de ideias acerca do discurso de baianidade, uma Bahia endógena, caracterizada pela baianidade emergeria, ou seja, que surge de baixo para cima. Está primeira ideia consagra-se na existência da construção de um ethos baiano, que se manifesta mediante a passagem de 400 anos de sincretismo e mistura de raças, culturas e ideologias. A segunda ideia vem surgindo a partir dos últimos 20 anos, que referencia a baianidade sendo um mito constitutivo da identidade, não passando de um mito, enfatizando que a Bahia foi construída de fora para dentro e de cima para baixo. Joabson Lima, em "Quem precisa de baianidade?" nos apresenta quatro discursos de baianidade: histórico, cosmapolito, sertanejo e o blacktude. Representando ideologicamente e respectivamente, uma invenção a partir de um passado grandioso e mítico da Bahia, as manifestações sociais e políticas, a construção identitária que se desloca de uma ideia geral da Bahia e por fim aquela que busca a coletiva desconstrução da cena cultural baiana marcada por exclusões e silenciamentos.

O termo baianidade vem sendo definido como a própria identidade baiana, um discurso cultural e histórico elaborado ao longo do tempo que está intrinsecamente ligado às relações de poder e ideologias. Com isso, os discursos que permeiam esse conceito vêm se tornando cada vez mais alvo de discussões e críticas, por serem muitas vezes interpretados de forma inadequada, principalmente por aqueles que detêm o poder. O presente trabalho vem fazer uma discussão acerca do termo baianidade, mostrando o ponto de vista do antropólogo Alberto Albergaria e do professor efetivo Joabson Lima Figueiredo.

O artigo visa ainda, discutir como esses conceitos estão presentes na sociedade e de que forma eles são disseminados, fazendo uma reflexão acerca dos discursos analisados, quais são suas perspectivas e processos de surgimento e buscar entender e apresentar quem precisa definir-se no campo da baianidade. Mostrando as diversas maneiras de se interpretar a identidade baiana e os vários significados que estão por trás das máscaras do capitalismo. Para alcançar o objetivo do trabalho serão utilizadas pesquisas bibliográficas, analises de textos e entrevistas, para assim discutir os aspectos aqui propostos. A fim de colaborar com a compreensão desses aspectos e refletir sobre eles e sobre o impacto que eles têm na sociedade, buscando refletir até que ponto a baianidade serve para os baianos, até onde esse discurso beneficia ou prejudica a visão que se tem sobre a sociedade baiana.

ROBERTO ALBERGARIA: SER BAIANO!

Roberto Albergaria (2014) traz o conceito de que a baianidade é um discurso humano que é transformado em mercadoria, e que isso pode ser explicado através da história da Bahia desde a época em que era ela a capital do Brasil, até os dias atuais. De acordo com a primeira

teoria do autor a Bahia “endógena” seria construída de baixo para cima, depois dos 400 anos de sincretismo, a mistura afro-luso-tupi daria a imagem típica da Bahia, que ira evoluindo com o passar do tempo. Na segunda teoria Albergaria (2014) vai dizer que o mito constituitivo não passa meramente de mito, pois a Bahia no fundo foi construída de fora para dentro e de cima para baixo, por que ela é uma imagem opositiva do que fora o Rio de Janeiro no século passado.

> Num primeiro plano, você tem Bahia/Rio e Bahia/São Paulo, intranacional. No segundo plano, tem o Brasil como um todo: samba, feijoada, carnaval e futebol. E a Bahia no samba, daí a figura importante da Carmem Miranda, como constitutivo da ideia de baiana; vem a música de Caymmi, "O que é que a baiana tem?", reforçando o mito da Bahia no imaginário nacional. (ALBERGARIA, 2014)

Em um plano interno, o deslocamento volta-se para São Paulo que cresce e se torna a representação da civilização e futuro, enquanto a Bahia se torna sinônimo de passado, a cidade colonial fundada em 1548 é vista como símbolo de atraso. Surge a ideia de que São Paulo seria o lugar de trabalho, surgindo o mito de que a Bahia era lugar de preguiçoso, lugar este que era destinado a passeios e turismo, que serviria apenas para diversão, como comenta Albergaria (2014)

> Todo mundo fazia vestibular para a vida adulta na Bahia, era o lugar do prazer, da contracultura, do alternativo, o que vai ser reforçado depois, quando a administração estatal investiu cada vez mais em turismo. A Bahia passa a ser balneário de mauricinho, com Sauípe, Mediterranée, essas coisas. A indústria turística também vai reforçar essa imagem. (ALBERGARIA, 2014)

A Bahia não é mais aquela cantada por Caymmi, não é mais o que se via e ouvia nas vozes de cantores baianos, hoje o que se ver é a mercantilização, o capitalismo transforma tudo em lógica de consumo. Mas, a imagem que se tem é de que a Bahia, ou Salvador e Recôncavo baiano, representariam o tradicional, ou seja, é o patrimônio, mas, esse é um discurso produzido pela elite ao longo do tempo, o que dá a ideia de subalternidade do grupo minoritário que é a sociedade baiana. E é isso que é a identidade baiana, minoritária, a imagem que se tem de Bahia é o que é dito por não-baianos, um mito construído ao longo de anos que reforçam a ideia de que o estado baiano é um lugar para se viver na malandragem, onde a permissividade é vista frequentemente, sociologicamente minoritário no sentido de representatividade em relação ao poder.

A construção da identidade baiana é constituída a partir da ideia de pertencimento do ser baiano em seu lugar de origem, e também sobre a imagem que se tem da Bahia. No século XIX, o baiano, visto como subalterno, pelo fato de pertencer a um lugar relativamente composto por negros e mestiços, era discriminado, assim como a imagem da Bahia como um todo, que por ser um lugar onde estava localizada a cidade colonial de Salvador e não representava avanços para a sociedade, vivendo sempre do passado.

Na era Vargas, foi instituído o valor da nacionalidade, porém baseadas em políticas positivistas, em que a construção do Estado-Nação era pautada em valores de caráter nacional com base na cultura branca. A cultura baiana era vista como vulgar, principalmente na música e nos rituais religiosos, com elementos da cultura africana. Depois da publicação de Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freyre, foi que se pensou em uma nova visão do negro, pois o autor

destacou, em sua obra, os valores do povo baiano, ressaltando a importância do negro para a construção da identidade baiana e nacional.

Dorival Caymmi teve grande importância nesse processo, pois ele contribuiu na disseminação de ideias em torno da baianidade. Em suas canções retratava vários aspectos da vida na Bahia, inclusive desmitificando a ideia de o baiano ser preguiçoso, embora ele próprio tenha levado esse título, por não ter pressa em compor, ele trouxe em suas canções um pouco e tudo, desde a saudade que sentia da Bahia, pelo fato de estar no Rio, a sentimento de retorno, de voltar às origens, a descrição dos lugares e das mulheres baianas.

Segundo Agnes Mariano (2009), a ideia de baianidade não é descrita apenas por baianos, mas também, por não-baianos. É um discurso descritivo e prescritivo, tendo um como a imagem que é tida da Bahia na visão dos baianos e não-baianos, e outro como estereótipo estabelecido pelos aparelhos ideológicos. Ela traz ainda dois valores que segundo ela são fundaentais para se discutir a identidade baiana, a tradição e o prazer.

A tradição envolve aquilo que se remete à repetição, quando a hereditariedade, o pioneirismo, o saudosismo, o sentimento de retorno e origem são pilares que servem de sustento para a tradição. É a forma de o baiano se apegar ao passado e viver daquilo que um dia foi sua glória. Como na época em que era a Capital do Brasil, mas, com a chegada dos processos de modernização, a Bahia deixou de ser centro e São Paulo se tornou o pólo da modernidade, com isso, a visão de identidade baiana também mudou, restando viver do que se tinha construído até então. Alguns baianos saíram da Bahia em busca de melhoria de vida, mas não deixaram para trás o sentimento de saudade, a ideia de que a Bahia é diferente e que lhe traz a alegria de ser baiano. É tida a ideia de que Bahia passa sempre os mesmos valores, visto que, com a chegada da modernidade, ela virou sinônimo de anacronismo e preguiça por não apresentar avanços na mesma proporção que São Paulo apresentava.

O prazer é descrito por Mariano (2009) como uma ideia de que a Bahia reproduz uma imagem de alegria, que é representado pela comunhão, a sexualidade, o otimismo e a permissividade que são características bem delineadas no discurso da baianidade. Diante disso, é descrito que o baiano gosta de viver junto, em comunhão e isso faz dele diferente dos outros, e que o baiano se sente confortável em seu meio, seja nos quintais ou nas ruas, isso traz para ele o bem-estar. A sexualidade tratada como uma das principais características, principalmente quando se fala da mulher baiana, que é tida como um símbolo sexual, e que é diferenciada das outras mulheres por sua beleza. A permissividade é outro fator que é tido dentro desse discurso, visto que na Bahia tudo é permitido, há uma desrepressão, não há regras, tudo é festejado, a felicidade não depende do dinheiro ou de bens materiais.

A identidade baiana é construída de fora para dentro numa perspectiva de que a modernidade que São Paulo desfruta não atinge o sentimento de orgulho de ser baiano, pois o patrimônio imaterial que pertence aos baianos tem mais valor do que os patrimônios materiais construídos pela modernidade. Por isso, a imagem que é prescrita do discurso da baianidade, nada mais é do que uma forma de intervir nos valores da sociedade, tendo em vista, o jogo de poder proposto, em que o que é excluído ou incluído depende desse poder estabelecido, tornando a Bahia um produto turístico, onde o investimento que se faz é para fins lucrativos.

Percebe-se que, na Bahia não havia no século XX, assim como, não há até hoje, uma identidade construída, e não há como ela ter emergido de baixo para cima como propõe a ideia inicial, pois os que ditam as regras não vêm de baixo, e esse ethos que tem a Bahia é constituído a partir de um jogo de poder. A Bahia se encaixa em estereótipos propostos por aqueles que a vêem de fora. A descrição de um lugar alegre, cordial, onde as pessoas vêm para passear, não é um lugar que se trabalhe, a Bahia é vista como terra da preguiça, e São Paulo como terra de trabalhadores, representa a civilidade. Essa ideia de a Bahia é um lugar de belezas e cordialidade,

vai ser reforçada através da indústria turística, que vai lançar a melhoria dos pontos turísticos de Salvador, fazendo com que essa imagem seja um produto a ser comercializado.

A Bahia representada como tradição se torna um lugar de patrimônios, a cidade de Salvador é um pólo de turismo, onde é conservada a cultura de uma cidade colonial, a realidade não é posta na disseminação da imagem do baiano. A imagem que se tem é de que todos os baianos são iguais, que gostam das mesmas coisas, a imagem de que a Bahia é a mesma do século XX, uma cidade de negros, tradicional. Por isso, esse processo de invenção da identidade baiana não é totalmente condizente com o que de fato vigora na sociedade baiana, muitas são as características que tomam a Bahia hoje, ela não é mais o tipo de cidade do século XX, mas a ideia que se é passada até os dias atuais é a mesma. Discurso que vem da elite, de um povo que ganha dinheiro à custa da comercialização dessa imagem da Bahia, e que fazem altos investimentos no turismo e na mídia, para que assim possa ser reforçado o valor que tem o patrimônio baiano, chamando a atenção dos turistas do mundo inteiro para a cidade que é diferente de todos os lugares do Brasil.

JOABSON LIMA: HISTÓRICO, COSMAPOLITO, SERTANEJO E O *BLACKTUDE*

Joabson Lima Figueiredo, professor efetivo da Universidade Estadual da Bahia (UNEB) campus XVI em Irecê, além de pesquisador em literatura baiana, em especial nas obras de Herberto Sales e outros escritores da baianidade, nos apresenta quatro discursos operativos acerca das baianidades: histórico que se origina nos textos dos cronistas do século XVI, cosmopolita, o da Capital e Recôncavo, com influência da cultura afro baiana e litorânea, baianidade sertaneja com as configurações do sertão baiano e seus índices dentro de uma própria ideia de nordeste e o *blacktude* que se consagra no negro torna-se autor do discurso artístico e cultural.

Cada definição construída faz parte de discursos hegemônicos ou que são acionados para potencializar um artefato cultural. Segundo Figueiredo (2015, p. 02) a baianidade:

> [...] conceituado em linhas gerais, como uma expressão frequentemente usada para definir características do "modus vivendi" dos baianos, mais especificamente, dos que nascem em Salvador e no Recôncavo da Bahia. Inserido no contexto da construção de tradições e de discursos identitários, como forma de produzir coesão e consenso sociais.

O primeiro discurso intitulado por histórico consagra-se na busca nos artefatos culturais de uma baianidade que valoriza a Bahia por ser o berço da cultura brasileira, como a primazia da América Portuguesa. Uma invenção a partir de um passado grandioso e mítico da Bahia, retroalimentando pela áurea tradicional e telúrica a formação do Brasil. Devido à grandiosidade dos fatos que marcaram a história da Bahia, tal definição surge em busca pelo resgate do prestígio obtido por Salvador como uma das cidades mais importante abaixo da linha do Equador, sendo a primeira capital do Brasil, e centro efervescente cultural dos primeiros séculos da colônia.

A partir dos anos 60 do século XX, através do apelo midiático inicia-se uma construção identitária para o trade turístico e político do Estado. Retomando ao passado, especificamente nas gerações 30 e 40 do século XX, romancistas tais como Jorge Amado e Herberto Sales, apresentam romances que abordam as várias identidades moventes do estado baiano, uma forma de refletir e ressignifica a sociedade.

Figueiredo afirma:

> A *baianidade histórica* seria uma invenção a partir de um passado grandioso e mítico da Bahia. Retroalimentado pela áurea tradicional e telúrica à formação do Brasil. Sendo que, a matriz para essa construção era a cidade da Bahia – Salvador. [...] Essa identificação que acontece principalmente por uma busca atual de um esplendor ao tempo que Salvador era uma das cidades mais importante abaixo da linha do Equador. Como primeira capital do Brasil, e centro efervescente cultural dos primeiros séculos da colônia. Ainda apresentando as primeiras manifestações nativistas fortemente impresso com o olhar cristão/ eurocêntrico: os textos basilares dos primeiros cronistas e em especial os poemas de Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira e os sermões do Padre Vieira, dentre outros.

Em continuidade o escritor adentra a baianidade cosmopolita que tem inicio no século XIX. Apresenta um discurso da Bahia made to exportação que se deu a partir das manifestações sociais e políticas:

> *[...] a cosmopolita*, começa no século XIX, com as manifestações sociais e políticas tais como a Revolta dos Búzios, Guerra de Canudos e as próprias lutas pela Independência da Bahia, que o destaque das cidades do Recôncavo e definido como o local mais emblemático na luta contra os portugueses. Sendo o espaço geográfico de concentração urbana, e com uma influência forte da cultura afro-baiana em sua diversidade. De chofre, essa identidade tornou-se a panacéia da cultura baiana, sendo o modelo *standard*, exportada e importada pelo vários canais da cultura que foram solidificadas no século XX.

Na fundamentação de tal construção identitária tiveram papéis fundamentais na consolidação personagens das obras artísticas de Caymmi, Verger e Jorge Amado. Os artefatos culturais pautados na cultura popular tiveram destaque os elementos afro-baianos. Sobressai uma imagem da Bahia valorada pela natureza exuberante, um local idílico e dentro de uma miríade de sensações de prazeres e gozos. Eneida Leal Cunha, professora e escritora atuante nas áreas de Letras e de Cultura e produção intelectual e demais, enfatiza:

> O êxito dos bens simbólicos elaborados a partir da afrodescendência e postos em circulação pela usina cultural baiana (...) não atenuam o racismo que se traduz – na Bahia e no Brasil – em marginalização, violência e até extermínio da população negro-mestiça e/ou pobre. (CUNHA 2007, p. 46)

Uma baianidade cosmopolita que é esquematizada dentro de uma sutura entre o local e o global, uma construção da identidade baiana urbana e litorânea. Paralela a essa construção identitária encontramos o discurso da baianidade sertaneja que se desloca de uma ideia geral de Bahia, mas que corresponde a maior parte do seu território geográfico e cultural. Uma baianidade para além do Recôncavo baiano mais ligado ao sertão com seus códigos e ausências. O sertão baiano, já plasmado no imaginário nacional desde o monumento literário de Euclides da Cunha, volta à cena em dois momentos bem emblemáticos na cultura brasileira.

Segundo Figueiredo:

> [...] surge a partir da década 40 um discurso marginalizado dentro das identificações baianas que seria a *baianidade sertaneja.* [...] advinda do interior do Estado, de comunidades que ficaram a margem de todo um processo de invenção e simulacro de Brasil – e paradoxalmente, consegue ser um dos símbolos da Nação, por ser justamente o sertão uma construção simbólica forte no imaginário nacional. E sua invenção é uma ressignificação plasmada mais pela as ausências (simbólicas, políticas e econômicas) em contraste ao litoral vasto de urbanidade e potencias ideológicas. As vastas solidões do sertão baiano, ao transpassar bandeiras, semiáridos e chapadas. (2015, p. 7)

Por fim discutimos a baianidade *blacktude,* considerada por um desdobramento contemporâneo do discurso cosmopolita, é um discurso fundado a partir do capitalismo atual. Uma busca coletiva da desconstrução da cena cultural baiana marcada por exclusões e silenciamentos. Como afirma o autor:

> [...] a identidade da *blackitude*, um coletivo de artistas negros que apresentam um novo fluxo cultural na capital baiana, vozes periféricas que buscam de maneira coletiva uma desconstrução da cena cultural baiana, marcada por exclusões e silenciamentos. (FIGUEIREDO 2015, p. 9).

Enfim, o professor e escritor Joabson Lima Figueiredo trouxe que a locomoção discursiva das baianidades resolve-se justamente pela impossibilidade de fixidez, ou seja, nesse mundo globalizado ao definirmos algo pertencente à Bahia será exportado uma enormidade de símbolos que se desconstroem em fantasmas de uma Bahia irreal, plasmada em um imaginário, mas que é sólida em nossa identidade que também representa na construção da nacionalidade uma raiz, uma busca ao antepassado, uma insígnia à formação da nacionalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A baianidade não é discurso datado ou superado, apenas movente às novas representações e em novas linguagens, discurso das comunidades imaginadas e suas implicações contextuais. Segundo Eneida:

> O estímulo globalizado à valorização do local e da diferença cultural que atinge todas as camadas sociais, dada a eficácia da mídia e da indústria cultural, fazem a Bahia assimilar, no sentido positivo, a explosão criativa dos negros, sobretudo a dança e a música, como „retrato da baianidade", como marco identificador da sociedade. (CUNHA 2007, p. 49).

Todas as identificações da Bahia destacam-se os pontos de suturas o desejo de representar o espaço social emergente (festejos, religiosidades, signos). Segundo Hall:

> [...] a abordagem desconstrutiva vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre "em processo". [...] a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência. Uma vez assegurada, ela não anulará a diferença. a fusão total entre o "mesmo" e o "outro" que ela sugere é, na verdade, uma fantasia de incorporação (HALL, 2000, p.106).

Albergaria nos apresenta dois discursos que sustentam a base construtiva da baianidade, mediante as leituras observa-se que a baianidade traz consigo todo seu processo histórico, seu passado grandioso e mítico é de fundamental importância na sustentabilidade, entretanto todas as novas construções que vem surgindo geram novas identidades dentro do ethos da baianidade, ser baiano se tornou "moda", uma forma de adentrar a elite e se consagrar no capitalismo.

Figueiredo nos confirma que:

> [...] que as baianidades são forças potencializadoras de discurso, que se erige nos poderes simbólico e político, e precisam-se usar agenciamentos para entra-se no mundo, e provocar novas rupturas e recortes culturais ao local, o regional e o cosmopolita. Um fenômeno de refletir as territorialidades nos estudos pós-coloniais, e por uma cartografia cultural para ampliar a ideia de Bahia e sua identidade. Esse jogo das baianidades, que são identidades em movimento, marcadas pela ambivalência, como um dispositivo que salva e, em concomitância, também perde [...]. (2015, p. 10)

Conclui-se que o mito da baianidade é construído de dentro para fora, através das diversas representações culturais alheias que foram adentrando Salvador ocasionando a criação de bases que foram se consolidando, essa identidade tem suas raízes na história, mas aprimorou-se mediante a chegada de novos elementos e o conhecimento de novas formas, como afirma Roberto Albergaria, existe um número identidades suficientemente grande para não nos prendermos a nenhuma delas, somos baianos quando nos convém, quando não, somos homem, mulher, ocidental ou ser humano, a identidade baiana é sempre parcial e minoritária, porém num mundo da hipermídia, da indústria cultural e da cultura do entretenimento, ela é conveniente.

REFERÊNCIAS

ALBERGARIA, Roberto. **Tema: o que é identidade cultural**. Entrevista no site da SBPC CULTURAL. Disponível em:http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/index.html.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CUNHA, ENEIDA LEAL. **Dentro e fora da nova ordem mundial: a cor da paisagem da cidade.** In: GOMES, R.C; MARGATO, I. Espécies de espaços. Belo Horizonte: Editora UFMG.

ESPINHEIRA, Gey. **A cidade invisível e a cidade dissimulada**. Comunicação apresentada no 1º Ciclo de Palestra (15 de janeiro a 12 de fevereiro de 2001) do projeto. Quem Faz Salvador, promovido pela Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, em 15.01.2001).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11ª ed. Rio de janeiro: DP&A, 2006.

_____, **Quem precisa de identidade?** In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Vozes, Petrópolis, RJ: 2011

HOBSBAWN, Erick e RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. São Paulo, SP, 1984.

LE GOFF, Jacques. História. In: _____ **História e Memória**. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003, p. 1-171.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Coleção Mundo da Arte. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martns Fontes, 2010, 2ª. edição.

MARIANO, Agnes. **A invenção da baianidade**. São Paulo, Annablume, 2009.

MOURA, Milton Araújo. **Carnaval e baianidade**. Arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador. Tese de doutoramento. Salvador: UFBA, 2001.

VASCONCELOS, Cláudia P. **Ser- Tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana.** EDUFBA, Salvador: 2011.

TERREIRO BATE FOLHA E NENGUA GUANGUASESE: REPRESENTAÇÕES DO CANDOMBLÉ CONGO-ANGOLA NA BAHIA

Carla NOGUEIRA (UFBA)
E-mail: carlamar82@hotmail.com

RESUMO

Dentre signos, simbologias que demarcam traços de baianidade, o candomblé, a musicalidade são dois grandes elementos que se destacam no processo de caracterização cultural da Bahia. Do senso comum aos estudos de Cultura, ainda permanecem aspectos que fundamentam a preservação de afirmações que definem a ideia de singularidade, tais como *A Bahia é a terra do axé*, *Há uma fé que só o baiano tem, Bahia de todos os Santos* e *aqui é a África outra vez*. A cultura baiana, especialmente à vinculada ao mundo do Candomblé, foi fonte de inspiração para muitos artistas, da fotografia com Pierre Verger, escultura Mário Cravo, Jorge Amado na literatura e Dorival Caymmi na música, para citar poucos, os quais nutriram o aspecto religioso em nosso cotidiano. Muitas são as maneiras, os jeitos e fazeres na extensão territorial do Estado, que, em constante diálogo, compõem os sujeitos sociais, porém, como alguns marcadores habitam o nosso imaginário, deste modo o presente trabalho propõe o estudo da projeção do Candomblé nos discursos que lançam a Bahia como território enigmático, acolhedor, negro. Para tanto, pretende-se analisar a representatividade do Manso Banduquenqué, Terreiro Bate Folha, de origem Congo-Angola, que completou cem anos em dezembro de 2016, como contribuição para a formação da identidade baiana, sobretudo, nos aspectos relacionados à ancestralidade africana, culinária, vestimenta e outros de caráter popular. Nesse aspecto, tanto o candomblé quanto a representação feminina no Candomblé, no caso do Bate Folha, a presença da Nengua Guanguansese, consolidam a salvaguarda da cosmologia do sistema religioso afro-brasileiro.

***PALAVRAS-CHAVE**: CANDOMBLÉ; AFRICANIDADES; CONGO-ANGOLA, FEMININO; BAHIA.*

Você já foi a Bahia, nêga
Não?
Então vá...

Dorival Caymmi

INTRODUÇÃO

A Bahia há muito é celebrada em composições que exaltam sua cultura, suas belezas naturais, sua culinária e, sobretudo, a hospitalidade e o modo de ser e de existir dos/as baianos/as. Cantada por Dorival Caymmi, escrita por Jorge Amado, ilustrada por Carybé e fotografada por Pierre Verger, essa notabilidade é fruto dos diversos tipos de produções culturais dedicadas a terra e ao cotidiano da população, sendo creditada à música e à literatura grande parte da construção discursiva sobre a caracterização e atributos do que é ser baiano/a e viver na Bahia.

Aspectos plurais a destaca como *sui generis* e a projeta como um espaço singular por reunir referências múltiplas em um mesmo território, habitando assim o imaginário nacional e internacional como um lugar diferente, místico, negro, acolhedor e encantador. Imagens

formatadas de dentro para fora e de fora para dentro afirmam um constructo identitário potente, sustentado pelos/as filhos/as da terra, de forma a configurar como consensual e harmônico o estabelecimento desse reconhecimento, constituindo-se dessa maneira como formulações a partir das falas de seus próprios segmentos artísticos, políticos e populares.

Desta forma, o processo de construção de identidade da Bahia passa diretamente pela concepção do conceito de baianidade. Proposição baseada em idiossincrasias e particularidades que mescla localidade de nascimento e estado de espírito, usada frequentemente para definir características do *modus vivendi* dos baianos como forma de produzir coesão e consenso sociais na apresentação de especificidades com relação às outras regiões do país. As bases que fundamentam um repertório de identificação que virá a se chamar baianidade, e, de modo concomitante, dos elementos materiais e simbólicos que compõem o chamado "jeito diferente de ser", encontrarão apoio largamente difundidos pela indústria do turismo e da publicidade. Mas, para a presente análise serão utilizados estudos teóricos e críticos à luz do tema, dispensando publicações periódicas e informativas da indústria cultural, de feição promocional. Admite-se aqui a importância de problematizações sobre as imagens especulativas e comerciais propagadas aos quatro cantos sobre a Bahia, porém, a perspectiva delineada na presente proposta é de desenvolver uma discussão crítica acerca dos elementos definidores de uma realidade histórica, social, política e cultural anunciada e disseminada na expressão baianidade. De tal modo vista por Milton Moura (2001), entendida como um texto identitário cujo enunciado é capaz de conformar contornos de um grupo e de indivíduos numa dinâmica direta de identificação experimentada nas narrativas ao mesmo tempo diversificadas e unificadoras.

Na literatura, de Gregório de Matos a Jorge Amado, a imagem da Bahia foi construída através de ícones que acompanham não tão somente o espaço físico, mas também as manifestações culturais e comportamentais do seu povo. Com tom crítico e de cunho social, ambos, resguardadas as intencionalidades, os contextos temporais, as realidades históricas e os gêneros textuais, descrevem as riquezas e os potenciais dos contrastes existentes. A reflexão sobre os sistemas vigentes, a chamada de atenção ao povo baiano sobre os monopólios e explorações, voltados para narrar a vida dos que estão à margem, excluídos do progresso e das condições mais favoráveis de obtenção de bens, envolvem um alerta quanto à decadência econômica e social da Bahia em uma época e a luta das classes populares e proletárias em outra.

Assim como Jorge Amado está para a literatura nacional e criou um significativo campo para se ver e pensar a Bahia, Dorival Caymmi está para música, construtor também de uma visão muito particular do local. É senso comum atribuir aos dois a "invenção" de parte significativa daquilo que passou a constituir a atual identidade baiana, ainda que esta tenha incorporado novos elementos nas últimas décadas do século XX, conforme discorre Agnes Mariano, em *A invenção da baianidade* (2009).

Berço da história do Brasil, a Bahia se tornou uma imagem idílica, por um lado, com descrições precisas sobre o lugar e estereotipada, por outro, reforçada ainda mais no imaginário popular e na artisticidade inata do povo, a exemplo da frase "baiano não nasce, baiano estréia". Cantores populares como o sambista Riachão, demarcam bem essa ideia quando reiteram em suas composições a concepção do ser artista nato e intérprete das imagens dos bairros e ruas de Salvador de modo que faz o ouvinte ter a sensação de percorrer os lugares citados: "Quem chega na praça Cayru/ Olha pra frente o que é que vê/ Vê o elevador Lacerda/ Que vive a subir e a descer/ É o retrato fiel da Bahia/ Baiana vendendo alegria/ Coisinha gostosa de dendê/ Acarajé ôôôô".

Na esteira da representatividade, encontramos a mesma particularidade em "Você já foi a Bahia", música de Dorival Caymmi, onde se percebe a narrativa da arquitetura e locais de visitação pública percebidas na fala: "na sacada dos sobrados da velha Salvador" e "quem vai ao Bonfim, nunca mais quer voltar" elementos encontrados nas estrofes da música, juntamente

com a presença da culinária representada em pratos como o vatapá, caruru, mugunzá, podendo-se ainda observar na estrofe: “Há lembranças de donzelas, do tempo do Imperador”, visão que resguarda os tempos áureos do período colonial e das grandes indústrias existentes tanto na capital quanto no interior, principalmente no recôncavo. E por fim tem-se o convite à alegria explicitado em: “se quiser sambar, então vá!”. A canção demarca bem a distinção com relação a qualquer outro lugar, quando diz que “a Bahia tem um jeito que nenhuma terra tem”. O somatório desses conjuntos culturais empresta a esse estado do nordeste brasileiro uma singularidade que perdura até os dias atuais.

Carregada de misticismo e magia, a Bahia, vivenciou o surgimento de uma maneira de conceber uma identidade própria por meio da legitimação de referenciais particularizados, dentre os quais se encontra os elementos da religiosidade afro-brasileira, mais destacada entre pesquisadores e estudiosos a partir de meados do século XX, dada à projeção da ativa participação dos terreiros de Candomblé na dinâmica da vida social baiana. Discorre-se a partir daqui, de maneira mais detida, a questão mobilizadora para o “pensar” a baianidade, que além dos fatores acima mencionados, tem ainda a negritude com seus elementos simbólicos, culturais e as vivências de um povo negro que professa sua maneira de estar no mundo através de todo seu conjunto cultural e elementos de autoafirmação, mas acima de tudo por meio da religiosidade de matriz africana encontrada nos terreiros de Candomblé.

O CANDOMBLÉ: MARCA BASILAR DA BAIANIDADE

A cultura baiana, especialmente aquela vinculada ao mundo do Candomblé, foi certamente a maior fonte de inspiração para um grupo de artistas, de várias áreas, que em meados do século XX se nutriram desta cultura e do seu aspecto religioso para a elaboração de uma estética que acabou por revitalizar as artes na e da Bahia, o que acabou por projetá-la nacional e internacionalmente. Foram eles Pierre Verger na fotografia, Mario Cravo na escultura, Jorge Amado na literatura, Dorival Caymmi na música e nas ilustrações, Carybé.

Ciente de que a principal referência religiosa para este grupo foi o terreiro Axé Opô Afonjá, decorrente de uma dissidência do Terreiro da Casa Branca, o Axé Opô Afonjá, foi fundado em 1910 por Eugenia Anna dos Santos, conhecida como Mãe Aninha. Após sua morte em 1938, o Terreiro foi liderado por Mãe Senhora, que habilmente soube aglutinar outras importantes lideranças religiosas e uma parcela influente da classe artística e intelectual. Neste terreiro, ocuparam postos honoríficos Jorge Amado, Pierre Verger, Dorival Caymmi, além do próprio Carybé. Desde 1976, o terreiro é conduzido por Mãe Stella de Oxóssi.

Por meio da obra destes autores e da diversidade de áreas artísticas, consolidou-se o imaginário de uma Bahia como terra boa, de excelente comida, cores esfuziantes e explosiva sensualidade, características que estavam na mesma direção da perspectiva da democracia racial, com grande destaque para o aspecto da mestiçagem. Porém, ao longo da história da construção da identidade brasileira, o Candomblé sempre atuou como componente fundamental para a preservação e difusão das culturas africanas no Brasil, embora, com novas configurações no novo continente, funcionou como local de pertencimento, território, fonte e referência de identidade dos africanos e seus descendentes, perdurando até a contemporaneidade como esse espaço aglutinador e referencial de conhecimentos seculares.

Propagador de uma tradição milenar, repleta de significados, o legado do culto aos MiNkisi, Orixás, Vodus e Ancestrais, representa uma conformação importante para compreender o movimento de luta, resistência e construção da religiosidade afro-brasileira em todo o país. Encontram-se registros da história do candomblé em todo território baiano, do recôncavo à capital, do extremo sul ao sudoeste, cobrindo toda extensão do estado, porém,

sempre foi dado muito mais destaque ao eixo central da região de Cachoeira e Salvador, talvez pelo quantitativo de circulação de pessoas e efervescência do mercado comercial e financeiro do período. Dado o processo de entrada forçada de homens e mulheres escravizados/as, teremos por todo o Brasil, um grande panorama de cultos afro-religioso em todo território nacional, como bem pontua Prandi.

> O quadro das religiões negras ou religiões afro-brasileiras, é bastante diversificado. Em seu conjunto, até os anos 30 deste século, as religiões negras poderiam ser incluídas na categoria das religiões étnicas ou de preservação de patrimônios culturais dos antigos escravos negros e seus descendentes, enfim, religiões que mantinham vivas tradições de origem africana. Formaram-se em diferentes áreas do Brasil, com diferentes ritos e nomes locais derivados de tradições africanas diversas: candomblé na Bahia, xangô em Pernambuco e Alagoas, tambor de mina no Maranhão e Pará, batuque no Rio Grande do Sul, macumba no Rio de Janeiro (PRANDI, 95/96, p. 65).

Os terreiros de Candomblé contribuíram substancialmente para a salvaguarda, manutenção e transmissão das culturas africanas no Brasil. Nessa perspectiva, as comunidades de terreiro se configuram, enquanto instituição social, como portadora de uma identidade ampliada que vai desde a preservação da memória coletiva, o respeito mútuo e aos mais velhos, o respeito às diferenças religiosas e culturais e, acima de tudo, o equilíbrio entre corpo e espírito, por meio da relação com o sobrenatural.

No Atlântico Negro as definições de cultura sempre estiveram afastadas do singular. As estruturas transnacionais criadas na modernidade, que se desenvolve dando origem a um sistema de comunicações globais, marcado por trocas e fluxos culturais, possibilitaram às populações negras, principalmente durante a diáspora africana, (re)estabelecerem correspondências de traços culturais com o continente africano.

De acordo com Paul Gilroy, a metáfora do Atlântico Negro com seus fluxos, trocas e diálogos interculturais, bem como unidade de análise para o estudo das culturas afro-americanas alimenta sincronicamente a transformação cultural em todos os espaços conectados pela "rede atlântica", (2001, p. 53). Perspectiva estabelecida por dois momentos históricos, o da partida de um continente e o da chegada em outro, onde a bagagem cultural foi preservada em maior ou menor grau, sendo as mesmas constantemente reinventadas nos novos fluxos, dinâmicas e contextos, enquanto o legado compartilhado produz um grande valor simbólico-religioso em que os saberes praticados compõem um patrimônio imaterial de transmissão de conhecimentos e significados, onde esses se tornaram mais amplos quando passaram a transmitir um conjunto de bens culturais pertencentes a comunidades maiores do que a ideia ocidental poderia conceber e estendendo-se para alem da comunidade. A noção ampliada de família é uma das heranças africanas que ainda persiste no presente das irmandades e comunidades tradicionais de terreiro por meio da constituição da família religiosa - filhos e filhas, mães e pais de santo. Para fora dos espaços religiosos, nas periferias das cidades a relação entre vizinhos/as e agrupamentos coletivos é estabelecida através de vínculos de proximidade no convívio cotidiano, de modo que novas conexões de parentesco são estabelecidas mesmo com a ausência de consaguinidade. A pesquisadora Isabel Reis, em sua tese de doutorado sobre *A família negra no tempo da escravidão: Bahia, 1850- 1888,* discorre que o conceito de família já não se refere apenas àquelas legitimamente constituída.

> Para melhor conhecer a experiência de vida familiar dos negros no contexto oitocentista, há que se considerar uma conjuntura nitidamente

> emancipacionista — tanto do ponto de vista de uma política arquitetada e controlada pelo Estado, como da pressão capitaneada por escravizados, negros livres e libertos, e ainda pela expansão dos movimentos abolicionistas. Nesta conjuntura, se ampliou a interação entre indivíduos com estatutos jurídicos diferenciados, ligados por laços de família, parentesco, relacionamentos afetivos e comunitários, o que acabou por nos legar situações complexas e inusitadas, como as muitas histórias contadas ao longo deste trabalho. Esta é uma lacuna que considero importante na literatura sobre a "família escrava" nos oitocentos. Foi buscando explorar este veio que ampliei o campo conceitual de "família escrava" para "família negra". (REIS, 2007, p. 19).

A família alargada era e é também um meio de ajuda mútua que constitui a base de cada cooperação e responsabilidade social. Organiza-se como princípio que guia as relações entre as comunidades de terreiro, assemelha-e ao *ubuntu* - tu és porque nós somos - tornando-se um meio de apoio social, psicológico, moral, material e espiritual.

Desde o final do século XIX, as religiões de matriz africana são seguramente um dos temas mais estudados no que diz respeito à problematização da presença africana e descendente no Brasil. Estas religiões têm agregado, majoritariamente, negros/as, mas também mestiços e brancos/as, constituindo-se como reserva de memória, gestos, falas, relações e laços sociais de orientação africana.

O reconhecimento da cultura negra no Brasil e a valorização da diversidade expressa nas diversas manifestações culturais de matriz africana foram ganhos obtidos na luta contra a discriminação que ainda persiste na sociedade brasileira e nesse contexto, o papel dos Candomblés foi e continua sendo essencial para a resistência e construção da formatação do povo brasileiro, principalmente, ao que se refere à noção de pertencimento e de defesa aos interesses de preservação das tradições.

Vivaldo Costa Lima, em um dos seus textos memoráveis sobre o Candomblé da Bahia na década de 1930 destaca a importância das figuras de Martiniano e Aninha para o Candomblé naquela época e tece considerações acerca de suas lideranças. Neste mesmo artigo, ao discorrer sobre a cerimônia de morte de mãe Aninha, cita, dentre outros pais e mães de santo, o nome do Sr. Manoel Bernardino da Paixão, do Bate Folha.

> Essas as figuras que, não ao acaso, escolhi, para exemplificar o fenômeno da liderança nas comunidades dos terreiros da Bahia nos anos de 1930. O babalaô Martiniano e a ialorixá Aninha, sendo singulares, não foram, entretanto, únicos, naquele universo povoado de personalidades criativas e dominadoras. Lá estavam, nesse tempo, Tia Massi, do Engenho Velho; Menininha, do Gantois; Dionísia, do Alaqueto; Bernardino, do Bate-Folhas; Procópio, do Ogunjá; Ciriáco, já na Vila América; Cotinha, do Oxumarê... e tantos mais. Todos vivendo no mundo das esperanças e das crises. Nem foram, com certeza, Martiniano e Aninha, imunes à crítica, à censura velada ou ostensiva nem aos sutis mecanismos do "fuxico", instituição universal que, se provoca tensões, igualmente as resolve, pelas estratégias codificadas da linguagem. (LIMA, 2004, p. 219)

Destaca-se esse trecho, assim como o que se segue abaixo, quando é citado mais uma vez o nome de Seu Bernardino e de outras mães e pais de santo a fim de reforçar a participação ativa dos terreiros ou, pelo menos, suas lideranças, nos processos de ativa articulação social para permanência e manutenção dos próprios cultos.

> Entre os anos de 1935 e 1940 Martiniano deixaria, em forma de entrevistas dadas, coincidentemente, a três pesquisadores americanos, longos depoimentos sobre a sua vida e a história de sua gente. O primeiro deles foi documentado por Donald Pierson, da Universidade de Chicago, que conheceu e freqüentou Martiniano durante sua estada de 22 meses na Bahia, de 1935 a 1937. Pierson deixou de Martiniano – como de outros líderes do candomblé, como Aninha, Bernardinho do Bate Folhas, Maria Bada e Procópio – uma longa entrevista que fornece valiosos elementos da história de vida de Martiniano e de sua inserção na história social da Bahia dos anos de 1930 (LIMA, 2004, p. 205)

Considerando o controverso contexto em que no campo dos estudos africanos e das relações raciais, sob o ponto de vista teórico, a noção biológica de raça estava sendo substituída pelo conceito de cultura, cabe aqui pontuar, nesse amplo cenário de proposições críticas ainda ligadas ao cunho biologizante da antropologia física, a participação de diversas lideranças negras vinculadas à religiosidade afro-brasileira.

Reunidas aos estudiosos e pesquisadores brasileiros e estrangeiros, essas lideranças estabeleceram como estratégia a repercussão de outro olhar sobre as manifestações religiosas do povo negro, em oposição às presunções negativas enunciadas naquele período, protagonizando, apesar dos interesses da classe intelectual-acadêmica, uma forma de organização social. Nesse aspecto, Vivaldo Costa Lima (2003), também, já apontava para a importância da agência das lideranças religiosas na elaboração da identidade grupal a partir da concepção de nação, a qual não está, necessariamente, relacionada a uma possível origem étnica real.

MANUEL BERNARDINO DA PAIXÃO – TERREIRO BATE FOLHA

Traçado o percurso bem definido sobre a representação da Bahia, os meandros definidores da baianidade e a demarcação do legado africano e suas raízes religiosas afro-brasileira, o Candomblé, agora passa a ser demonstrado a partir da atuação do Terreiro do Bate Folha, contudo sem deixar de citar a figura representativa de seu fundador, Sr. Manoel Bernardino da Paixão.

Para vias de caracterização, o terreiro Bate Folha, Manso Banduquenqué, é um tradicional Candomblé Congo-Angola, que completou 100 anos de existência, em dezembro de 2016. Localizado na Mata Escura, bairro popular de Salvador, é o maior terreiro da cidade e um dos mais antigos, possuindo uma extensão territorial de 15,5 hectares, onde cerca de 70% dessa área é de mata atlântica localizada em plena zona urbana da capital.

Dedicado a MBamburusema, um dos NKisi que exercia possessão em Seu Bernardino, o terreiro possui como representação civil, a Sociedade Beneficente Santa Bárbara, organização datada de 1931, e foi reconhecido como Bem, Patrimônio Cultural Brasileiro e tombado como Patrimônio Nacional, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, em outubro de 2003. Também reconhecido como Território Cultural Brasileiro pela Fundação Palmares, o Manso Banduquenqué é um importante centro de culto afro-brasileiro de Nação Congo-Angola. Importância muito bem mais caracterizada pela projeção e atuação do seu fundador, Sr, Manoel Bernardino da Paixão.

Em sua tese de doutorado intitulada *Contribuição para a História do Candomblé Congo-Angola na Bahia: o Terreiro de Bernardino do Bate Folha (1916-1946)*, o pesquisador Eri Nunes (2017) pontua o seu interesse por compreender as representações religiosas e sociais do

Terreiro Bate Folha e destaca a intensa circulação do Sr. Manoel Bernardino da Paixão entre os terreiros de Candomblé, na primeira metade do século XX, quando predominava a confiança e relações entre as lideranças femininas.

Pautada na perspectiva da metodologia da História Oral, em que o uso das fontes orais remonta a escrita da história, rompendo com um determinado modelo da historiografia tradicional, apenas ancorada nas fontes documentais, a vida do Seu Manoel Bernardino da Paixão e o legado deixado por este ao Terreiro Bate Folha e para a história do Candomblé da Bahia são também reconstruídas e ganham formas por meio da oralidade conduzida pela memória dos filhos e filhas de santo, amigos/as, pesquisadores/as, estudiosos/as e frequentadores/as da Casa. Como bem explicita Ecléa Bosi, "existe dentro da história cronológica, outra história mais densa de substância memorativa no fluxo do tempo" (2004, p. 24).

As experiências transmitidas dialogam com os fatos ditos e contados, transportado por meio das palavras, no reencontro com o passado e na ligação com o presente no processo de comunicação. Rememorações que reforça vínculos de pertencimento, identidade étnica e cultural e para as comunidades de terreiro, com a própria ancestralidade. Dinâmicas essas, bem relatadas por Vivaldo Costa Lima ao confirmar as fontes primárias dos estudos do Candomblé.

> Lembrando, no entanto, que as fontes escritas para uma história do Candomblé são, afinal, as fontes orais da narrativa. Pois o que disseram os pesquisadores – de Carneiro a Verger –, foi recolhido na tradição oral das casas de santo: seus mitos, suas, por vezes, contraditórias genealogias, suas racionalizações sobre o tempo e o espaço (LIMA, 2004, p. 219)

Uma das memórias mais marcantes para filhas e filhos do terreiro que ainda alcançaram Seu Bernardino em vida é a beleza observada na dança de seus MiNkisi e a elegância que o acompanhava por onde transitava. A exemplo do relato da Sr. Rita Cerqueira Lima, Kota Nedembu, uma das filhas antigas do Bate Folha que mesmo quando criança já sabia da importância e representação do fundador.

> Bonito, alto, magro, simpático, meio sisudo, né… porque naquela época o Candomblé era discriminado demais. Hoje eu imagino que ele era assim para manter aquele respeito. Eu acho, não sei. Naquela época eu não tinha muita sabedoria sobre isso. E… ele era uma pessoa de muito respeito, sabe? Todos nós respeitávamos muito. Era uma pessoa que tinha uma bela voz e dançava muito bonito. Os Nkisis dele era muito bonito também. Isso me lembra bastante dele, sabe? Aonde que ele dormia, aonde que ele fazia a barba. Isso antes dele falecer, não é… Então, nessa época eu deveria ter o que, nove, dez anos, mais ou menos. Mas eu me lembro perfeitamente dessa história dele. De manhã, quando ele levantava, de roupão. Me lembro tudo, tudo dele, como se fosse hoje, agora. Entendeu? (Entrevista concedida em 21/09/16 à Agência Experimental da UFBA/FACOM)

À frente do terreiro por 30 anos, contados a partir da data de fundação em escritura, Seu Bernardino falece muito jovem, apesar de que para os padrões da época não era tão estranho, mas para a envergadura de sua responsabilidade e condução de inúmeras vidas representou um grande impacto para os frequentadores/as, adeptos/as, simpatizantes e demais instituições. Seu enterro foi acompanhado por inúmeras pessoas, sendo conduzido da sua casa, na Ladeira da Lenha, próximo à igreja do Bonfim, ao cemitério Quintas dos Lázaros. Merecendo

inclusive, reportagem em jornal e anúncio em rádio, fato de grande comoção local. Conforme descrição do pesquisador Eri Nunes, houve até convocação das rádios para "o sepultamento de Bernardino. Além disso, contrataram-se cinco ônibus para que se pudesse efetuar o translado das pessoas que acompanhavam o enterro" (2017, p. 282).

Após falecimento de Seu Manoel Bernardino da Paixão, e guardado o período de três anos de luto, assume Tata Bandanguame, Seu Antônio José da Silva, tornando-o segundo pai de santo da Casa e responsável pelo Terreiro Bate Folha, no período de 1949 a 1965, quando se dá seu falecimento. Contudo é importante ressaltar que no início de sua condução do terreiro é quando ocorre a entrada do primeiro barco de iniciadas, tendo como uma delas a Srª. Olga Conceição Cruz, que contava á época com 24 anos de idade, vindo a ser uma iniciada no Candomblé Congo-Angola, do Terreiro Bate Folha. De acordo com a pesquisa de Eri Nunes (2017), a partir de narrativas do terreiro e registros documentais, desde muito cedo adquire confiança e passa a exercer atividades relacionadas às práticas religiosas.

> Com relação à trajetória de Antonio José da Silva – Tata Bandanguame, sua vida intercalava-se entre Salvador e Rio de Janeiro. A história da trajetória de vida religiosa será entrelaçada com a história de iniciação no Candomblé de Dona Olga Conceição – Nengua Guanguasese. Os vínculos serão não só religiosos, como também de amizade e cooperação. O segundo zelador do Terreiro do Bate Folha contará com as articulações e continuidades de práticas religiosas (NUNES, 2017, p. 325).

Diferentemente de Seu Bernardino, que há apenas um pequeno grupo de pessoas do Terreiro que o conheceu em vida, portanto os únicos detentores das histórias que o personificam e o mantém vivo até os dias atuais, já com Tata Bandanguame, ainda há um significativo número de filhas de santo vivas iniciadas por ele. Fator, que reforça ainda mais as lembranças e permanências de ações, atos e cuidados.

Olga Conceição da Cruz, mais conhecida como Nengua Guanguasese, nasceu em 1925, contando com 93 anos de idade, dos quais 69 são dedicados ao cargo que ocupa no Bate Folha, e ao Candomblé. Respeitada tanto pela comunidade tradicional do terreiro quanto pelos conhecedores do Candomblé da Bahia, assim como, os moradores do bairro da Mata Escura, dada a sua representatividade social e religiosa.

Filha de D. Emerentina Maria da Conceição e do Sr. Florenlino Cruz, e neta de D. Maria das Neves, confirmada como makota, no primeiro barco de Seu Manoel Bernardino. Já sua mãe, por haver sido iniciada no Candomblé Ketu não participava das ritualísticas do Bate Folha, mas era conhecida por todos.

A partir da análise dos processos de afirmação identitária, pensando na figura da Nengua Guanguasese, que se investiga, dentro do espaço do terreiro Bate Folha: representação feminina, resistência, transmissão de saberes e liderança.

De modo mais abrangente, a representação político-cultural da Nengua Guanguasese na condução do terreiro do Bate Folha, juntamente com os pais de santo, desempenha uma função social de valorização e representatividade feminina na cultura negra no Brasil. Desse modo, ao considerar os contextos situacionais e atentando para o entrecruzamento de ícones culturais, assim como para o jogo de imagens que movimenta as diversas representações operacionalizadas pela cultura afro-brasileira, o olhar para a multifacetada identidade social e cultural do Brasil passa, necessariamente, pelo pensamento sobre a intensa participação das diferentes expressões da religiosidade em sua composição e, nestas, a presença

das mulheres contribuiu para a educação, socialização e propagação de valores humanos fundamentais para o culto da ancestralidade.

Em uma sociedade onde ocorre a exclusão das mulheres por motivos étnicossociais, as mulheres negras são das mais afetadas, porém, as mesmas encontraram nos terreiros e no exercício do sagrado, um lugar de formação e afirmação de sua identidade como sujeito político, social e contiguamente foram ganhando espaço e reconhecimento como guardiãs e provedoras. Em, *A Cidade das Mulheres* (1967), a antropóloga Ruth Landes, com abordagem na vida dos candomblés baianos da década de 1930, observou que a mulher negra exercia fundamental influência mobilizadora na cultura e tradição afro-brasileira. Não obstante, o livro de Ruth Landes nos faz pensar as relações de poder entre os gêneros e a posição do gênero feminino no candomblé com o destacado papel dessas mulheres negras dentro dos terreiros. Nas práticas religiosas, historicamente, as mulheres se revelaram como mães-de-santo e durante anos engrandecem e ampliam seu sacerdócio, garantindo e assegurando nos terreiros as elaborações e reedições da história. Portanto, são, indubitavelmente essas figuras femininas que resguardam nas casas de candomblé o essencial da memória ancestral e coletiva, indo do sagrado ao rito da celebração e representam resistências vivas, pois agregaram e mantiveram incontáveis agrupamentos afro-descendentes em torno de si.

Refletir sobre os estereótipos e preconceitos existentes na sociedade brasileira com relação às populações negras é tentar compreender as trajetórias históricas do negro no Brasil e o legado cultural na formação da atual conjuntura social. Desta forma, intenta-se promover uma contribuição no campo das ciências e do repertório sociocultural da Bahia e do Brasil as bases afrodescendentes que constituem o povo brasileiro e durante muito tempo foi rasurada e folclorizada no âmbito dos pensamentos sociais, midiáticos e escolares, sendo isso fator de prejuízo no que concerne à identidade nacional.

Atualmente, o Terreiro Bate Folha, com 102 anos de fundação, é conduzido por Tata Muguanxi, Sr, Cícero Ribeiro Franco Lima ao lado de D. Olga Conceição Cruz, Nengua Guanguasese.

REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa Bosi. **O Tempo Vivo da Memória: ensaios de psicologia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001.

LANDES, Ruth**. A Cidade das Mulheres**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LIMA, Vivaldo da Costa. **A Família de Santo nos Candomblés Jejes-Nagôs da Bahia: Um estudo de relações intragrupais**. Salvador: Editora Corrupio, 2003.

LIMA, Vivaldo Costa**. O candomblé da Bahia na década de 1930**. In Estudos Avançados, vol. 18, nº 52, São Paulo: set./dez, 2004

MARIANO, Agnes. **A invenção da baianidade.** São Paulo, Annablume, 2009

MOURA, M. A. **Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador.** Tese de Doutorado. Faculdade Comunicação: Universidade Federal da Bahia, 2001.

NUNES, Erivaldo Sales. **Contribuição para a história do candomblé Congo-Angola na Bahia: O Terreiro de Bernardino do Bate Folha (1916-1946).** Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017.

PRANDI, Reginaldo. **As religiões negras no Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros.** Revista USP, São Paulo, n. 28, dez/fev., 1996

REIS, Isabel Cristina Ferreira. **A família Negra no Tempo da Escravidão: Bahia 1850-1888**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

AXÉ MUSIC OU MÚSICA DE AXÉ

Denis Harmony Santos da SILVA[806] (IFBA)
E-mail: denisharmony@hotmail.com

RESUMO

A cultura afro-brasileira ou "cultura negra" permaneceu por muito tempo na obscuridade da história e das ações e manifestações socioculturais do povo brasileiro. Os conhecimentos, saberes, tradições e costumes africanos e afro-baianos foram marginalizados pela compreensão de uma cultura excludente e dominante, em decorrência, especialmente, da valorização e evidência de uma formação/educação eurocêntrica. Entretanto, hoje, é possível reconhecer o equívoco histórico, especialmente, quando se observa as contribuições (sociais, educacionais e culturais) dos povos oriundos da África no solo brasileiro. No anseio de manifestar o inigualável celeiro cultural da negritude baiana, que constrói e se reconstrói ao longo do tempo, surge o presente trabalho que pretende desenvolver, especificamente, uma análise reflexiva sobre as letras das músicas que marcam o gênero do Axé-Music, tanto nos carnavais de Salvador, quanto nos espaços midiáticos; alisando, concomitantemente, os elementos simbólicos e cânticos ritualísticos presentes nos ritos e rituais das religiões de matrizes africanas, que foram introduzidos no espaço musical, através do domínio público. Com isso, será importante questionar se as músicas são apenas letras de um gênero musical ou representam uma apropriação das músicas e cânticos entoados nos espaços ritualísticos do Candomblé, ou seja, *"axé-music ou música de axé?"*. Para tal, será apresentado, de caráter teórico, um rápido cronológico dos acontecimentos histórico e musical, até chegar ao *boom* do Axé-Music, nas décadas de 1980 e 1990.

***PALAVRAS-CHAVE**: AXÉ MUSIC; CARNAVAL; CANDOMBLÉ; GÊNERO; RELIGIÃO.*

INTRODUÇÃO

"Apesar de tanto não tanta dor que nos invade
Somos nós, a alegria da cidade
Apesar de tanto não tanta marginalidade
Somos nós, a alegria da cidade".
*(**Alegria da Cidade**, de Lazzo Matumbi).*

O Brasil, especialmente a Bahia, a partir do século XVI/XVII começa a participar do cenário musical, com total referência europeia, sem deixar de destacar o caráter extremamente cristão a sua volta – "1° bispo nomeado para nossa terra, D. Pero Fernandes Sardinha, (...) trouxe consigo um músico, mestre de capela, para ensinar tal disciplina aos alunos do Colégio dos Jesuítas" (p.11), isso em 1552, como descreve Luiz Américo Lisboa Júnior em seu livro "A Presença da Bahia na Música Popular Brasileira".

Porém, o movimento musical na Bahia só terá força enquanto manifestação sociocultural, no final do século XVIII e início do XIX. A modinha foi o primeiro gênero musical

806 Graduando em Geografia, com habilitação em licenciatura, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA). Pós-graduando (lato sensu) em Ensino de Filosofia para o Ensino Médio, pela Universidade Federal da Bahia (FACED-SEAD-UFBA/2017-2018). Licenciado em História, pela Universidade Católica do Salvador (UCSal). http://lattes.cnpq.br/8153168308982088.

no Brasil, ou seja, gênero português, trazido para o Brasil no século XVIII, e, considerado o primeiro gênero musical urbano brasileiro. Contudo, paralelamente, e estabelecido no mesmo século, surge o *lundu*[807] (de origem africana), inicialmente manifestado nas senzalas e, posteriormente, transferidos para o meio urbano – praças, feiras, vilas, etc. – onde se concentrava os negros.

O lundu "por ser uma dança até certo ponto indecente para os padrões da época, foi duramente rejeitada pelas elites de então" (LISBOA Jr., p.15); e, vale destacar que, historicamente as coisas e ações de negros/africanos foram/são rejeitadas e/ou marginalizadas. Porém, "o lundu logrou aceitação popular e foi um dos ritmos mais executados e gravados por artistas brasileiros no início do século XX, com o advento da indústria fonográfica brasileira, (...), tendo a Bahia contribuído de maneira pioneira nesse processo" (LISBOS Jr., p.18).

O pioneirismo escrito por Luiz Américo sobre a Bahia, não se 'prende' apenas a produção e movimentação musical na Capital Baiana, mas, também, a grande concentração de artistas baianos na composição do samba e, do que é hoje é denominado por MPB (Música Popular Brasileira). A exemplo disso é possível destacar os cachoeiranos José de Souza Aragão, conhecido como "Cazuzinha" e Tito Lívio; e, do mesmo período, o incrível compositor, trovador e artista dramático Xisto Bahia (1841-1894), nascido na Bahia (Capital).

Com o surgimento da indústria fonográfica, século XIX/XX, a Bahia continua em destaque no cenário musical. Assim, o primeiro artista a gravar, na primeira gravadora do Brasil – "Casa Edison do Rio de Janeiro", do tchecoslovaco Frederico Figner – foi o santamarense Manoel Pedro dos Santos, apelidado "Baiano", gravando a música "Isto é bom", um lundu de Xisto Bahia. Segundo consta na pesquisa/livro de Luiz Américo (número de ordem 01, no catálogo da Casa Edison de 1902). Como segue a letra:

Isto É Bom
Compositor: Xisto Bahia
O inverno é rigoroso
Bem dizia minha avó
Quem dorme junto tem frio
Quanto mais quem dorme só (repete)

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói... (4x)

Se eu brigar com meus amores
Não se intrometa ninguém
Que acabado os arrufos
Ou eu vou... ou ela vem... (repete)

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói... (4x)

Quem vê mulata bonita
Bater no chão com pezinho
No sapateado a meio
Mata meu coraçãozinho (repete)

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói... (4x)

Minha morena bonita
Vamos ao mundo girar
Vamos ver a nossa sorte
O que deus tem para nos dar (repete)

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói... (4x)

Minha mulata bonita
Quem te deu tamanha sorte
Foi o estado de minas
Ou o rio grande do norte (repete)

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói... (4x)

Minha viola de pinho
Que eu mesmo fui pinheiro
Quem quiser ter coisa boa
Não tenha dó de dinheiro (repete)

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói... (4x)

807 PALAVRA DE ORIGEM BANTU, KALUNDU (LUNDU) – OBEDECER; PRESTAR CULTO (COM DANÇA E MÚSICA). KIALUNDU – "RECEBER O ESPÍRITO".

Assim, de 1902 até 1927, é possível citar diversos artistas e músicas com referência e referencial da Bahia. Porém, dando um salto temporal, e levando o leitor a década de 1930, período conhecido como "a década de ouro", pois, foi sem sombra de dúvidas uma Era que marcou sua época e conseguiu, em boa parte das músicas, chegar até os dias atuais. É nesse período, também, que Carmem Miranda, uma portuguesa radicalizada no Brasil e de carreira internacional, surge como artista conhecida. Tendo em 1933 gravado a primeira música com tema sobre a Bahia – "Etc ...", do compositor baiano Assis Valente.

Há o samba "No tabuleiro da baiana", de 1936, composta por Ary Barroso, interpretados por Déo Maia e Grande Otelo. E também de Ary Barroso um samba-jongo de 1938, chamado "Na Baixa do Sapateiro", encarnado pela primeira vez na voz de Carmem Miranda, mas imortalizado na voz de Gal Costa. Com isso, é possível mostrar/apresentar a importância e singularidade da Capital Baiana durante longo período no campo fonográfico e nas composições e rodas de sambas.

Já em 1939, e utilizando as palavras de Luiz Américo, "surge um compositor baiano que viria a ser no futuro um dos nomes mais respeitados de nossa música" (p.86), devendo ser acrescentado a essa perfeita definição – um cancioneiro praieiro da melhor qualidade, que traduziu em letras cifradas a Bahia de seu tempo. Dorival Caymmi será conhecido no espaço artístico a partir do convite de Almirante (compositor/cantor) concedendo sua música "O que é que a baiana tem?" para as gravações de um filme do diretor Wallace Downey, com interpretação de Carmem Miranda.

Nas décadas seguintes o espaço musical no Brasil continuou a se desenvolver, introduzindo e adaptando outros ritmos musicais, como o Rock, o Pop e o Pop-Rock. Tendo a década de 1950 enquanto expoente musical da MPB, com o surgimento de um novo ritmo tipicamente brasileiro – a Bossa Nova (que é caracterizada por uma batida no violão diferente e uma melodia fabulosa). Vale ressaltar que é considerado "pai" da Bossa Nava o baiano João Gilberto, e, também, que a Bahia continuou servindo de cenário cultural nas letras/músicas e com promoção de nomes de artistas.

A partir dessa rápida retrospectiva musical do Brasil, é notório perceber a presença, inquestionavelmente ativa, da Bahia no cenário sociocultural da musicalidade brasileira, ou simplesmente, na Música Popular Brasileira (MPB). Por outro lado, o texto a seguir irá tecer os contextos desse Estado e da conjuntura musical, nas décadas de 1980/1990, ao oportunizar e promover o surgimento de um novo gênero musical – o *Axé-Music*.

AXÉ-MUSIC

O axé *music* é um gênero musical, sendo caracterizado enquanto estilo genuinamente baiano, que obteve seu auge entre as décadas de 1980 e 1990. Sendo aceita pela elite baiana, e posteriormente, sendo incorporada nos espaços de visibilidade artística, como as emissoras de *Tv* e rádios. Contudo, vale afirmar que o movimento visto como "renovação musical" no Brasil se deu, na verdade, nas duas décadas anteriores, 1960 e 1970.

Todavia, é necessário prestar à atenção primeiramente ao termo *axé-music*, para entender seu contexto. Este termo foi criado pelo jornalista Hagamenon Brito[808], numa conotação pejorativa, ao considerar o conjunto artístico apresentado na época "uma coisa brega", porém não sabia tal jornalista que esse novo estilo musical daria certo. Posteriormente, os artistas envolvidos

808 JORNALISTA, QUE NA DÉCADA DE 1980, ENTÃO CRÍTICO MUSICAL DO JORNAL A TARDE USOU A EXPRESSÃO DE FORMA PEJORATIVA, PARA "BRINCAR" COM AS PRETENSÕES DOS ARTISTAS LOCAIS, QUE BUSCAVAM RECONHECIMENTO E SUCESSO NO BRASIL E EXTERIOR.

reafirmaram à nomenclatura *àse*[809], palavra africana, para se consolidar enquanto um ritmo diferente, que trazia uma forte presença na ritmização os elementos, cânticos e formas afro-brasileiras.

Com isso, e diferentemente do jornalista Hagamenon Brito, o compositor e cantor baiano Gerônimo, em entrevista prestada ao jornal A Tarde, na série – **Música Baiana, para onde?**, em 2000, descreve que "se você for traduzir ao pé da letra, *axé-music* significa 'música de força'. Analisa contudo, "mas ela também precisa ser dos sentidos, do tema, do conteúdo".

Assim, se hoje é apaixonante ouvir as músicas do *asé-music*, especialmente nos carnavais de Salvador, as quais mais parecem hinos aos ouvidos, e se é possível perceber os brilhos dos holofotes em diferentes artistas deste gênero; se faz necessário também, relembrar que as batidas encoradas nos tambores foram perseguidas pelo poder dominante, muitas das vezes a rigor da 'lei'. Ou melhor, diversos artísticas, os blocos afro e os afoxés sentiram durante muito tempo a dor e o derramamento de sangue ao expressar as raízes do gueto de Salvador.

> No carnaval baiano, os blocos de trio elétrico, sem identidade legítima, copiavam o frevo de Pernambuco, exibindo, como diferencial, apenas os recursos técnicos dos equipamentos das bandas musicais. Os blocos afro e afoxés mantinham a sua atitude de luta contra o preconceito e a discriminação, a começar pelo horário de desfile, sempre após a meia-noite. (CARVALHO, 2000)[810].

Neste sentido, o *asé-music* não é apenas um gênero musical, mas acima de tudo, um movimento de resistência e de reafirmação. Apesar da 'intolerância' (ou desrespeito) institucional de uma casta, como descreve o professor Everaldo Carvalho, os herdeiros daquelas lutas mantêm a tradição de entoarem seus louvores em agradecimento e em alegria da história do seu povo.

Enquanto estilo musical Luiz Caldas será/foi o artista percursor do marco na Bahia dos anos 80/90, ao lançar a música "Fricote", em 1985. Gerônimo, aparece na mesma época como o representante da "baianidade nagô" com as músicas "Eu sou negão" e "É d´Oxum", em 1986; mas, sem sombra de dúvidas, a artista que ficou conhecida e até hoje é reconhecida como rainha do axé-music é a cantora Daniela Mercury, que em várias entrevistas se autodeclarou a "cantora do axé-music".

A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA 'PRÉ' AXÉ-MUSIC

Entre as décadas 1960/1970, o Brasil vivia em plena Ditadura Militar (1964-85), em contrapartida, estabelecia um forte movimento artístico; tendo contribuído a esse fator e de uma forma significativa às emissoras de televisão, pois, desenvolviam nas suas programações diversos concursos e festivais musicais. Assim, foram *re*-apresentados manifestações do "mundo afro" nas composições brasileiras, fossem com músicas, trechos e/ou nomes africanos.

Para exemplificar esse contexto é pertinente citar/relembrar os seguintes festivais: - No II Festival Internacional da Canção, exibido pela TV Globo, em 1967 foi classificada a música, "Sou de Oxalá", de Alcivando Luz e Carlos Coqueijo. Já no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV

809 Àse/ Axé – é entendido como energia, ou troca de energia. Porém seu significado vai um pouco mais além, 1. Força, poder, lei, ordem. 2. Palavra usada para definir o respeito ao poder de Deus – Àse dowó Olódùmarè "que assim seja" ou "seja feita a vontade de Deus". (BENISTE,2011)

810 Artigo exposto no Caderno Cultural, do Jornal A Tarde, em 08 de abril de 2000.

Record, exibido no mesmo ano, a música classificada foi "Festa no Terreiro de Alaketu", de Antônio Carlos Pinto. Sendo "Festa no Terreiro de Alaketu" considerado o marco inaugural do "ciclo afro na música popular da Bahia" (PAULAFREITAS, 2005), porém segundo a pesquisa de Luiz Américo antes da década de 1960 já é possível observar essa referência.

Vale ressaltar que, na "Era de Ouro", nos anos de 1930, o compositor brasileiro e baiano Humberto Porto (1908-1943) foi o primeiro a utilizar o *candomblé*[811] como música popular. Em seguida, surge os nomes como de Caymmi (1914-2008), compositor que traduziu em palavras a Bahia e cantou os entre lugares de Salvador, descrevendo em diversas músicas os orixás, "marca dessa terra tão linda", como dizia o artista. Sendo por sinal, o primeiro compositor/cantor praieiro, ao narrar contos e encantos das praias de Salvador.

Até a segunda metade da década de 1980, os artistas da Bahia, no entanto, precisavam se deslocar para o então centro de produção artística-cultural, que se estabelecia no eixo Rio-São Paulo. Portanto, "a história da música baiana é pautada pelo movimento migratório de artista ... que tiveram que sair da Bahia para primeiro 'fazer sucesso no sul' e só então ser reconhecidos em sua terra natal" (PAULAFREITAS, 2005). Isso ocorre com as personalidades como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e, Maria Bethânia que são considerados até hoje como ícones da Música Popular Brasileira (MPB).

Outro compositor/cantor que traduz a Bahia em versos e participa desse movimento de cantar sobre afro-baianidade é/foi Vinícius de Moraes, que sempre foi visto como baiano de coração. Na década de 1970, Vinícius de Moraes, em parceria com Toquinho, e em homenagem a Mãe Menininha do Gantois[812] (1894-1986), considerada a mais "famosa" e uma das mais importantes *Iyalorixá*[813] de candomblé da Bahia e do Brasil, compuseram a música *Tatamirô,* cujo poema está exposto a seguir.

Tatamirô (em louvor a Mãe Menininha)
Toquinho e Vinícius

Apanha folha por folha, Tatamirô
Apanha maracanã, Tatamirô
Eu sou filho de Oxalá, Tatamirô
Menininha me apanhou, Tatamirô!
Xangô me leva, Oxalá me traz
Xangô me dá guerra, Oxalá me dá paz
Apanha folha por folha, Tatamirô
Apanha maracanã Tatamirô
Eu sou filho de Ossain, Tatamirô
Menininha me adotou, Tatamirô!
Oxalá de frente, Xangô de trás
Xangô me dá guerra, Oxalá me dá paz
Apanha folha por folha, Tatamirô
Apanha maracanã, Tatamirô
Eu sou filho de Ogun, Tatamirô
Menininha me ganhou, Tatamirô!
Apanha folha por folha, Tatamirô
Apanha maracanã, Tatamirô
Eu sou filha de Inhansã, Tatamirô
Menininha me batizou, Tatamirô!
Apanha folha por folha, Tatamirô
Apanha maracanã, Tatamirô
Ela é a Mãe Menininha do Gantois
Que Oxum abençoou, Tatamirô!
Oxalá me vem, todo mal me vai
Xangô é meu Rei, Oxalá é meu pai

811 O termo CANDOMBLÉ, averbado em todos os dicionários portugueses para designar genericamente os chamados cultos afro-brasileiros da Bahia (como macumba no Rio de Janeiro), vem do étimo banto "kà-n-dóm-id-é" ou "Kà-n-dóm-éd-é"ou, mais frequentemente "kà-n-dóm b-èl-é", ação de rezar, de orar ... Logo, CANDOMBLÉ é igual a culto, louvar, reza, invocação, ou local de culto ... em banto. (CASTRO, Yeda Pessoa de. Língua e nação de candomblé. África: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP. Nº 4 – São Paulo: 1981).

812 Maria Escolástica da Conceição Nazaré, apelidada de Menininha. Foi a terceira sacerdotisa do Ilê Iyá Omin Axé Iyamassê (de tradição Ketu), em Salvador.

813 Ìyálórisà – sacerdotisa do culto aos Òrìsà (mãe que tem conhecimento de orixá ou mãe de Santo, como é mais conhecida). (BENISTE, 2011)

A introdução descrita a cada verso, “apanha folha por folha, Tatamirô; apanha maracanã, Tatamirô”, é utilizada dentro dos terreiros de candomblés de nação angola, para saudação do *inkice* (divindades cultuadas entre os povos *Bantus*) *Katendê*. Pois, *Tatamirô* é o guardião da árvore *Katendê*, assim como, *Àrònì*, espírito guardião das matas e do oculto ao orixá *Ossayn* (òrìsà responsável pelo equilíbrio das matas, e considerado dono das folhas sagradas e medicinais). Representando o início de tudo, ao compreender que sem folha não há vida.

Assim, ao cantar *Tatamirô*, seja na música de Vinícius e Toquinho, ou no encantamento ritualístico dos candomblés de nação angola, observa-se que ambas desenvolvem um elo entre a mata (espaço divinizado) e o homem, “apanha folha por folha”, dando sentido a importância das folhas para o universo afro. Sem deixar de apontar a referência linguística entre uma musicalidade midiática e um louvor a divindade (o guardião das árvores e mensageiro das folhas).

Evidencia-se também na letra a presença de outras divindades africanas – *Oxalá*, *Xangô*, *Ossain*, *Ogun*, *Inhansã* – construindo um imaginário simbólico e paralelo (sincretismo) entre duas distintas nações de matrizes afro-brasileiras (Ketu e Angola). Finalizando sempre com uma mensagem acolhedora a Mãe Menininha do Gantois, como ficou conhecida, contextualizando a ativa vitalidade da mãe de santo na época, e demonstrando seu prestígio nos espaços sociais, políticos e culturais.

A PRESENÇA DA MÚSICA DE AXÉ NO CARNAVAL

Analisando o contexto histórico do carnaval de Salvador, até os anos 1970, as festas eram realizadas em clubes particulares, elitizado para a alta sociedade baiana, possuindo outro caráter, diferentemente do que se ver atualmente. Foi a partir da aparição de Baby Consuelo (Baby do Brasil) e Moraes Moreira em cima do trio elétrico cantando “crônicas musicais”, como declara a Ayêska Paulafreitas (2005), que o cenário carnavalesco começa a mudar em Salvador.

Contudo, a presença dos negros no carnaval, mesmo com o surgimento e formação de blocos afro e afoxés, era marginalizada. Retornando, assim, ao texto de Everaldo Carvalho, é possível perceber em sua fala tal contexto histórico e social, ao afirmar: “pelo horário de desfile, sempre **após a meia-noite, quando os foliões, na sua maioria, já cansados da farra nos trios, retornavam a suas casas**. Sem esquecer que tinham de enfrentar, com o som rústico de seus tambores apenas, os potentes trios” (grifo nosso).

Desta forma, a festividade carnavalesca para os negros deixou de ter apenas um caráter de brincadeira pagã e/ou folia, tornando-se mais uma luta de resistência a sua cor, a sua etnia, a sua identidade cultural, e em especial a sua religião; sendo entoados nas músicas dos blocos negros os elementos linguísticos afros, para saudações aos seus ancestrais e divindades, enquanto, preservação da história de ‘sua gente’.

Com o surgimento do samba-reggae de Neguinho do Samba e com a maior visibilidade e procura pelos turistas, especialmente estrangeiros, na percussão dos blocos Ilê Ayê (1974) e Olodum (1979) entre os anos 1980 e 1990, o corpo artístico de Salvador começou a incorporar essa “negritude baiana” como difusão da arte/gênero na qual estava se consolidando – o axé-music. Destacando assim, a presença dos artistas como Gerônimo (que sempre foi artista independente), Daniela Mercury, Margareth Meneses e Carlinhos Brown.

Todavia, é importante destacar aqui, que ao longo da história, os diversos setores da sociedade brasileira extraíram substâncias das culturas de origens africanas em apropriação do ‘bem comum’; ou seja, no momento em que se fez ou se faz oportuno é desenvolvido a

transculturação, porém, deixa de ser valorizado todo o conjunto, pois, na maioria das vezes não legitima nem reconhece os saberes e as produções de conhecimentos dos negros africanos e afro-descendentes. Com isso, diversos artistas dialogaram e dialogam com os elementos afro/africanos na musicalidade popular, mas mantém a invisibilidade e a marginalização desses próprios negros.

Ora, quando no carnaval as pessoas cantam e dançam *Oyá por nós*, música de Daniela Mercury, Margareth Meneses e Alfredo Moura, conforme poema exposto, não se percebe ou não se faz perceber, que ***Oyá** por nós*, pode ser entendida também como uma saudação a divindade Iansã, uma vez que, o refrão dessa música é um trecho de um dos cânticos a essa divindade. Nascendo assim, o questionamento sob até que ponto o **axé-music não é música de axé**.

Oyá Por Nós
Daniela Mercury, Margareth
Meneses e Alfredo Moura

Ela assanha o céu
Tudo ela alumia
Ilumina a noite
Incendeia o dia
Ela veio do vento
Ela veio do vento
Ela veio do vento
Eparrê!
Oyá tetê
Oyá tetê oyá
Oyá tetê oyá
Oyá tetê
Oyá mulher
Oyá maria
Oyá beleza
Oyá alegria
Oyá nobreza
Oyá poesia
Oyá criança
Que se anuncia
Oyá toda terrra
Será que um dia
Oyá iansã
Oyá ave maria
Oyá tetê
Oyá tetê oyá
Oyá tetê oyá
Oyá tetê
Oyá que vem de longe
Oyá mulher guerreira
Oyá que é inteira
Oyá de se amar

Posto isto, e analisando a música, observa-se, primeiramente, uma descrição fiel sobre *Iyansã* (ou Oyá), quando os compositores descrevem que Ela (Oyá) assanha o céu, ilumina a noite e veio do vento. Oyá, divindade africana, cultuada como senhora dos ventos, relâmpagos e tempestade, fazendo uma alusão ao mito de ser uma mulher tempestiva, tendo o poder de soltar fogo pela boca, e representando a imagem de uma guerreira, "cortando" o céu com os raios para demonstrar seu poder.

Em seguida, introduz ao refrão trecho de um dos cânticos da própria divindade, reforçando a presença de *Iyansã* como elemento fundamental no contexto da música. E confirmando quem é que "assanha o céu, ilumina a noite e que veio do vento", pois, a palavra *Oyá*, na sua forma literária pode ser entendida como "Aquela que rasga o céu" e *tété* significa frescamente ou secamente, ou seja, Oyá tetê, pode ser traduzido, aproximadamente, "o Vento que rasgou o céu frescamente".

A letra finaliza com ambiguidades entre as palavras oyá ou olhar, no sentido de prestar à atenção, ou na compreensão sobre a divindade Oyá. Promovendo uma harmonização musical com o simbolismo da palavra africana. Para, além disso, fixa-se a presença do paralelo entre duas religiões (sincretismo) do imaginário brasileiro e afro-baiano – "oyá ave maria" – ao ser deduzida como 'salve Iyansã assim, como Maria, mãe de Cristo' ou 'salve os bons ventos de Nossa Senhora'.

Nesta perspectiva, e para maior compreensão de tudo que já foi exposto, é importante destacar trecho introdutório do livro de Luiz Américo:

> Falar de música baiana hoje em dia é falar, também, de nossa cultura urbana, de nossas raízes culturais, de nossos costumes e, acima de tudo, de nossa africanização. Diga-se de passagem que todo ou quase todo nosso potencial cultural deve-se à colonização africana que tivemos (LISBOA Jr., 1990).

Para compreender o olhar sobre a "nossa africanização" no espaço urbano social, em especialmente nos carnavais de Salvador, é considerável afirmar que "a tradição africana chega até nós – negros e não-negros – e é bem assimilada porque foi reelaborada e acrescida de novas especialidades e temporalidades culturais" (PAULAFREITAS, 2005). Ou seja, a cultura africana se faz presente no imaginário da sociedade pela "inovação" criativa em incorporar à percussão, a guitarra elétrica, a batida dos blocos afro, as músicas afro-latinas, e alguns cantos as divindades.

IDENTIDADE CULTURAL

Segundo Hall (2000), "A identidade é uma 'celebração móvel'; formada e transformada continuamente, em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam". Sendo a identidade móvel e mutável, de acordo com as transformações constantes pelo processo de reconhecimento e maturação, a música afro ou música de axé se tornou elemento da cultura e da identidade do povo soteropolitano, e, especialmente, no carnaval de Salvador, a partir da consolidação de um gênero e pela busca dos turistas por algo diferente e encantador na cidade.

Porém, tal transfiguração cultural não foi suficiente para visibilizar e reconhecer plenamente os negros afro-brasileiros e afro-baianos; pois, mesmo com toda inovação e criatividade musical na Bahia, não ocorreu grandes mudanças no âmbito social, político, educacional e econômico. Com isso, ainda é muito comum à presença do desrespeito e preconceito contra os negros, e consequentemente, contra as "coisas de negros".

Todavia, o axé-music ou 'músicas de axé' contribuiu de forma significativa a aceitação e propagação social dos afro-descendentes, seja na composição e produção musical, a exemplo do Antônio Carlos Santos de Freitas, o Carlinhos Brown, ou na expressão artística de resistência do Bloco Ilê Aiyê. Deste modo, diversas músicas oriundas deste gênero/estilo demonstram a singularidade e materialização do *àse* traduzidos/ressignificados em versos/cantos. Como a preciosidade criativa apresentada na música "Dandalunda", do próprio Carlinhos Brown.

Dandalunda
Carlinhos Brown

Bem pertinho da entrada do beco
Um *terreiro de Angola e Ketu*
Mãe Maiamba que comanda o centro
Dona Oxúm dançando Oxóssi no tempo
Lá em cima no tamarineiro
Mariinha da pipoca ajoelha
Em janeiro, no dia primeiro
Desce o dono do terreiro.
Coquê
Dandalunda, maimbanda, coquê

Seu zumbi é santo sim que eu sei
Caxixi, agdavi, capoeira
Casa de batuque e toque na mesa
Linda santa Iansã da pureza
Vira fogo, atraca, atraca, se chegue
Vi Nanã dentro da mata do jejê
Brasa acesa na pisada do frevo
Arrepia o corpo inteiro.
Coquê dandalunda maimbanda,
Coquê

Dandalunda
Paira na beira
Dandalunda
Da cahoeira

Dandalunda
Paz e água fresca
Dandalunda
Doura dendê.

A música imortalizada na voz da cantora Margareth Meneses, é sem sombra de dúvidas a representação dessa transculturação. Na primeira estrofe, o compositor afirma que, bem perto ao um beco, se referindo ao Candeal, bairro periférico de Salvador, existe um terreiro de nação angola e ketu, as duas nações mais cultuadas na cidade do Salvador, construindo mais uma vez o elo dessas duas nações.

Há também a presença emblemática duma mãe de santo ou mãe de axé, como centro dessa religiosidade, a "comandante" do *àse* – "Mãe Maiamba que comanda o centro" – estando ligada e representada entre o céu dos orixás/inkices e da terra dos homens. Acrescentando a figura dessa mulher, os orixás *Oxum*[814] e *Oxóssi*[815] símbolos da religião, contextualizando o contato/transe espiritual realizado entre Maiamba (o homem) e as divindades.

Dona "Mariinha da pipoca ajoelha", compondo o imaginário do respeito e reverência aos elementos ritualísticos do candomblé, reforçando que tal ato é realizado no primeiro dia do ano (em janeiro), para esperar a "descida do dono do terreiro", ou seja, a presença da ancestralidade, pois, "o orixá volta à terra para saudar e receber as provas de respeito de seus descendentes que o evocaram" (VERGER, 1997).

Por fim, apresentando e descrevendo no título e no corpo da música a palavra *Dandalunda*, divindade da nação angola, associada a *Oxum*, considerada como senhora das águas doce e dos rios, sentando sempre a beira da cachoeira para se enfeitar e mostrar sua beleza, por sua grande vaidade.

E ASSIM CONTINUA

Os compositores – baianos e não baianos – da música popular conseguem adentrar os 'entrelugares' mais significativos da identidade afro-baiana e, consequentemente, expor as sensibilidades e singularidades deste povo. Com isso, ao levar para as ruas do carnaval de Salvador e ao espaço midiáticos, promovem uma celebração da alma e da negritude, ditas por muitos como "a música baiana arrepia o corpo inteiro". A composição de Gerônimo e Vevé Calazans, **Agradecer e Abraçar**, é um bom exemplo.

Agradecer e Abraçar
Gerônimo **e** Vevé Calazans

Abracei o mar na lua cheia, abracei
Abracei o mar
Abracei o mar na lua cheia, abracei
Abracei o mar
Escolhi melhor os pensamentos, pensei
Abracei o mar
É festa no céu, é lua cheia, sonhei
Abracei o mar
E na hora marcada Dona Alvorada
chegou para se banhar
E nada pediu,
Cantou pro mar
E nada pediu

814 Divindade das águas dos rios que fertilizam o solo e que dá nome a um dos rios que corre na região Ìbàdàn, na Nigéria. Símbolo de beleza e vaidade. É considerada a doçura, a mãe que acolhe os filhos, mas simboliza também a rivalidade e intriga.
815 Divindade da caça e da fartura. Cultuado como patrono da nação Ketu.

Conversou com o mar
E nada pediu
E o dia sorriu...
Uma dúzia de rosas, cheiro de alfazema,
presentes eu fui levar
E nada pedi

Entreguei ao mar
E nada pedi
Me molhei no mar
E nada pedi
Só agradeci.

Composta por várias metáforas, os compositores brincam com uma leveza ao relacionarem os elementos da natureza e a própria figuração de Yemanjá. Assim, descreve intimamente uma homenagem a Yemanjá, divindade africana, senhora do mar e oceano, sendo a mais festejada e popular no Brasil, tendo o dia 2 de fevereiro sua maior festividade em Salvador.

No primeiro momento, os compositores contam que entraram à madrugada a espera desse contato com o mar; elevando os pensamentos, e os bons pensamentos, para conseguir extrair ao máximo de coisas boas desse abraço (sentir a presença de Yemanjá); além de confirmarem, que o céu entrou em festa, ao saber que na terra começou os preparos para festa do mar.

Na hora marcada "Dona Alvorada" chegou, criando uma ambiguidade literária entre a alvorada realizada em frente à casa de Yemanjá, no Rio Vermelho, bairro de Salvador, e a própria senhora do mar. Estabelecendo uma conexão entre à alvorada no início da festividade como a ligação entre o profano e divino presente no evento, ou seja, o chamado a participação da festa a senhora do mar; como também, a ideia que para Yemanjá a alvorada representa a honraria dos pescadores e dos adeptos das religiões de matrizes africanas pelo seu afeto de mãe.

Finalizando, com expressão do agradecer, fortalecendo a ideia que tudo que foi realizado até o momento foi na intenção de agradar, de oferecer e de ofertar, sem a pretensão do retorno. Foram dedicados à senhora do mar, os mais belos, os melhores 'mimos' e o que de mais ela gosta, por amor e dedicação. E ao se molhar, recebeu a resposta positiva de tudo que foi feito.

Daniela Mercury, em seu álbum "Sol da Liberdade", compõe uma música em homenagem a Mãe Cleusa Millet, filha biológica de Mãe Menininha do Gantois, e sua sucessora ao cargo de Iyalorixá. Millet foi responsável pela iniciação de Daniela Mercury ao candomblé, em 1995.

Dara
Daniela Mercury

Eu vi mulheres comuns
Virando rainhas
Eu vi um povo inteiro
Perseguindo a poesia
Eu vi a rua bela
Bela como elas
Enfeitadas de nanãs, iansãs
E oxuns e iemanjás
Mori omon kekere towa dje
Olorio
Mori awon arugbo tô na fé kowi
Mori obinrin to dara
Kpelou onan to dara
Monfe ri inanan, iiyansan, ioshun,
Yemandja

Branca
Balança suas ancas
Branca
Da cintura bem-feita
Deita, deita e me encanta
Entre congos e sambas
E sambas e congos
Congos e sambas

Preta, preta, preta, preta
Desfile sua nobreza
Mostre sua beleza
Se enfeite
Que a rua se enfeita
Branca, wa djo foun mi o
Mm branca, dje kiri idjore
O wadjo, wadjo, wa korin o
Entre congos e sambas
E sambas e congos
E congos e sambas

Preta, preta, preta, preta
Desfile sua nobreza
Mostre sua beleza
Se enfeite
Que a rua se enfeita

Eu vi a rua bela
Bela como elas
Enfeitadas de nanãs, iansãs
E oxuns e iemanjás

A letra traz a história do próprio povo de candomblé, uma realidade diária, pois, quando ela canta: “eu vi mulheres comuns virando rainhas”; são as mulheres que entram em transe, (processo de incorporação das divindades e entidades), dando lugar aos encantos dos orixás em terra. E segue: “eu vi o povo inteiro perseguindo a poesia”; a poesia é na verdade a religião, ou a riqueza e os saberes fincados na religião (o candomblé), e as perseguições, correspondem os enfrentamentos, as intolerâncias e os desrespeitos resistidos pelos negros, na valorização da sua identidade e da sua fé. “Eu vi a ruas belas, belas como elas, enfeitas de ...”, assim, a cada festa em um terreiro é possível ver a presença e bela das divindades, onde a pessoa incorporada fica tão bela quanto o próprio orixá saudado na terra; e o terreiro se enfeitam para encantar os olhos e olhares dos adeptos e dos curiosos.

Em seguida, Daniela traduz em yorubá parte da música e completa com “as pretas e brancas”, construindo assim, uma relação de aproximação étnica, demostrando que a poesia está para enfeitar a todos. Quer dizer, não existe distinção de cor, pois muitos podem considerá-la enquanto branca de cor, mas a mesma se reconhece e sempre reafirma sua raiz negra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar carnaval de Salvador sem o *axé-music* é simplesmente ir a uma festa de aniversário e não poder comer a fatia do bolo. Ora, contando a partir de 1985, quando Luiz Caldas, lança o famoso “Fricote”, já se comemoram 30 anos de um grandioso espetáculo. Porém, é justo avaliar todos os conjuntos singulares em volta deste gênero; não apenas na marginalização do povo negro a sua própria história (através da oralidade/ ou da musicalidade), mas acima de tudo pela mercantilização, e consequentemente, uma descaracterização da identidade.

A partir do contato dos artistas baianos aos guetos e favelas de Salvador, nos encontros, reuniões e ensaios dos blocos afro e afoxés o Brasil e mundo tiveram a oportunidade de conhecer as batidas nascentes das comunidades afrodescendentes, toques e músicas que jamais seriam veiculadas nas rádios e nas emissoras de televisão. Porém, ocorreu, com isso, um ‘embranquecimento’ da herança cultural, deixando de fora muitas das vezes personalidades dessa cultura, pelos simples olhar do mercado ‘comprador’ e lucrativo.

Vale ressaltar, também, que os elementos linguísticos africanos e afro-brasileiros que expressam significados e sentidos, no momento da folia são esquecidos e, consequentemente, são extraviados seus valores; faltando com respeito não só com as religiões de matrizes africanas, mas com todos os blocos afrodescendentes presentes nos circuitos do carnaval, que lutam para manter viva sua história e a história do seu povo.

Por fim, é necessário refletir sobre a importância do celeiro cultural baiano que nunca deixou de produzir e articular inovações, projetando pluralmente singularidades do povo da Bahia, seja com artistas, músicas e musicalidades. Claro, que ainda existem ações e artistas no anonimato ou sem devido reconhecimento, porém, gradativamente, há articulações de visibilidades e visibilizações. Ainda não representa o desejável, mas corresponde o possível até o presente momento. Contudo, é preciso (se) comprometer em **apresentar esse conjunto cultural com valor de sentido e conteúdo**, como bem afirmou Gerônimo, o mestre da musicalidade popular baiana.

REFERÊNCIAS

A TARDE. 2° caderno. **Série: Música baiana, para onde?,** Salvador, 06 de agosto de 2000.

BENISTE, José. **Dicionário yorubá-português**. Rio de janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CARVALHO, Everaldo. **Trajeto ao som de lutas: Música Afro x Axé-music.** A Tarde. Caderno cultural, Salvador, p. 12, 08 de abril de 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

LISBOA JR., Luiz Américo. **A Presença da Bahia na Música Popular Brasileira**. Brasília: MusiMed/ Linha Gráfica Editora, 1990.

PAULAFREITAS, Ayêska Oassé. **Música de rua de Salvador: preparando a cena para a axé music.** Texto apresentado no I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (I ENECULT), realizado em Salvador, Bahia, em 14 e 15 de abril de 2005.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo**. Tradução: Maria Aparecida da Nobrega, 5° edição. Salvador: Corrupio; 1997.

SOUZA, Florentina da Silva; SANTOS, **Simone de Jesus**. Representações da afro-descendência no caderno cultural A Tarde. Texto apresentado no II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (II ENECULT), realizado em Salvador, Bahia, em 03 a 05 de maio de 2006.

Sites – acessados entre 13 e 14 de setembro de 2014 e 20 de julho de 2015

http://www.vagalume.com.br/mariene-de-castro/isto-e-bom.html

http://www.letras.com.br/#!ary-barroso/no-tabuleiro-da-baiana

http://www.letras.com.br/#!ary-barroso/na-baixa-do-sapateiro

http://letras.mus.br/toquinho-vinicius/1245323/

http://letras.mus.br/daniela-mercury/1409023/

http://letras.mus.br/margareth-menezes/67471/

http://letras.mus.br/geronimo/438960/

http://letras.mus.br/daniela-mercury/266227/

IDEOLOGIA, CORDEL E POLÍTICA

Eufrazina PEREIRA (Universidade do Estado da Bahia)
Katiane OLIVEIRA (Universidade do Estado da Bahia)
E-mail: oliveirakatiane00@gmail.com

RESUMO

Esta comunicação tem por objetivo analisar a relação existente entre a literatura de cordel e a ideologia, apresentando esta como aspecto motriz dessa forma literária, caracterizando-o como instrumento de luta contra às imposições das classes hegemônicas, tornando-se um manifesto em prol das classes socioeconômicas menos favorecidas. Com o uso de uma linguagem clara, o cordel mostra com o uso o valor para a mediação com o outro, a oralidade e a memorização, tratam geralmente de assuntos pertinentes a realidade vivida pelos espectadores e remete-os ao conhecimento de outros contextos históricos. Apesar de certa liberdade, há uma relação entre literatura de cordel e ideologia, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, sem jamais atribuir tais diferenças à própria divisão social em classes. Sendo assim, a louvação de figuras públicas do país é um tema comum, bastando à personalidade estar no poder. Por meio da metodologia bibliográfica de cunho qualitativo, busca analisar alguns folhetos que tiveram como fonte de inspiração, o cenário político brasileiro, identificando a construção das críticas sociais através de sátiras, que cumprem a função de denúncia às mazelas da sociedade. Desse modo, o estudo da literatura de cordel, que cumpre uma das funções tradicionalmente definidas da literatura – a denúncia social. Como aporte teórico, o estudo se baseia em autores como Paulo Henrique Amorim (2015), Leandro Barros (1918), Luís da Câmara Cascudo (2001), Rodolfo Coelho Cavalcanti (1959), Marco Haurelio (2010), Orígenes Lessa (1973), Ivã Cavalcante Proença (1977).

***PALAVRAS-CHAVE**: CORDEL; IDEOLOGIA; POLÍTICA; POESIA.*

Apesar de não existir uma definição precisa para a literatura de cordel, a conceituação mais aceita é que se trata de uma poesia popular, herdeira do romanceiro tradicional e, em linhas gerais, da literatura oral, surgida a partir da divulgação de narrativas antigas com raízes no trovadorismo medieval lusitano, que a memória popular foi conservando.

A literatura de cordel teve origem em Portugal, entre os séculos XVI e XVII. Os folhetos eram presos por um cordel ou barbante e expostos em casas, ruas e comerciais para serem vendidos. Inicialmente consagrado na Europa, o gênero foi trazido para o Brasil, tornando-se popular principalmente no nordeste e no sul do país, versando não apenas temas tradicionais, mas inspirando-se também em novas fontes, como o cangaço, o ciclo do boi, o messianismo e a seca.

Com o uso de uma linguagem clara, cotidiana e de tom humorístico, ricos em rimas, que prezam a função poética, declamado ou cantado com acompanhamento de instrumento musical, o cordel mostra com o uso o valor para a mediação com o outro, a oralidade e a memorização, tratam geralmente de assuntos pertinentes a realidade vivida pelos espectadores e remete-os ao conhecimento de outros contextos históricos.

No nordeste, a literatura de cordel abraça vários temas históricos, o heroico, o maravilhoso, o religioso ou moral, o satírico e o histórico, além de temas relacionados às lendas da tradição oral até os gracejos e astúcias.

Ademais, o nordeste se tornou o ambiente ideal para a expansão dessa modalidade de literatura pelas condições étnicas, culturais e sociais, conforme destaca Diégues Júnior:

> A organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos[...]deram oportunidades para que o surgimento de grupos cantadores como instrumento do pensamento coletivo. (DIÉGUES JR., 1977, p.4).

Os folhetos oriundos de Portugal e Espanha traziam contos populares tradicionais rimados, além de histórias tradicionais como Carlos Magno e os 12 pares de França, Princesa Magalona, João de Calais, Roberto do Diabo e Imperatriz Porcina que foram objeto de estudo do folclorista Luís da Câmara Cascudo. Os folhetos europeus caracterizavam-se por histórias narradas em quadras (estrofes de quatro versos) que traduziam histórias tradicionais e fatos circunstanciais. Já no México destacava-se o corrido, desenvolvido em glosas de dez linhas além do contraponto, a disputa entre dois poetas ou cantadores, semelhantes ao desafio e a peleja, predominantes no Brasil, em que uma procura tirar vantagens para a sua poesia.

No Brasil, a modalidade de estrofe preferida pelos poetas é a sextilha (estrofe de seis versos), cada um contendo sete sílabas, variando com o martelo (de dez linhas), que pode ser ainda martelo agalopado (com versos decassílabos). Devido a herança medieval, alguns autores da literatura popular brasileira intitularam-se trovadores, por criarem trovas, muito comum entre os poetas populares nordestinos, assim definida por Câmara Cascudo:

> É uma forma de versificação há muito tempo cultivada pelo povo [...]. As trovas em forma de desafio revelam o talento natural e a agilidade do pensamento dos contadores, não só em quadrinhas mas também em sextilhas e outras modalidades de versos[...]. (CÂMARA CASCUDO, 2001, p. 700).

A literatura de cordel se constituiu como um meio de comunicação, de interligação entre sociedades que se formavam. Antes, ela era puramente oral, depois passou a ser difundida pela escrita; a partir da última década do século XIX, que passa a ser impressa em forma de folhetos – seu principal traço.

A poesia popular em forma de folheto surgiu na Paraíba com o poeta Leandro Gomes de Barros, o maior autor brasileiro do gênero. Destacam-se também João Martins de Athayde, Francisco das Chagas Batista, Silvino Piruá de Lima, entre outros. A maior contribuição de Barros para o gênero foi ajustá-lo à cultura e realidade brasileiras, criando tipos como o Boi Misterioso, reproduzindo a saga de Antônio Silvino e demais cangaceiros de seu tempo. Crítico mordaz da política e dos costumes, Barros fez da sátira sua principal arma contra as mazelas que afligiam as classes excluídas do nordeste.

Marcado por seu forte acento oral (rima, ritmo, repetições, musicalidade), o folheto de cordel transita hoje no espaço letra/voz, já que os cordelistas utilizam a voz e gestos para apresentar suas narrativas. Os folhetos de cordel são caracterizados também pelas imagens que, além de servir como representação ou tradução do texto, servem como veículo de propaganda e divulgação para o público interessado, permitindo também aos analfabetos a cultura escrita, antecipando o conteúdo presente no poema.

No início da literatura de cordel no Brasil, os folhetos eram sem capa ou capa cega, como destaca Haurelio (2010, p.96)

> A ilustração não nasceu com o cordel. Antes eram usadas as chamadas "capas cegas", sem qualquer ilustração nas capas dos folhetos. Em alguns casos, vinhetas e arabescos, emoldurando o nome do autor ou o título da obra. A xilogravura é um fenômeno recente, apesar de ter sido usada em 1907, na ilustração de uma capa de um folheto de Francisco das Chagas Batista enfocando Antônio Firmino.

Inicialmente os folhetos eram ilustrados com a reprodução de cartões postais advindos da Europa, com retratos de mulheres, de homens bonitos e de crianças semelhantes a anjos. Haviam também os chamados rabiscadores de capas de folhetos que tomavam conhecimentos do enredo das narrações e faziam uma espécie de pequeno esboço de personagens. Os desenhistas também tiveram sua participação na confecção de capas dos folhetos, como Sinézio Alves, caricaturista baiano que desenhou a capa do folheto "Anedotas e proezas de Bocage", de Rodolfo Coelho Cavalcante.

O xilogravador escreve na madeira, dando vazão a suas fantasias que são aí corporificadas, absorvendo, da transcendência imagética, um reino de alegorias, enunciadoras dos temas desenvolvidos. Depois da xilogravura[816], surge então a policromia da editora paulista Luzeiro, muito usada atualmente.

A prática poética do autor de cordel, que é ao mesmo tempo oral e escrita, incorpora princípios de um conhecimento poético tradicional: sextilhas, esquema de rimas ABCBDB (versos pares rimados) ou décimas no esquema ABBAACCDAC (versos 1, 4, 5 e 9 rimados entre si; 2 e 3 rimados entre si; 6 e 7 rimados entre si). Porém, mesmo dentro desses limites, o poeta popular faz suas narrativas fluírem livres, sem mordaças ou espartilhos.

Apesar dessa liberdade, há uma relação entre literatura de cordel e ideologia – um ideário histórico, político e social que oculta a realidade, como forma de assegurar e manter a exploração econômica, a desigualdade social e a dominação política (Cf. Chauí, 2012), portanto, um corpo explicativo e prático de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, sem jamais atribuir tais diferenças à própria divisão social em classes.

A ideologia vem do senso comum e se manifesta de diferentes modos e em todos os lugares, inclusive na literatura de cordel. Segundo Proença (1977), enquanto epifenômeno, o cordel compõe um quadro histórico-social mais amplo e sua caracterização é ponto inicial para leituras científicas. Deve ser visto em seu contexto, através da tensão, do relacionamento íntimo entre criadores e meio ambiente. Não se veja aí uma conceituação em torno de subordinação canina das artes, dos criadores de arte, a um rígido esquema sociológico, a uma determinada época. Tal enfoque fecharia as chances de qualquer criatividade, quando é mais que sabido que artistas não só podem refletir ou ser produto de uma época, como, principalmente, transcendem seu tempo e meio, inaugurando signos, antecipando problemáticas, etc.

O cordel tem caráter errante. O autor se subordina ao esquema que lhe é imposto. Os preconceitos afastam o cordel da elite intelectual, dos cursos de Letras inclusive. O rótulo *kitsch* corresponde a um nariz torcido (ou portas fechadas) ao cordel; na ânsia de comunicar, as capas dos folhetos voltam-se àquela outra massa comunicante, lançada, a todos, de enxurrada (o cinema norte-americano, com seus astros e estrelas) e para a história em quadrinhos e seus heróis, tudo vindo a ser parcela do somatório relevante de significados.

Mesmo quando apologista do lugar comum, o cordel é, ainda aí, uma forma original de ruptura com uma literatura oficial e regular, a que o povo não tem acesso. Ao mostrar-se

816 EMBORA A XILOGRAVURA TENHA SIDO POUCO VALORIZADA NOS FOLHETOS DE CORDÉIS, ELA AINDA É USADA NA CONFECÇÃO DE QUADROS, DE IMAGENS QUE RETRATAM A NATUREZA, NO ARTESANATO, DENTRE OUTROS TEMAS.

produto de “marginalização” literária, entendido como literatura não “regulamentar”, esse cordel também não escapa às redes sufocantes do sistema, influenciado por uma mídia normalmente dirigida implicitamente à consolidação de aldeia global. Mesmo assim, registra e divulga fatos, sem posições apriorísticas ou qualquer consciência de estar a serviço do poder, como mostra o fim do folheto “O Homem na Lua”, de Azulão:

Enquanto o mudo delira
Pelo feito americano
O grande Centro de Houston
Prepara outro voo humano
Mais três homens para a lua
Antes do fim deste ano.

A glória do Cosmountas
Zoa por todo estrangeiro
Uma façanha que trouxe
Liberdade ao mundo inteiro
América fez lá na lua
O homem chegar primeiro.
(AZULÃO, apud PROENÇA, 1977, p.58)

No campo da religião, os folhetos são porta-voz do povo que se apega aos protetores, guardiões, como padre Cícero Romão, conselheiro de todas as horas e na distribuição de riquezas, e, como todo protetor dos humildes e pobres, perseguido e mal interpretado:

O padre Cicero é perseguido
Por não haver outro igual,
Mais com suas orações
Enfrenta o gênero infernal
E com o exemplo e conselhos
Desvia muito do mal

Tenhas cuidado na vida,
Não aderes a riqueza,
Porque mais cedo ou mais tarde ele há de vir com certeza
Ela entrando em tua casa
Repartas com a pobreza.
(ANÔNIMO, apud PROENÇA, 1977, p.65)

No folheto “Padre Cícero Romão Batista”, Antônio Caetano também aproxima a imagem de vítima e de perseguido que atribuem a padre Cicero:

quanto mais tempo se passa
mais ele se estabelece
quanto mais é perseguido
mais as suas obras crescem
(CAETANO, apud PROENÇA, 1977, p.65).

Outro tema, o cangaço, os cangaceiros e sua heroicidade ou banditismo, constitui preocupação permanente do cordel. Os heróis se apresentam em escala curiosíssima, que vai desde o malandro astuto que a todos engana e no final vence (tipo Malasarte dos contos ou Macunaíma da rapsódia), até o célebre amarelinho nativo, fraco, pálido, com os trabalhadores de engenho de cana, cantado por João Martins de Athayde em "Proezas de Jão Grilo" ou por Francisco Sales em "As presepadas de Pedro Malasarte":

Era Pedro Malasartes
um curioso ladino
que viveu de presepadas
desde muito pequenino
nunca achou um caloteiro
que lhe enrascasse o destino. (SALES, apud PROENÇA, 1977)

Em A vida de João Masararte, de Luiz lira, o herói é "o ente mais presepeiro /conhecido em toda parte". Adiante, o João Grilo se caracteriza como homem de sabedoria infinita: "e todo mundo dizia / que sua sabedoria era igual a Salomão".

E nesse clima de heroicidade e proezas, que os cangaceiros se incorporam ao cordel e nele são tratados: "As proezas de lampião", tema e título de folheto do mesmo João Martins de Athayde, onde se alteram os narradores – Lampião e o autor, ambos em primeira pessoa:

A polícia me forçou a viver nessa amargura
Quero agora terminar
Meus dias na desventura
Para mim é diferente
Tanto faz ser inocente
Como uma vil criatura.

Eu também sou mata grande
Já vivi bem descansado, não bolia com ninguém
Porém vejo-me obrigado
Do meu pai vingar a morte hei de jogar com a sorte,
Mas não me rendo a soldado.
(ATHAYDE, apud PROENÇA, 1977, p.69)

Ainda sobre o assunto, deve ser consultado Cavalcanti[817] (1959), folheto que recentemente serviu de ponto de partida e texto de apoio para a importante peça dirigida por Luís Mendonça, com igual título, além de "Lampião em Vila Bela", de João Martins de Athayde e "Perseguições de Lampião pelas forças legais" e "Virgulino Ferreira da Silva, Lampião", ambos de José Cordeiro. Nesse segundo, Lampião dialoga com o autor:

Agora, seu Cordeiro
já expus toda verdade
com minha autorização

817 Cavalcanti também nos deu "O Encontro de Guabiraba com Lampião" e "A liberdade de volta seca", no qual o cangaceiro se arrepende: "abandonou por completo a vida de bandoleiro/ é um homem regenerado", comparando-se coletivamente, a Caxias, Deodoro, Floriano, Tiradentes, Rui Barbosa, Castro Alves, Marcilio Dias, Barroso, Tamandaré, Mascarenhas de Morais, "marechal superior".

pode dá publicidade
todo mundo dê por visto
que está descrito nisso
a maior realidade.

A louvação de figuras públicas do país é um tema comum, bastando à personalidade estar no poder. Getúlio Vargas mereceu muitos folhetos, havendo, inclusive, importante estudo sobre o assunto (Lessa, 1973). Outro exemplo disso são os presidentes militares posteriores ao golpe de 1964, igualmente exaltados em cordéis. Contudo, da mesma forma que são louvadas, pessoas públicas sofrem críticas, como demonstram os textos que passamos a analisar. Na verdade, deveríamos dizer um texto com algumas variantes.

Até onde conseguimos apurar, o primeiro exemplar do cordel abaixo surgiu em 1992, satirizando o então-presidente Fernando Collor de Mello, que sofria processo de *impeachment* devido a graves denúncias de corrupção feitas por seu próprio irmão e corroboradas por outras tantas testemunhas e provas. Além dessas acusações, pesava contra ele uma série de medidas impopulares, de caráter neoliberal, como o confisco da poupança dos brasileiros para tentar zerar déficit das contas públicas. Nesse contexto, surge o cordel "Diabo alagoano", anônimo, que descreve o então-presidente como uma criação satânica a partir de ingredientes perigosos, venenosos, nojentos, repugnantes:

Estando desocupado
O grão-duque Satanás,
Teve uma ideia nociva,
Horripilante e mordaz:
Colocou numa caldeira
Vinte pipas de aguardente,
Dez mil cobras venenosas
E um diabo demente,
Tudo isto colocado
Sublimado, corrosivo,
Numa caldeira a ferver,
Sulfato de estricnina,
Tomou a forma de gente
O couro de dez hienas,
Como o diabo quis fazer.
Dez quilos de cocaína,
Satanás achando pouco,
Lambuzou merda de porco,
Rabujo de dez raposas,
Como se fosse caramelo
Apetite de urubu,

E ao soltá-lo no mundo
O espírito de Caim e
Batizou o vagabundo:
Vinte couros de timbu.
Fernando Collor de Mello.

Após o *impeachment*, assumiu o comando do país o vice-presidente, Itamar Franco, que implementou, a partir do trabalho técnico de seu ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, o Plano Real que, apesar de duras medidas neoliberais, lançou uma moeda nova e conseguiu, a médio prazo, uma relativa estabilidade econômica, consolidada nas décadas seguintes.

O sucesso do Plano Real determinou a eleição de Fernando Henrique Cardoso em 1994. Contudo, ao longo de seu mandato, ele executou uma agenda de subserviência do Brasil ao Fundo Monetário Internacional, com medidas altamente impopulares, como o aumento da carga tributária e a venda de empresas estatais à iniciativa privada. Além disso, antes de encerrar seu mandato, ele propôs e aprovou uma emenda constitucional que permitiu sua reeleição (e a dos presidentes subsequentes), ao que se diz, com a compra de voto de integrantes do Congresso Nacional (Cf. AMORIM, 2015). Ora, diante desses fatos, a verve satírica popular atualizou o texto do "Diabo Alagoano", mudando um ingrediente (em vez de "sublimado corrosivo", "soda caustica e corrosivo"), acrescentando um atributo a outro (em vez de "diabo demente", "diabo velho demente") e o produto final da receita satânica:

Estando desocupado
O grão-duque Satanás,
Teve uma ideia nociva,
Horripilante e mordaz:
Colocou numa caldeira
Vinte pipas de aguardente,
Dez mil cobras venenosas
E um diabo velho demente,
Tudo isso colocado
Soda cáustica e corrosivo,
Numa caldeira a ferver
Sulfato de estricnina,
Tomou forma de gente
Couro de dez hienas,
Como o demo quis fazer.
100 quilos de cocaína;
Satanás achando pouco
Lambuzou merda de porco,
Rabujo de dez cachorros,
Qual caramelo gostoso
Apetite de urubu,
E, ao soltá-lo no mundo,
O espírito de Caim,
Batizou o vagabundo
Vinte couros de timbu.
Fernando Henrique Cardoso!

Nesse processo de atualização, o texto se mantém quase completo, variando apenas na décima que encerra o cordel, nos versos 10 – indicativo da identidade da criação satânica – e 7, aquele com o qual este rima.

Em 2003, Fernando Henrique Cardoso foi sucedido por Luís Inácio Lula da Silva, presidente populista que, em dois mandatos, modificou a agenda do país, conseguindo equilibrar elementos da economia de mercado com a distribuição de renda, estímulo à produção industrial e ao consumo, criando diversos programas populares (Bolsa Família, Pro-Uni, Luz para Todos, Brasil Alfabetizado, entre outros). Apesar das gravíssimas denúncias de corrupção no que ficou conhecido como escândalo do mensalão, Lula conseguiu se reeleger e, mais que isso, eleger a sucessora. De toda forma, ele não escapou da sátira cordelista que fez dele a terceira criação satânica a ocupar a presidência, como demonstra "Diabo do ABC"[818], variante clara do "Diabo alagoano":

Estando desocupado
Grão-Duque Satanás
Teve uma ideia nociva
Horripilante e mordaz
Tudo isso colocado
Em uma caldeira a ferver
Colocou numa caldeira
Tomou forma de gente
20 pipas de aguardente
Como o Diabo quis fazer
10 mil cobras venenosas
Satanás achando pouco
E um diabo velho e demente
Adicionou merda de porco
Toques de ignorância
Impregnando a saliva
Português errado
E ao joga-lo ao mundo
Muita ganância
Batizou o vagabundo
Astúcia de um rato
Luís Inácio Lula da Silva

Dos textos em análise, este é o que contem maior quantidade de variantes. Do ponto-de-vista formal, diferentemente dos outros, este não tem a segunda quadra. Além de alterar os versos da décima para fazer de Lula a criação satânica da vez, seu enunciador altera ingredientes da receita – em vez de sublimado corrosivo (ou soda caustica e corrosivo), toques de ignorância; em vez de sulfato de estricnina, português errado; em vez de couro de dez hienas, muita ganância; em vez de 100 quilos de cocaína, astúcia de um rato. Isto traduz a visão depreciativa do enunciador sobre o ex-presidente satirizado. Além disso, dois daqueles novos ingredientes da receita (toques de ignorância e português errado) não permitem situar o enunciador como um legítimo cordelista, mas como uma voz oriunda da elite que se apropria de um texto popular,

818 A ALTERAÇÃO DO TÍTULO DE "DIABO ALAGOANO" PARA "DIABO DO ABC", FAZ REFERÊNCIA À REGIÃO INDUSTRIAL PAULISTA ONDE LULA FOI LÍDER SINDICAL, NO INÍCIO DE SUA VIDA PÚBLICA, NA DÉCADA DE 1970.

já então consagrado, para atacar um presidente populista em dois traços pelos quais ele sempre foi ridicularizado (sua origem humilde e o fato de não ter curso superior), associados por seus adversários a um português “errado” – conceito preconceituoso, próprio do senso comum – e à ignorância.

Lula foi sucedido por Dilma Roussef, reeleita para um segundo mandato, não concluído por ter sofrido um *impeachment* oficialmente baseado numa acusação de ter editado decretos de créditos suplementar sem autorização legislativa, em desacordo a leis orçamentarias e fiscais.

Dilma foi sucedida pelo vice, Michel Temer, que tem feito um governo desastroso, com inúmeros ministros e ele mesmo envolvido em sucessivos escândalos de corrupção além da compra de votos em prol de apoio parlamentar para uma série de medidas impopulares, como o congelamento de investimentos em saúde e educação, as reformas do Ensino Médio e trabalhista – já aprovadas – e a previdenciária – em fase de votação. Ora, não poderia uma figura assim escapar da sátira cordelista, tornando-se, assim, o quarto presidente a se revelar como criação demoníaca, como mostra o poema “Aquele que não tem nada a temer”, cujo título já é um trocadilho com o nome desse presidente:

Estando desocupado
O grão-duque Satanás
Teve uma ideia nociva
Horripilante e mordaz.
Colocou na caldeira
Vinte pipas de aguardente
Dez mil cobras venenosas
E um diabo demente
Tudo isso colocado
Sublimado corrosivo
Numa caldeira a ferver
Sulfato de estricnina
Tomou forma de gente
O couro de dez hienas
Como o diabo quis fazer.
Dez quilos de cocaína
Satanás, achando pouco,
Lambuzou merda de porco
Rabujo de dez raposas
A seu bel-prazer
Apetite de urubu
E, ao soltá-lo no mundo,
O espírito de Caim
Batizou o vampiro imundo
Vinte couros de timbu.
Michel Miguel Elias Temer

Neste texto, voltamos à receita original e às alterações nos versos da décima que apresentam a nova criatura demoníaca, solta em Brasília.

Como se vê, a política tem sido uma boa fonte de inspiração para os cordelistas que, pela sátira, dirigem seu olhar crítico aos mandatários nacionais ou regionais (como mostram os anexos), independentemente de sua filiação partidária ou ideológica, mas pelas posturas e políticas por eles perpetradas contra o povo ou parcela dele, cumprindo uma das funções tradicionalmente definidas da literatura – a denúncia social, que estimula a percepção crítica do mundo e a intervenção na realidade, a fim de melhorá-la.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Paulo Henrique. **O quarto poder: uma outra história**. São Paulo: Hedra, 2015.

AQUELE que não tem nada a temer. Disponível em:

<http://fulerosofia.blogspot.com.br>. Acesso: 10.jul.2017

BARROS, Leandro Gomes de. **O tempo de hoje**. O sorteio militar. Guarabira. Paraíba: Pedro Baptista, 1918.

BARROS, Leandro Gomes de. **O sorteio obrigatório**. Duas noivas trocadas. Recife: Typ. Mendes, s/d.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

CAVALCANTI, Rodolfo Coelho. **A chegada de lampião no céu**. 1959. Disponível em: < http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=CordelFCRB&pasta=Rodolfo%20Coelho %20Cavalcanti&pesq=>. Acesso: 28.jul.2017.

CONDE do Itaim paulista. Disponível em: <<http://hariovaldo.cartacapital.com.br/201>. Acesso: 10.jul.2017.

DIABO alagoano. 1992. Disponível em:

<http://netto-piadasenviadasporamigos.blogspot.com.br/2010/08/diabo-alagoano.html>. Acesso: 10.jul.2017.

DIABO do ABC. Disponível em: <www.4x4brasil.com.br/forum/humor/9595-zoando-com-o-presidente-7.html>. Acesso: 10.jul.2017.

DIÉGUES JR., Manoel. **Literatura de Cordel**. 2.ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC, 1977, 38 p.

ELE. Disponível em: <http://novomundismo.blogspot.com.br/2006/06/querido-fhc.html>. Acesso: 10.jul.2017.

HAURELIO, Marco. **Breve história da literatura de cordel**. São Paulo: Claridade, 2010, 112 p.

LESSA, Orígenes. **Getúlio Vargas na literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Documentário, 1973.

LIVROZILLA. **Literatura de cordel e escola**. Portal do Professor, ano 20, n. 16, 2010. Disponível em: <http://livrozilla.com/doc/723590/literatura-de-cordel-e-escola---portal-do-professor>. Acesso: 20.jul.2017.

POEMA a Roriz. Disponível em: <http://demuitosum.blogspot.com.br/2010/08/poema-roriz.html>. Acesso: 11.jul.2017.

PROENÇA, Ivã Cavalcante. **A ideologia do cordel.** 2.ed. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977.

SILVA, Josivaldo Custódio da. **Literatura de cordel: um fazer popular a caminho da sala de aula.** Disponível em:

<www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_josi.pdf> Acesso: 21.jun.2017.

TROPELIAS de Satanás. 1999. [mimeo]

ANEXOS

TROPELIAS DE SATANÁS	**POEMA A RORIZ**	**CONDE DO ITAM PAULISTA**
Estando desocupado O grão-duque Satanás, Teve uma ideia nociva, Horripilante e mordaz: Colocou numa caldeira Vinte pipas de aguardente, Dez mil cobras venenosas E um diabo demente, Sublimado, corrosivo, Sulfato de estricnina, O couro de dez hienas, Dez quilos de cocaína, Rabujo de dez raposas, Apetite de urubu, O espírito de Caim e Vinte couros de timbu. Tudo isto colocado Numa caldeira a ferver, Tomou a forma de gente Como o diabo quis fazer. Satanás achando pouco, Labuzou merda de porco Com rabujo de mil cães E ao soltá-lo no mundo Batizou o vagabundo: Antônio Carlos Magalhães.	Estando desocupado O Grão Duque Satanás Pros lados de Luziânia No estado de Goiás Colocou numa caldeira Cem garrafas de aguardente, Dez mil cobras venenosas E um diabo velho demente. Soda cáustica e corrosivo, Sulfato de estriquinina, O couro de dez hienas, E mil quilos de cocaína. Rabujo de dez cachorros, Apetite de urubu, O espírito de Caim E olhos de timbú. Tudo isso colocado Numa caldeira a ferver Tomou forma de gente Como o diabo quis fazer. Satanás achando pouco Salpicou merda de porco Lambuzou o infeliz E ao soltá-lo no mundo Batizou o vagabundo: Joaquim Domingos Roriz.	Estando desocupado, O Grão-Duque Satanás, Teve uma ideia nociva, Horripilante e mordaz: Colocou numa caldeira Vinte pipas de aguardente, Dez mil cobras venenosas E um diabo demente, Sublimado. Corrosivo, sulfato de estricnina, O couro de dez hienas, Dez quilos de cocaína, Rabujo de dez raposas, Apetite de urubu, O espírito de Caim e Vinte couros de timbú. Tudo isto colocado Numa caldeira a ferver, Tomou a forma de gente Como o diabo quis fazer. Satanás achando pouco, Lambuzou merda de porco, Como se fosse Terra E ao soltá-lo no mundo Batizou o vagabundo: Com o nome de Zé Cerra

IDENTIDADE AFRO-BAIANA EM CONTOS DE MESTRE DIDI

Filismina SARAIVA[819] (UNEB)
E-mail: filismina.saraiva@gmail.com

RESUMO

Deóscoredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi, é reconhecido na Bahia como sacerdote da religião afro-brasileira Candomblé, possuindo alta relevância dentro do terreiro de culto aos Orixás e de culto aos ancestrais, Egungun. Recebeu, ainda jovem, no Ilê Axé Opô Afonjá, o título de *Assobá*, supremo sacerdote do culto de *Obaluaiyé*. Nos mistérios de Egungun fora iniciado desde cedo, aos oito anos de idade e mais tarde se tornou *Alapini*, o supremo sacerdote do culto aos ancestrais. Sabe-se que o Mestre "escultor do sagrado" buscou na religião de matriz africana, Candomblé, os elementos essenciais para a composição de suas esculturas. Desse modo, neste trabalho, serão discutidas algumas relações entre a religiosidade afro-baiana do Candomblé e a arte literária feita por Mestre em seus contos. Pretende-se discutir identidade cultural afro-baiana presente em algumas narrativas curtas de Mestre Didi contidas nas obras *Contos Negros da Bahia* (1961) e *Contos Crioulos da Bahia* (2006). Além disso, almeja-se delinear uma breve biografia do autor. Para isso, será necessário dialogar com os autores Stuart Hall, Tomáz Tadeu da Silva, Marco Aurélio Luz, Huana Elbein Santos, Narcimária Luz, dentre outros, a fim de buscar tais representações identitárias culturais afro-baianas e traçar o perfil do escritor, escultor e sacerdote supremo do culto de Babá Egum, no Brasil.

***PALAVRAS-CHAVE**: MESTRE DIDI; IDENTIDADE CULTURAL; CANDOMBLÉ; LITERATURA BAIANA*

O presente trabalho traz uma breve biografia do escritor e sacerdote-artista Deóscoredes Maximiliano do Santos, Mestre Didi, além de tratar de uma discussão de identidade afro-baiana a partir dos contos *O carpinteiro que perdeu o nariz* (2004)[820] e *O garoto e o cachorro encantado* (2003)[821].

Deóscoredes Maximiliano do Santos, Mestre Didi, é reconhecido na Bahia como sacerdote da religião afro-brasileira Candomblé, possuindo alta relevância dentro do terreiro *lesse* Orixá e *lesse Egun*[822]. Recebeu, ainda jovem, no terreiro de Orixá, no Ilê Axé Opô Afonjá, o título de *Assobá*, supremo sacerdote do culto de *Obaluaiyé,* tendo sido iniciado aos quinze anos de idade. Nos mistérios de *Egungun* fora iniciado desde cedo, aos oito anos e mais tarde se tornou *Alapini*, o supremo sacerdote do culto aos ancestrais.

O *Alapini* era filho da Ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo, conhecida como Mãe Senhora, sacerdotisa que governou um dos mais importantes terreiros baianos, o Ilê Axé Opô Afonjá no período de 1942 a 1967 quando partiu para o *orum*. Mestre Didi nasceu em 02 de dezembro de 1917, descendente da linhagem *Asipá*, família originária de Oió e Ketú cidades do antigo império Iorubá, Mestre Didi conheceu seus familiares *Asipá* quando viajou à Nigéria, acompanhado de sua esposa Juana Elbein Santos em 1967 com a ajuda da UNESCO, fazendo pesquisas sobre aproximação entre a religiosidade negra do Brasil e da Nigéria.

819 PROFESSORA ASSISTENTE DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA.
820 A EDIÇÃO DE CONTOS CRIOULOS DA BAHIA EM QUE ESTÁ CONTIDO O CONTO EM ESTUDO É DO ANO DE 2004.
821 A EDIÇÃO DE CONTOS NEGROS DA BAHIA EM QUE ESTÁ CONTIDO O CONTO EM ESTUDO É DO ANO DE 2003.
822 AS EXPRESSÕES LESSE ORIXÁ E LESSE EGUN, DIFERENCIA SE O CARGO É EM TERREIRO DE ORIXÁ OU DE EGUN. ORIXÁS SÃO AS FORÇAS DA NATUREZA E EGUNS SÃO ESPÍRITOS DE MORTOS.

O Mestre Didi, também, é reconhecido na Bahia e fora dela como artista plástico, buscou na própria cosmogonia nagô os traços que marcaram a criação de peças, é também escritor autor das obras *Contos Negros da Bahia* (1961), *Contos de Nagô* (1963), *Por que oxalá usa Ekodidé* (1966), *Contos de Mestre Didi* (1981) e *Contos Crioulos da Bahia* (2006), além de diversas monografias como *História de um terreiro nagô* (1994), do dicionário e vocabulário Yorubá-Português *Yorubá tal qual se fala* (1946), matérias em diversos jornais de circulação e de livros que foram feitos em parceria com a sua esposa.

Mestre Didi era um intelectual e estudioso da religião afro-brasileira. Juntamente com sua esposa Juana Elbein Santos fundou a SECNEB – Sociedade de estudos das Culturas e da Cultura Negra no Brasil, também fundou o INTECAB – Instituto Nacional da Tradição e Cultura Afro-brasileira e a Sociedade Cultural e Religiosa Ilê Axipá, Terreiro de culto a *Babá-Egun*. Mestre Didi, também, foi fundador do conselho religioso do Axé do Opô Afonjá e da Mini comunidade *Obá-Biyi*[823] que procurou estabelecer uma forma de ensino que levasse em consideração os valores da comunidade-terreiro.

Este ícone da cultura afro-brasileira vem sendo estudado na academia em diferentes vieses, porém, ainda carece de um estudo mais consistente e profundo acerca da sua obra literária e da influência da sua formação cultural responsável pela modelagem da identidade de sua literatura.

Mestre Didi influenciou várias gerações a preservar o culto de Orixá e de *Babá-egun*, assim, o trabalho aqui proposto pode se tornar um instrumento pedagógico, mas acima de tudo, um trabalho de registro da memória da comunidade negra e em especial do Ilê Axipá, onde o Mestre deixou um legado e possui grande grupo de jovens disposto a honrar a sua memória e a cultura afro-brasileira aprendidas com ele. Desse modo, o estudo será importante para a afirmação da identidade afro-brasileira desses jovens e da população negra.

Mestre Didi é bastante estudado como sacerdote-artista por ser um renomado artista plástico da arte sacra afro-brasileira e ser um respeitável sacerdote do culto aos Orixás e do culto aos Ancestrais. Neste sentido, um dos estudos importantes é o de Jaime Sodré intitulado *A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi*, embora seja voltado para as artes plásticas é um referencial teórico indispensável, uma vez que a literatura do Mestre Didi também está impregnada da sua visão de mundo afro-brasileira.

Sodré (2006) realizou um importante estudo acerca da obra escultórica de Mestre Didi, no qual, ele traz o Mestre como o artista do sagrado ou sacerdote-artista, recorrendo à *História de um terreiro nagô* (1994), ele conta a trajetória pessoal de Deóscoredes Maximiliano dos Santos descrevendo os cargos no candomblé de orixá e egun, as viagens para África para realização de pesquisas, bem como as viagens para participar de eventos de exposição de sua obra escultórica, a tentativa de criação do Museu do negro aqui no Brasil que não se concretizou, ao menos da forma como o Mestre havia pensado, também recorre a alguns números do *Siwaju*, periódico produzido pelo Instituto da Tradição e Cultura Afro-brasileira(INTECAB) para mostrar o ponto de vista do Mestre em relação ao sincretismo e outros assuntos. Jaime Sodré (2006) também discorre sobre a realização das Conferências Mundiais das Tradições dos Òrìsà e Cultura (COMTOC) realizadas pelo INTECAB em parceria com diversos chefes religiosos da tradição dos orixás da África, América do Norte, América do Sul e Caribe.

Ainda neste livro Sodré (2006) faz a crítica referente a arte de Mestre Didi, com base em outros críticos das exposições as quais o mestre participou, chegando à conclusão de que o Mestre Didi é um artista popular e escultor de uma obra que é recriada a partir do sagrado, o qual ele viveu imerso toda a sua vida, "o talento nato é moldado pelos episódios da vida cotidiana da Bahia"

823 NOME INICIÁTICO DA IALORIXÁ EUGÊNIA ANNA DOS SANTOS , FUNDADORA DO ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ.

> Não há duvida de que o mestre Didi sintetiza uma baianidade que o recomenda como síntese do artista baiano de base popular, ou seja, aquele no qual o talento nato é moldado pelos episódios da vida cotidiana da Bahia, um alicerce cultural com o qual ele interage no dia a dia, onde vive a experiência dos seus ancestrais africanos, reconhecidamente artesãos habilidosos, que deixaram um repertório simbólico e um acervo estético, reivindicado, exercitado e reinventado todos os dias, acervo de civilização, núcleo de auto-estima e identidade. (SODRÉ, 2006, p. 207).

Jaime Sodré[824] (2006) faz uma discussão em torno do que são as peças sagradas e de uso ritualístico e as peças inspiradas no sagrado, as esculturas, que são recriações do Mestre e destaca que por serem de inspiração sacra merecem, também, o devido respeito. Neste sentido é enfatizado o fato de que as peças ritualísticas são feitas especificamente para esse fim, levando preparos específicos com dendê, mel e folhas, e outras especiarias imbuídas de Axé, enquanto as obras de arte inspiradas no sagrado não passam por nenhum ritual.

> Após a confecção, os objetos são submetidos a rituais de sacralização, com dendê, mel, folhas ou outras substâncias que são transmissoras de Ase. Este é o fator que diferencia a peça sacra, devidamente imantada de Àse, potencializada para uso ritual, das recriações de Mestre Didi. Essa proximidade estilística, às peças sacras, porém desprovidas de força mobilizadora, aptas ao rito, é o que permite ao Mestre Didi expor suas recriações em ambientes fora dos limites do terreiro, como as galerias, museus etc. (SODRÉ, 2006, p. 223)

Walter Benjamin diz que "O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual (BENJAMIN, 1986, p. 171)." As mais antigas obras de arte surgiram a serviço do religioso. A univocidade da obra e a tradição trazem para a obra de arte a sua aura. Algo distante, difícil de ser tocado, mágico, quase inexistente. Com a reprodutibilidade técnica a obra de arte perde a aura, perde a dificuldade de tê-la próxima, de poder tocá-la, de vê-la real. "À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas (BENJAMIN, 1986, p.173)".

O que diferencia duas esculturas ou várias esculturas idênticas de Mestre Didi, por exemplo, porém, uma delas assentada em um terreiro de candomblé, é o ritual que nela fora feito pelos sacerdotes do culto. As tradições culturais e os rituais religiosos mantêm a aura da obra de arte. Porém, qualquer pessoa pode adquirir uma escultura de um deus africano e colocá-la na sala de sua casa. Dá pra entender a causa do declínio da aura, deriva-se de duas circunstancias ligadas à crescente difusão dos movimentos de massa: "Fazer as coisas 'ficarem mais próximas'" e "superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade" (BENJAMIN, 1986, p. 170)

Quando ocorre o preparo ritualístico de um *Oxê* ou de outras ferramentas que foram produzidas em série, esta ferramenta ganha aura, uma aura religiosa. Quando um oxê é

824 Ainda neste importante trabalho, o autor examina as peças da exposição do "Projeto Arte Bahia" da Galeria Prova do Artista que aconteceu de 17 de março a 04 de maio de 1994 no "Restaurante Cidade do Salvador-Hotel Sofitel", mostrando que as esculturas de Mestre Didi referem-se aos emblemas dos Òrìsà Nànà, Obàlúaiyé e Òsùmarè e seu material de uso obedecem ao universo mitológico dos Orixás.

produzido como obra de arte única e é exposto num museu, por exemplo, ele é imbuído da aura da obra de arte em sua univocidade, mas, só será aurático para a religião se for devidamente preparado para isso. Porém, caso a ferramenta seja produzida por um sacerdote como Mestre Didi, mesmo que ela não possua diferencial para se destacar das outras ferramentas, ela já virá com uma respeitabilidade, por ser uma ferramenta, uma representação de algo sagrado.

Do mesmo modo que as esculturas, a literatura de Mestre Didi segue essa mesma linha das peças esculturais, pois é, também, voltada para o sagrado, baseada nos mitos, nas lendas, nos *itans* afro-brasileiros que são repassados de geração em geração e fazem parte do sagrado afro-brasileiro. Os contos de Mestre Didi nascem dessas histórias que ele trouxe dos seus ancestrais.

Nesse sentido, diz Juana Elbein em prefácio aos *Contos Crioulos da Bahia*: "Os contos crioulos, como os das coleções anteriores do mesmo autor, formam parte da cultura dos terreiros que envolvem descendentes de origem nagô em segundo, terceira, quarta e até quinta geração (Santos, 2004, p.26)"

No conto *O carpinteiro que perdeu o nariz* (2004) Mestre Didi nos conta uma história que faz lembrar que, nas religiões negras há um sentido de troca e de reciprocidade, pois o negro carpinteiro depois de muito mendigar emprego sem conseguir, teve um sonho com um negro sem camisa e de gorro vermelho na cabeça, que lhe dizia que traria para ele muitos empregos, mas para isso, seria preciso que ele fizesse um *ebó* para Exu em agradecimento e caso não o fizesse ficaria sem o seu nariz. Ao acordar o carpinteiro não só não acreditou no sonho, como ficou dizendo coisas ruins. Mesmo assim, começou a arranjar bons trabalhos e a ganhar dinheiro, entretanto não fez o *ebó* pedido. Um dia, após já ter ganhando bastante dinheiro com os trabalhos que arranjara, apareceu um rapaz como no sonho:

> [...] quando o negro estava muito bem animado em uma das suas obras, lavrando um pau com a enxó, foi passando um rapazola conforme ele tinha visto no sonho, que perguntou para ele:
> __ Ei, mestre! Você trabalhando com esta enxó aí assim, não corta o nariz não?__ e foi andando.
> O negro calado estava, calado ficou. Depois muito que o rapazola tinha passado, o negro parou, contemplou, e depois pegando a enxó, disse:
> __ Aquele moço está doido ou é maluco. Não sei como é que eu trabalhando com esta enxó aqui posso cortar o nariz assim __ e fazendo menção com a enxó, cortou o nariz fora da cara.
> (SANTOS, 2004, p.44)

Muniz Sodré diz que na cultura negra as trocas são sempre simbólicas e reversíveis. Por isso a obrigação e a reciprocidade são as regras básicas da cultura negra. O filho-de-santo tem as obrigações próprias da religião, a reciprocidade fica por conta da entidade que receberá (ou não) o que lhe foi ofertado nas obrigações e restituirá na forma de axé, ou não aceitando, poderá fazer a restituição na forma de um castigo. No caso do carpinteiro ele deveria ter feito a obrigação por ter recebido uma graça, pois já sabia qual poderia ser a restituição da entidade, caso não fizesse, que seria a perda do seu nariz. Como não o fez, perdeu o nariz!

Para muitos, uma história como essa é "aterrorizante", "do mal", "de coisas ruins" etc, porém para quem vive a cultura negra ela é mais um ensinamento baseado no mito, é preciso desconstruir preconceitos enraizados numa lógica onde o "normal" ou o ideal de cultura é a branca e cristã. Mito é tomado aqui numa outra perspectiva, na acepção dada por Marilena Chauí (1993) em Cultura e Racismo, como referência fundamental para explicar e interpretar situações e fatos novos, fazendo referência ao que já foi pensado, feito e dito. Mito é algo que

explica comportamentos, que tem força de lei, que explica as diversas dimensões do existir conforme nos diz Marco Aurélio Luz (2000) em *Agadá*. Ou como afirma Gildeci Leite (2007), mito é uma narrativa primordial e verdadeira, pois, serve de modelo para determinadas sociedades ou grupos.

Os mitos, as histórias contadas de geração em geração, os ensinamentos neles contidos fazem parte de um arsenal da cultura afro-brasileira que compõem identidades de cada participante de comunidade-terreiro, cada um levará o ensinamento consigo e no momento certo repassará ao próximo aprendiz.

Nesta linha de pensamento, podemos dizer que narrativas literárias, como as de Mestre Didi, que tem como pano de fundo a mitologia negra, são narrativas que inauguram uma "nova ordem simbólica" no dizer de Zilá Bernd (1988), pois o que antes era visto como "fora da norma", como "barbárie" são nas obras traduzidos como elementos de valor. Os símbolos e os mitos afro-brasileiros ora tidos como primitivos, cultura inferior são nas narrativas carregados de valores positivos. Rompe-se com uma ordem discursiva branca e cristã e inscreve-se uma nova ordem ao trazer como positivo o que antes era tido como negativo.

Essas narrativas literárias baseadas no sagrado afro-brasileiro são importantes fontes de difusão e de afirmação de identidades afro-brasileiras. Como se sabe identidade e diferença andam juntas, é na descoberta do eu que se percebe a diferença entre o eu e o outro. Tomáz Tadeu da Silva (2000) em *A produção social da identidade e da diferença* critica estudos que se voltam para a superficialidade de dizer que somos diversos e temos que nos respeitar, sem, no entanto, promover o debate em torno de como as identidades são produzidas, a quem elas servem e quais relações de poder se encontram por trás das identidades.

As identidades são produzidas no social, por meio de representações, essas representações são feitas através de símbolos e de discursos que mostram o lugar de onde podemos nos posicionar e de onde podemos falar. Essas representações são veiculadas através de sistemas de representação. Sistemas de representação podem ser telenovelas, filmes, publicidades, obras literárias, dentre outros sistemas. É através de discursos veiculados em sistemas de representação como estes que podemos nos identificar, os sistemas de representação tem relações com o poder, com intuito de dominação, ou de estabelecer o que deve ser aceito como bom e belo e o que não deve.

As relações de poder estão por toda parte, estão, por exemplo, em atos linguísticos de fala, nos quais se produz identidades e se exerce o poder de incluir e de excluir. Jacques Derrida *apud* Tomaz Tadeu (2000) fala das relações de poder presentes na linguagem, nas oposições binárias, pois, um signo terá sempre mais poder do que outro como, por exemplo: branco/negro, homem/mulher. Há uma carga positiva nas palavras quem vem primeiro e uma carga de inferioridade nas quem vem depois.

Por isso, a importância de difundir histórias da tradição afro-brasileira, mostrando a beleza e os ensinamentos, pois do ponto de vista de muitas pessoas, acostumadas com leituras cristãs, que amaldiçoam essas tradições, tais histórias serão sempre "feias", "ruins" e "do mal."

No conto *O garoto e o cachorro encantado* contido no livro Contos negros da Bahia (2003), Mestre Didi nos presenteia com uma história que, segundo o autor, trata-se de um caso verídico, acontecido com ele mesmo o Ojé Korikouê Ulukotun, na qual, um menino de 12 anos ao cumprir uma tarefa dada por sua mãe, que era ir à cidade comprar mantimentos, durante um período de festa no terreiro, resolve fazer várias outras coisas antes de terminar sua tarefa, ficando muito tarde para retornar ao terreiro:

> O garoto, quando chegou na estrada, parou, implorou a Deus e rezou a oração para o anjo de guarda como era do seu costume; quando recomeçou a viagem,

> enveredando pelo referido caminho, apareceu um enorme cachorro preto, que lhe ia acompanhando.
> Porém quando o garoto deixou aquele lugar tenebroso para trás e ia-se encaminhando para a vasa da maré, já refeito do primeiro susto que tinha levado, com a claridade da lua e o ar puro que respirava, deparou-se, a poucos metros de distância, com dois enormes vultos, todos de alvo e de tamanhos diversos (não tinham estatura certa)
> (SANTOS, p. 77, 2003).

Ao chegar no terreiro todos já sabiam do ocorrido:

> Todos da casa, em especial sua progenitora, estavam aflitos à sua espera, pois o Egun (espírito) que tinha se transformado no cachorro para acompanhar o garoto, evitando que qualquer coisa de mal lhe acontecesse, já tinha feito ciente a todos de todo o ocorrido.
> (SANTOS, p.78, 2003)

Assim, o garoto foi repreendido pelo egun que jurou lhe castigar, caso fizesse novamente algo daquele tipo, também sua mãe lhe repreendeu e daquele dia em diante o garoto passou a levar as coisas mais a sério.

Neste conto fica evidente que há uma lógica própria dentro dos terreiros, e quem faz parte dele deve cumprir sob pena de ser repreendido das mais diversas formas e essa uma forma de ensinamento própria da cosmogonia afro-brasileira dos terreiros de candomblé.

Desse modo, entende-se que as narrativas literárias de Mestre Didi são importantes fontes de conhecimento da cultura afro-brasileira e ao mesmo tempo são uma forma de afirmação identitária e ao serem lidas e interpretadas à luz da mitologia e da tradição, são fontes de desconstrução de estereótipos criados ao longo da história por uma lógica branca e cristã em que tudo que se diferencia do seu eu, não é bom.

Do ponto de vista da arte e cultura literária é importante o desenvolvimento de estudos sobre as obras literárias de Mestre Didi, uma vez que o sistema literário vem sendo suplementado na medida em que pesquisadores descobrem escritores esquecidos ou postos à margem por não se encaixarem no Cânone Literário Brasileiro, que é predominantemente branco, portanto, este estudo pretende contribuir para o trabalho de revisão da História da Literatura Brasileira e Baiana. Ainda dentro do âmbito da literatura o presente estudo pode contribuir para as pesquisas de literatura e cultura afro-brasileira, uma vez que, Mestre Didi é um escritor de temática afro-religiosa apoiado na oralidade, traço essencial para a preservação da cultura negra. Também é importante ressaltar que registrar o percurso de um intelectual negro, sacerdote e artista, é revisar a história do negro no Brasil e seu importante legado.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negr**a. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA, Homi K. **A outra questão**. In: BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p.105-128.

BRASIL. **Lei n.10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, p.1, 10 jan.2003.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e racismo: aula inaugural na FFLCH** – USP em 10.03.1993. Revista Princípios, São Paulo, n. 29, p.10-16, jun./jul.1993.

HAAL, Stuart**. Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LEITE, Gildeci de Oliveira. **Literatura e Mitologia afro-baiana: encantos e percalços**. In: GODINHO, Luís Flávio R.; SANTOS, Josué S. Santos (Org.). Recôncavo da Bahia: educação, cultura e sociedade. Amargosa, Bahia: CIAN, 2007. p 95-100.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. Salvador: EDUFBA, 2000.

MAIA, Vasconcelos. **O leque de Oxum e algumas crônicas de candomblé**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2006.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANT'ANNA SOBRINHO, José. **Terreiros Egúngún: um culto ancestral afro-brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2015.

SANTOS, Deóscoredes Maximiliano dos Santos. **História de um Terreiro nagô: crônica histórica**. São Paulo: Carthago e Forte, 1994.

SANTOS, Deóscoredes Maximiliano dos Santos. **Autos coreográficos: Mestre Didi, 90 anos.** Salvador: Corrupio, 2007.

SANTOS, Deóscoredes Maximiliano dos (Mestre Didi). **Contos Crioulos da Bahia**. Salvador: Núcleo Cultural Níger Okán, 2004.

SANTOS, Deóscoredes Maximiliano dos (Mestre Didi). **Contos Negros da Bahia e Contos de Nagô.** Salvador: Corrupio, 2003.

SANTOS, José Félix dos. **Trajetória do Ilê Axipá: ancoragem dos valores afro-baianos**. Anais do Simpósio Internacional de Baianidade, 2012.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto de Égun na Bahia**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SODRÉ, Muniz. **Cultura negra**. In: SODRÉ, Muniz. A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora. 1988. p. 118-186.

SODRÉ, Jaime. **A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica de Mestre Didi.** Salvador: EDUFBA, 2006.

EXU BAIANO DE ONTEM E DE HOJE: OLHANDO COM EDISON CARNEIRO

Gildeci de Oliveira LEITE*[825]*(UNEB)

RESUMO

A partir da leitura de obras de Édison Carneiro e outras fontes, fez-se um entendimento de como o orixá Exu era compreendido nas primeiras décadas do século XX na Cidade do Salvador. De posse da mencionada descrição, foram chamadas para a comparação narrativas e etnografias sobre o decano dos orixás em anos posteriores às publicações de *Religiões Negras* (1936), *Negros Bantos* (1937) e *Candomblés da Bahia* (1948) até estas primeiras décadas do século XXI. Portanto, foram objetivos desta pesquisa conferir em que medida estaria Édison Carneiro equivocado ou reproduzindo uma realidade encontrada ao publicar suas primeiras pesquisas sobre orixás da Bahia, considerando variações e fusões das divindades negras por conta de baianidades diversas e o quanto realidades encontradas por Carneiro são atuais ou ultrapassadas. Pensando a realidade de forma qualitativa, o método, as ferramentas utilizadas foram comparativistas, levando em consideração contribuições da biografemática barthesiana e reinterpretações da biografemática. Como resultados, foram encontradas atualidades das descrições, pouco ortodoxas, indicadas por Édison Carneiro e condenadas por pesquisadores, que entendem as descrições como deturpações do panteão nagô da Bahia. As variações e até diabolizações do arquétipo de Exu permaneceram não somente no imaginário popular, mas também em narrativas artísticas. Apesar de diferentes da liturgia nagô, local de morada do orixá Exu, as baianas variações de Exu ainda existem e ganharam outros espaços além do estado da Bahia, expandindo o território dessas reinvenções.

PALAVRAS-CHAVE: *EXU – BAIANIDADE. EDISON CARNEIRO. NARRATIVAS.*

> Laroiê! Exu[826]
>
> Exu é considerado *Igbá-Ketá,* terceiro na hierarquia do universo depois de Olorum e Orixalá, Òrisà-nlà.
> (SANTOS e SANTOS, 2014, p. 64)
>
> Exu é o mais astuto e o mais sutil de todos os orixás
> [...]
> Ele pode fazer coisas extraordinárias como, por exemplo,
> carregar, numa peneira, o óleo que comprou no mercado,
> sem que este óleo se derrame deste estranho recipiente!
> Exu pode ter matado um pássaro ontem, com uma pedra que jogou hoje!
> Se zanga-se, ele sapatea uma pedra, na floresta, e esta pedra põe-se a sangrar!
> (VERGER, 1985, p. 11)
>
> Os primeiros europeus que tiveram contato na África com o culto do orixá Exu dos iorubas, venerado pelos fons como o vodum Legba ou Elegbara, atribuíram

825 PROFESSOR DE LITERATURA DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA.

826 SAUDAÇÃO AO ORIXÁ EXU NAS CASAS DE AXÉ DE TRADIÇÃO NAGÔ, TAMBÉM SENDO UTILIZADA EM OUTRAS TRADIÇÕES. SEU SIGNIFICADO É SALVE EXU!

> a essa divindade uma dupla identidade: a do deus fálico greco-romano Príapo e a do diabo dos judeus e cristãos.
> (PRANDI, 2001, p. 47)

As coisas extraordinárias, que podem ser feitas por Exu ou a ele atribuídas terão sempre um conteúdo malévolo, diabólico, pela ótica cristã, preconceituosa, racista. Exu, ao longo dos anos, tem sido utilizado como argumento para a depreciação das religiões afro-brasileiras e como argumento, principal, para a conquista de novos fregueses/fiéis/clientes na indústria da fé. Não sem o apoio de alguns adeptos e seguidores de religiões afro-brasileiras, o discurso preconceituoso, racista, tem sido utilizado com certo êxito. Ações equivocadas de adeptos de candomblés da Bahia, quanto ao significado de Exu foram vistas e registradas por Edison Carneiro (1991a, 1991b, 1948). Na cristianização da mitologia afro-brasileira, têm-se assumido o posicionamento embranquecedor, que entende a necessidade de remissão de deidades negras, portanto de assunção de características do cristianismo e Exu tem sido o principal alvo.

O discurso embranquecedor, existe também na umbanda, que incorpora conceitos cristãos e kardecistas, coloca Exu como divindade malévola, portanto da esquerda, atribuindo, também, a esse lado da espiritualidade negra um significado diferente daquele explicado por Juana Elbein dos Santos (2001). Para a umbanda, esquerda representa o mal e direita representa o bem (PRANDI, 2003). Enquanto para Santos (2001), ser uma entidade da esquerda ou da direita não se relaciona ao maniqueísmo judaico-cristão. Juana Elbein dos Santos (2001, p. 70) diz que:

> A classificação simbólica de direita e de esquerda não deve ser interpretada como oposição, mas como sistema de relações. O símbolo só toma sua significação plena num contexto ou numa situação.

Santos (2001, p. 70), afirma que não há "[...] alguma supremacia da direita sobre a esquerda" nem "[...] conotação positiva nem negativa. Ambas as categorias são igualmente importantes e suas funções têm valores equivalentes e complementares." De forma simplificada, explica-se que o masculino pertence à direita e o feminino pertence à esquerda. O branco é associado ao masculino, mas o leite materno é branco e pertence à esquerda, que abriga o axé do sangue vermelho. A ausência da complexidade descrita por Juana Elbein dos Santos (2001; 2014) pode ser equiparada aos conceitos umbandísticos descritos por Prandi (2003) e aos resultados da etnografia de Edison Carneiro sobre Exu. Em sua etnografia publicada em Religiões Negras (1991a), Negros Bantos (1991b) e Candomblés da Bahia (1948) não há complexidade narrativa de Juana Elbein dos Santos (2001, 2014) e de Deoscóredes Maximiliano dos Santos (2001), mas o narrar, o feito de contar histórias primordiais trazem o conjunto de informações necessárias para entender o pensamento da época. A falta de complexidade deve ser entendida como limitações de uma época, pois décadas depois, muito já fora escrito e diversas oportunidades de pesquisas de campo foram criadas.

Não se afirma, que esse ou aquele autor é incompleto ou que essa ou aquela cultura é incompleta, mas percebe-se, que a mesma interpretação de Exu notada por Edison Carneiro é encontrada como base para a construção do Exu umbandista. Em Edison Carneiro (1991a, 1991b, 1948), podem-se encontrar similaridades com o discurso descrito por Prandi (2003) a respeito da diabolização de Exu e da compreensão de o que seria o Exu na umbanda da segunda metade do século XX e início do século XXI. As obras analisadas serão Religiões Negras, de 1936; Negros Bantos, de 1937 e Candomblés da Bahia de 1948, podendo chamar algum outro texto de Carneiro (1936 d) ao diálogo, a exemplo da matéria publicada em 03 de setembro de 1936 no Jornal Estado da Bahia. As presenças dos textos de Juana Elbein dos Santos (2003; 2014),

Deoscóredes Maximiliano dos Santos (2014), Marco Aurélio Luz (2000), Ildásio Tavares (2000), Fabio Lima (2010) dentre outros, servirão para mostrar outras visões de Exu, as vezes convergentes, as vezes divergentes. Os desdobramentos desta anamnese chegam aos dias atuais com narrativas e acontecimentos mitológicos, que se mantêm vivos ou foram esquecidos, ora coincidindo com a ortodoxia nagô baiana, ora revelando paralelismos e sincretismos mitológicos registrados por Carneiro na primeira metade do século XX.

A DIABOLIZAÇÃO DE EXU

Nos anos 1930, como antes e até estas duas primeiras décadas do século XXI, era comum ter-se a associação de Exu ao diabo judaico-cristão. Com a contribuição e o incentivo da imprensa, o Estado e a Igreja Católica obtinham sucesso, seja na repressão aos terreiros de candomblé, seja na formação de um discurso, que levava adeptos e familiares de adeptos de religiões negras a terem medo e até ojeriza às deidades negras, às religiões afro-brasileiras. Compreendendo o mundo e seu redor, da maneira como o discurso hegemônico desejava seria difícil para o povo negro não incorporar, não fruir, o que era colocado, pelas classes dominantes e escolarizadas, como verdade absoluta. Uma vez incorporada essa verdade pelo povo de Axé, esse próprio povo tornava-se e torna-se difusor de um conhecimento autofágico, prejudicial à sua própria cultura, à sua própria existência. Os conflitos internos faziam e fazem com que integrantes do candomblé digam, por exemplo, “hoje vou dar comida ao meu diabo”, para dizer que vai dar comida a Exu.

O processo de dominação cultural pode se dar através da religião, aliás, viés bastante eficiente. As armas da globalização tendem a ser cruéis com o colonizado, dispensando quaisquer possiblidades de um *glocalismo*, de negociações, que respeitem a identidade dos que são subalternizados economicamente. Portanto, é preciso compreender, que nas coletas etnográficas de Edison Carneiro publicadas em 1936, 1937 e 1948 os discursos de diabolização de Exu eram ouvidos de informantes pertencentes a uma sociedade etnocêntrica, imbuída do propósito de destruição das religiões negras com o apoio dos diversos aparelhos ideológicos como a escola, o braço armado e o quarto poder ou a imprensa. Desta forma, deve-se ler os discursos, os resultados da etnografia de Edison Carneiro sobre Exu e demais Orixás nos anos 1930 e 1940, compreendendo os condicionantes sociais da época, compreendendo as reelaborações impostas por aqueles que instituíam e instituem os discursos oficiais e constroem as verdades sob as rédeas do poder econômico e da modelagem das culturas em favor dos agentes coloniais. Os preconceitos registrados por Carneiro nos anos 1930 e 1940 ganham muita força no século XXI com o apoio dos mais eficientes meios de comunicação de massa. Daí a importância de entender o pensamento da época a respeito dos orixás, divulgado por Carneiro, como uma das matrizes dos ataques que se faz hoje às religiões afro-brasileiras. Neste contexto, Exu é o principal alvo, atacado desde o século XVIII com a invasão missionária no continente africano.

Ao definir Exu em *Religiões Negras*) Carneiro (1991a, p.38 reproduz o pensamento vigente em 1936, pois se Exu é o “[...] orixá das trevas, representa todas as forças inimigas do homem. Exu, ‘homem das encruzilhadas’, mora em todos os entrecruzamentos de ruas e estradas” seria ele o “orixá malfazejo, [que] foi facilmente equiparado ao diabo cristão, com quem acusava um parentesco notável” (CARNEIRO, 1991a, p. 97). Os resultados da hibridação seletiva compulsória[827] com Exu foram nefastos, o fez a imagem e semelhança do diabo cristão.

[827] Conceito que entende que toda hibridação é realizada a partir de uma seleção compulsório, visto que as seleções são impostas aos colonizados como opções viabilizadas pelo colonizador.

Santos e Santos (2014, p.21) alertam em texto publicado pela primeira vez em 1971, portanto 35 (trinta e cinco) anos após a publicação de Edison Carneiro, que

> No oeste da África, sobretudo na Nigéria, o ioruba comum, mesmo o mais fervoroso devoto dos orixás, responderá sem hesitação, quando interrogado, que Exu é o demônio ou Satanás no sentido mais desfavorável.

Apesar de os mesmos Santos e Santos (2014, p.21) afirmarem que

> [...] os devotos, nas comunidades terreiro nagô da Bahia, embora reconheçam a ambivalência e o caráter ameaçador de Exu, preservem seu significado tradicional. Exu, para eles é um dos mais populares orixás, venerado com total dedicação

Acredita-se, que essa leitura tradicional em casas de Axé nagô baianos se circunscreve às mais ortodoxas e àquelas, que não se transformaram, de certa maneira, em umbandomblés. Conforme define e explica o termo Prandi (2003, p. 60):

> há um repertório umbandista que cada vez mais é agregado ao candomblé, a ponto de se falar frequentemente numa modalidade religiosa que seria mais facilmente identificada por um nome capaz de expressar tal hibridismo, como umbandomblé.

No entanto, a própria etnografia de Edison Carneiro, ora analisada, revela que estes aspectos cristianizados e, também, denominados umbandizados por alguns, existiam em candomblés baianos nos anos 1930 e 1940, portanto em uma religião afro-brasileira, que não a umbanda. Não se pretende rivalizar com possíveis datas de nascimento da umbanda, como faz Bruno Faria Rohde (2010), quando questiona se seria o nascimento da citada religião em 1908. O que se afirma é que a interpretação encontrada por Edison Carneiro concerne, também, com a interpretação umbandista de Exu. Não se afirma que no período referido já havia o resultado de um intercâmbio entre a umbanda e o candomblé, mas que características, hoje comumente chamadas de umbandísticas sempre existiram em outras denominações afro-religiosas. É importante lembrar, que a sanha catequizadora e de aculturação fazem parte do movimento colonialista desde seu início, vide as ações dos missionários na África colonial, o que resultou, entre outros, na diabolização de Exu, também na Nigéria contemporânea, de acordo com afirmação de Santos e Santos (2014). Acredita-se, que a umbanda também é resultado dos feitos da colonização cultural, mas não unicamente deste movimento imperialista. Interessa, neste trabalho, a anamnese do viés mitológico afro-brasileiro feito por Edison Carneiro nas obras citadas. As reminiscências do Mestre Antigo[828] contribuem para entendimentos de diversos pensamentos sobre o que seria Exu, especialmente em baianidades de ontem e de hoje.

Continuando a leitura da citada definição de Exu, ver-se, que Exu seria o "orixá das trevas". De certa forma, essa afirmação pode ter um conteúdo de verdade, desde que treva não seja associada ao inferno, ao demônio, a satanás. Sabe-se que a associação proposta pelo (s) informante (s) de Carneiro coloca, novamente, Exu, de forma equivocada, no reino dos demônios judaico-cristãos. Mas Exu é patrono da escuridão, não a escuridão cristã. Mais uma

828 APELIDO CARINHOS DE EDISON CARNEIRO.

vez recorrendo a Santos e Santos (2014, p. 103), têm-se a transcrição de uma fala de um *elexu*, um devoto de Exu, dizendo ser '[...] Exu o patrono da escuridão". A depreciação aparece quando, tanto os informantes de Carneiro, quanto outros interpretes das características de Exu leem a mitologia de Exu pela ótica etnocêntrica. Quando se julga, sempre o outro, a partir da cultura daquele que julga, desta forma o resultado do julgamento pode ser anunciado bem antes do início. Sendo, assim, o outro ou converte-se à cultura do inquisidor, "purificando-se" ou permanece na "treva".

A beleza do sentido de escuridão, portanto de treva em Exu, é escondida pela fixidez do estereótipo. Bhabha (2005) informa, que uma das estratégias do estereótipo é a fixidez, assim, sob a ótica do estereótipo cristão, os significados de escuridão e de trevas seriam sempre malévolos. Constata-se, que por sua grande associação à cor preta e ao lado esquerdo da espiritualidade negra, Exu foi mais facilmente diabolizado. Afinal, é fala recorrente na cultura brasileira, que o diabo é preto, negro, mais uma vez estereotipando o povo negro e a cultura negra.

Santos e Santos (2014, p. 102) são novamente chamados ao diálogo:

> O lado esquerdo e o preto estão também relacionados com o que é oculto, o que é extremamente difícil de lidar. O preto é representado pelo carvão, que por sua vez representa Exu no decorrer de vários rituais. Questionado a este respeito, o descendente de uma família de elexus, devotos de Exu, recitou o seguinte provérbio:
>
> [...]
>
> Eu vejo a aparência externa,
> Mas não vejo o que está no interior.
> Se o interior fosse uma cabaça,
> Alguém poderia abri-la e ver o que
> ela contém

O mesmo elexu, questionado, respondeu que o provérbio "[...] é uma referência ao segredo profundo ou a escuridão como a do carvão, integrando parte da criação, sendo Exu o patrono da escuridão" (SANTOS e SANTOS, 2014, p. 103). Sendo assim, pode-se interpretar que Exu é dono da essência verdadeira de todas as coisas, de tudo aquilo que só pode ser visto quando se enxerga por dentro, pelos meandros escondidos, pelas rasuras, que são ocultadas para, deixando vir à luz somente o que interessa ao emissor e às vezes somente para agradar ou agredir o receptor. A treva, da qual Exu é representante, é o segredo, a verdade oculta e também o "[...] segredo contido no útero" (SANTOS e SANTOS, 2014, p. 103), portanto a própria vida. Exu é contra o estereótipo, pois, a treva, a internalidade, a subjetivação não estão nas aparências. Enfim, Exu é patrono do conhecimento, juntamente com Orunmilá, e uma das grandes representações da existência de vida, pois todos os seres dos reinos animal, vegetal e mineral possuem seu Exu individual ou o seu Obará, o rei do corpo, ainda podendo ser chamado de Bará. O abandono do Exu individual significa a morte. Somente com a morte, o Exu individual de cada ser abandona o corpo ao qual está ligado, cumprindo, ainda, a responsabilidade de transportar o morto ao mundo espiritual, o orun.

Assim, é equivocado afirmar que Exu é "[...] um orixá das trevas" (CARNEIRO, 1991a, p.38), as trevas cristãs, "[...] não é um orixá – é um criado dos orixás" (CARNEIRO, 1948, p. 61). Ser criado, na acepção informada a Carneiro (1948) e também por ele percebida, é o mesmo que ser escravo. É comum em religiões afro-brasileiras na Bahia chamar-se o Exu de escravo dos orixás. Estaria, então, o escravo à mercê de qualquer necessidade, qualquer trabalho. Aquele

que seria “o criado dos orixás” teria ainda o poder de atemorizar, assustar. Daí valer-se dele com algum desprezo e de certa forma ficariam os devotos e fiéis aliviados pela condição escrava desta entidade, apesar de poderosa, seria controlada pelo orixá ao qual estaria diretamente ligado. Lima (2010, p.138) confirma que nos “[...] quadros atuais dos candomblés baianos o Bará passou a ser tido como ‘escravo de santo’”. A diabolização de ontem preserva-se no hoje. Carneiro (1991a, 1991b, 1948) fala de Exu diabo e de Exu escravo nos anos 1930 e 1940, discursos vividos hoje em casas menos tradicionais e por opositores do povo de axé.

A leitura dos escritos de Edison Carneiro permite as conclusões explicitadas, associadas às observações do autor deste trabalho. Tais observações são resultados de anos de frequência em candomblés não tradicionais, tradicionais e umbandas. O período da frequência compreende o início dos anos 1980 até 2017.

Na confusão interpretativa de parte do povo de axé, ao transformar Exu em escravo dos orixás, há mais algumas interpretações que necessitam ser comentadas por suas similaridades com a ortodoxia nagô baiana. Vê-se, mais uma vez, que fragmentos do pensamento religioso negro baiano, voltado para um link com as raízes africanas, está em meio às deturpações provocadas pelo discurso colonial, cumprindo um papel diverso do que seria o exercício de uma alteridade positiva, que se subentende o respeito às diferenças (CHAUÍ, 1993).

Cada orixá possui o seu Exu, mas a relação não é de escravidão e sim de complementaridade. “Acompanhante e elemento inseparável de todos os seres naturais e sobrenaturais, deve ser cultuado junto de cada um deles. [...] Nenhum òrisà pode pôr uma ação em movimento sem seu Èsù” (SANTOS, 2001, p.182-183). Ter o seu Exu, não é ter o seu criado, apesar de existir uma relação de certa obediência e hierarquicamente o Exu situar-se abaixo do orixá ao qual exerce a função de acompanhante, a designação escravo é inapropriada. Esta hierarquia não deve ser confundida com aquela, que o coloca como o terceiro em importância, apenas abaixo de Olorum, o Deus Supremo, e de Oxalá o Grande Orixá Pai. Quando se torna o acompanhante, nesta função, exerce um nível hierárquico abaixo do orixá que acompanha, mas não deixa de ser o terceiro na hierarquia, pois sem seu acompanhante, o orixá estaria incompleto. Quanto ao escravo, é aquele indivíduo privado de liberdade e com absoluta sujeição a ponto do senhor ser a própria lei, podendo mudá-la ao seu dispor, de acordo com as suas conveniências. Exu e os demais orixás seguem a cosmogonia nagô, tendo que respeitá-las, pois o descumprimento autorizaria o “policial nagô”, o próprio Exu, a agir de acordo com as normas estabelecidas.

Diz-se que se há um orixá autorizado e capaz de quebrar tradições, este é Exu (SANTOS, 2001). Seria poder demais para um mero escravo. Deve-se recordar que as anamneses dos informantes de Carneiro eram as reminiscências da escravidão com menos de 50 (cinquenta) anos de seu fim formal em 1888, a partir da conhecida Lei Áurea. Sendo Exu, aquele que todos os serviços podem fazer, a comparação ao escravo deve ter sido a mais fácil para os grupos de pessoas negras já combalidas em suas memórias ancestrais. O que há de se preocupar é quanto à atualidade dos depoimentos diabolizantes, apesar de desdobramentos positivos em um devir que retoma tradições ancestrais e questiona tradições racistas.

Inexiste a tentativa de adivinhação sobre o que estaria pensando os informantes de Edison Carneiro ao responderem os questionamentos, mas possui relevância o aproveitamento da etnografia do autor pesquisado para relacionar com outras etnografias, com diversos aspectos da mitologia afro-brasileira, com os dias atuais. As comparações, a partir das contribuições do Mestre Antigo, demonstram possibilidades de entender o passado, a contemporaneidade e a construção de discursos críticos para combates ao racismo, às depreciações às mitologias afro-brasileiras. Outra fala corrente, inclusive entre devotos de religiões negras, seria a associação de Oxalá ao bem e de Exu ao mal, novamente reativando os binômios branco versus negro, luz versus treva.

É preciso tornar claro e em negrito que o fato de Oxalá ser Obatalá, portanto senhor do pano branco, não significa que ele não goste de pessoas negras. Também se sugere, contudo, a associação ao fato de Exu ser elepô, senhor do epô, dendê e Oxalá ter ojeriza a dendê, à existência de certa oposição branco versus preto, portanto, na fala preconceituosa bem versus mal. Raul Lody (1992) explica, que quanto mais aproximado aos significados em torno do dendê, mais se aproxima de liturgias negras, pois o argumento para afastar-se do dendê e aproximar-se de "coisas brancas" é recorrente em interpretações, que diabolizam as religiões negras, também dentro de religiões negras brasileiras, aparecem vieses de religiões negras, que se autodenominam praticantes de uma magia branca, despossuída de dendê e pretensamente afastada de Exu ou com o Exu batizado. Desta forma, se cristianizam e afastar-se-iam com mais intensidade de aspectos negros ou diabolizantes. Então Exu, negro e dendê seriam coisas do diabo? Na etnografia, sobre a qual se debruça, Oxalá é associado ao Senhor do Bonfim, portanto, a cristo e o papel menor, o papel do diabo cristão atribuem a Exu.

Outro aspecto diabolizante de Exu, identificado a partir da etnografia de Carneiro e, também, em discursos contemporâneos, relaciona-se, à primazia de Exu na realização das oferendas. Exu tem o primeiro dia útil da semana dedicado a ele e também é o primeiro a receber os alimentos ritualísticos. Ser o primeiro não anula sua relação com o número 3, com terceiro na hierarquia, mas o primeiro a ser atendido, tão pouco com o número 7, questões que serão desenvolvidas mais adiante.

> A Exu se dedicam, não só o primeiro dia da semana (a segunda-feira), como ainda os primeiros dias de qualquer festa fetichista. O candomblé começa, mesmo, com o *padê*, ou despacho de Exu, porque é preciso entretê-lo (*despacha-lo)*, com pipocas e farinha de azeite-de-dendê, senão ele virá atrapalhar a festa... Sacrificam-lhe o cão, o galo e o bode. (CARNEIRO, 1991a, p. 39)

> Aos domingos, festejam-se todos os orixás. Antes, porém, de qualquer outra coisa, o pai-de-santo inicia o *padê (despacho de Exu)*, para entreter Exu e afastar a sua cólera. O 'homem das encruzilhadas' poderia, sem isso, vir atrapalhar a festa... (CARNEIRO, 1991a p. 61)

O sentido coletado para a prioridade do orixá mensageiro atribui à palavra despacho o significado de "ver-se livre de" e ao mesmo tempo "afugentar o mal". Como seria atender, despachar ou ver-se livre de uma pessoa negra à porta de uma mente racista autoproclamada dona de escravos? Exu tem que ser o primeiro, pois é o "[...] único capaz de desencadear qualquer ação e comunicar as partes entre elas" (SANTOS, 2001, p.183). Caso ele não seja "[...] invocado e servido em primeiro lugar [...] impediria sua função propulsora e reparadora, toda a cerimônia encontrar-se-ia comprometida, havendo consequentemente, o desequilíbrio e desarmonia" (SANTOS, 2001, p.183). Portanto, Exu não se constituiria, equivocadamente, em um mal do qual se tem que se livrar ou uma máquina que tem que ser bem alimentada, ele é a deidade fundamental para o bom andamento de toda a vida no *aiê*, mundo físico, e no *orum*, mundo espiritual.

Não invoca-lo seria impedi-lo de cumprir suas obrigações, assumindo, o negligente, as consequências pelo ato desconectado com as normas da tradição. Sim, caso não sejam realizados os rituais à Exu infortúnios e infelicidades podem vir a acontecer, afinal ele estaria impedido de cumprir as suas funções. Como agiria um policial, honesto, impedido de exercer as suas responsabilidades? Em algum nível violência e astúcia seriam empregados para que tudo

voltasse a se desenvolver conforme as leis, esse é Exu. A atrapalhação ou o "atrapalhar a festa" não teria sido feito por Exu, mas, por quem teve a intenção de impedir, que ele fosse ele mesmo. Santos e outras entidades cristãs são responsabilizadas por castigos parecidos aos impostos por Exu, mas as ações cristãs não são denominadas malévolas, assim também aprenderam os informantes de Edison Carneiro. Deveria, por vezes, atender com a pressa de quem queria ver a máquina, rapidamente, de volta ao eito. Gilberto Freyre (2001) fala de senhores de engenho que priorizavam certas partes dos animais abatidos em grande quantidade, aos homens e mulheres escravizados e escravizadas para que tivessem bastante força na lavoura, dessem lucro. Como não entender a possibilidade da primazia de Exu sobre os alimentos ter sido associado à certa primazia alimentar dos homens e mulheres escravizadas e escravizados. Compreende-se, que, associada a diversas investidas catequéticas, colonialistas e diabolizadoras, as citadas passagens do cotidiano negro escravizado contribuíram para entender Exu, equivocadamente como um escravo.

Em *Negros Bantos* (1991b, p. 144,145), o entendimento dos informantes afirma que o

> [...]
> culto dos negros a Exu não passa do respeito por aquele que pode dispor, a seu talante, da vida dos homens, espalhando desgraças pelo mundo. Os negros não se lembram dele senão para despachá-lo ou para, humildemente, *beijar-lhe*[829] *a pedra*, isto é, fazer a reverência do estilo diante do 'assento' do orixá, persignando-se com a terra que lhe fica à roda.

O temor a Exu existe, mesmo entre aqueles conscientes do que de fato é Exu, assim como católicos e evangélicos temem os castigos divinos, nunca diabolizados. É preciso prestar-lhe reverência, mas acima de tudo é preciso cumprir todos os tabus, todos os rituais, pois Exu como grande policial e grande controlador da ordem deverá cobrar o cumprimento das normas. Mesmo os orixás estão sujeitos a serem cobrados por Exu. Mesmo Oxalá, o grande orixá, terá que cumprir as normas, sob a possibilidade de ser punido por Exu, através de suas travessuras. A ninguém é dado o direito de descumprir a lei, nem aos seres humanos, nem mesmo ao grande orixá.

A equidade constitui-se peça fundamental nas relações dentro da mitologia ioruba e afro-brasileira, esse aspecto não fora percebido nos resultados da etnografia ora analisada. O abuso de autoridade, a displicência, a desobediência para com as leis sagradas serão reparados com as devidas punições, providenciadas por Exu. O cumprimento de sua obrigatoriedade de policial nagô fá-lo ser visto, por alguns, como aquele que deve ser evitado e que espalharia infelicidade pelo mundo. As mesmas vozes, que questionam este papel de Exu admitem que os mesmos tipos de ações sejam realizados pelas divindades judaico-cristãs e ao mesmo tempo vistos como providências divinas. Portanto, o Deus judaico-cristão pode dispor das vidas humanas como bem entender, já às outras deidades seriam e são atribuídas significações malévolas, quando do exercício de suas obrigações controladoras. Abimbola (apud SANTOS e SANTOS, 2014, p. 110) declara que "[...] Exu assume o papel de policial imparcial, punindo aqueles que perturbam a ordem do universo.". Afinal, "[...] os castigos infringidos por Exu só acontecem quando os sacrifícios prescritos não são observados, sendo eles a base essencial da harmonia entre os elementos que regem a vida" (SANTOS e SANTOS, 2014, p.98).

829 "PRESTAR REVERÊNCIA DIANTE DOS ASSENTOS DOS ORIXÁS" É COMO EDISON CARNEIRO (1951, P. 59) DEFINE "BEIJAR A PEDRA" EM A LINGUAGEM POPULAR DA BAHIA.

Uma música do ritual do *padê* em candomblés da tradição angola transmite o sentido do ver-se livre de Exu. Ainda hoje em casas de Axé, menos preocupadas com o controle das influências cristãs no pensamento religioso afro-brasileiro, canta-se com a letra descrita seguir:

> Sai-te daqui, Aluvaiá
> Que aqui não é o teu lugar
> Eu não quero ver-te aqui,
> na mesa de Apanaiá.
> (CARNEIRO, 1991b, p. 142)

Com pouquíssima variação, as vezes trocando a palavra "mesa" pela palavra "casa", a mesma letra é executada na atualidade. O que leva à afirmação que Edison Carneiro reproduziu, interpretou aquilo que de fato encontrou. O próprio Carneiro (1991b, p.143) informa que o "[...] pai-de-santo Manuel Paim [...] garantiu que Aluvaiá é um Exu da nação Angola, enquanto que Apanaiá é um caboclo, um espírito superior". A afirmação que há um "Exu na nação Angola" revela um paralelismo afro-baiano, visto que a deidade Exu é de origem iorubana, cultura e língua diferentes de Angola.

Chamar inquices e voduns de orixás é muito comum entre adeptos e não adeptos do candomblé. Para alguns grupos e para a sociedade baiana, que ouve falar de deidades negras nas artes, por exemplo, todas as deidades seriam orixás. A generalização contada por Carneiro (1991b) é tão comum na atualidade, que mesmo adeptos conscientes das diferenciações referem-se a inquices e voduns como orixás. Acredita-se, que a generalização acontece por facilitar o entendimento do ouvinte, por força do hábito de assimilação e em outros casos por desconhecimento, esta última assertiva é a mais provável no que se refere aos informantes de Edison Carneiro.

O ideário romântico do bom selvagem como modelo de nacionalidade e o abandono da possibilidade de reconhecimento do negro como símbolo do ser brasileiro é latente no discurso do pai-de-santo Manuel Paim. Sendo Exu uma deidade negra, para o discurso do sacerdote citado, estaria longe de qualquer possibilidade de uma espiritualidade superior. Ao contrário, os índios, admitidos como bons selvagens, convertidos ao cristianismo, portanto um caboclo, poderiam ser considerados espíritos superiores, ao menos diante do negro e abaixo dos brancos: uma hierarquia de raças. Nesse mesmo viés de 1930 na Bahia, pensa a umbanda contemporânea, conforme descrição de Prandi (2003), tendo sua linha "negra", a quimbanda, portanto o mal, e do lado inverso estariam os demais orixás, caboclos, boiadeiros, pretos velhos e até Exus batizados, tão convertidos e embranquecidos, quanto os caboclos. Os "espíritos superiores" de Manuel Paim revelam a influência Kardecista na assimilação cultural da afro-brasilidade. Outras denominações religiosas baianas, como centros espíritas de caboclos e sessões de mesa branca, nas quais orixás e caboclos dividem ou não o território com espíritos de luz, o pensamento sobre ser Exu representante de forças malévolas e os caboclos benévolos existe.

Ao invés de ser um incômodo e um mal a ser afastado, Exu é o guardião de todas as energias. Exu é "[...] enviado na qualidade de *Òjíse*, como portador-mensageiro, para remeter as oferendas" (SANTOS, 2001, p.195). Em *Os Nagô e a Morte*, Santos (2001, p.198) diz que a

> [...]
> interpretação aventurada por alguns autores de que o 'despacho' de *Èsù* é efetuado para eliminar e distanciar a presença nociva e beligerante de *Èsù* está em flagrante contradição com a função de *Èsù,* guardião e garantia única do bom andamento de toda atividade ritual.

A interpretação depreciativa foi predominante entre os informantes que contribuíram para a escrita de *Religiões Negras (1991a) e Negros Bantos (1991b)*, vide as citações dos mencionados livros. O "despacho", ao qual se refere a citação, é na verdade a importante cerimônia do *padê* ou *ipadê*. A voz, vítima do preconceito e também difusora do mesmo preconceito, transforma um importante ritual nagô em uma ação que se realizaria forçosamente e/ou aliviadora, preventiva, como uma vacina para as doenças.

O *padê* traz alívio e é preventivo dos males, das energias negativas, também controladas por Exu. Durante o *padê*, Exu cumpre o papel do controle das energias negativas, do equilíbrio entre o negativo e o positivo. Sem a realização do *padê*, ele, Exu, ficaria impedido de promover a paz e o equilíbrio. Conforme a cosmogonia nagô, as energias negativas poderiam ser liberadas, pois os códigos litúrgicos não foram cumpridos. Assim, entende-se que a doença é a teimosia, a ignorância daqueles que não conhecem o sentido negro de Exu. Carneiro (1991a) menciona a palavra *padê* e associa ao despacho, tornando-as palavras sinônimas. Novamente recorrendo a Santos (2001) vê-se que há pertinência em trabalhar as palavras *padê ou ipadê* como sinônimos de *despacho de Exu*. Santos (2001, p. 195), chama a atenção para o fato de que seria um rito prioritário menos elaborado, mas "[...] repetem-se essencialmente as mesmas características" do *padê ou ipadê* como por ela descrito e realizado no Ilê Axé Opô Afonjá. Genericamente, pode-se afirmar, que com uma ou outra variação os elementos constitutivos do *padê ou despacho* descrito por Carneiro (1991a; 1991b) são os mesmos ou quase os mesmos descritos por Santos (2001) e Santos e Santos (2014): água, farofa de azeite de dendê e azeite de dendê, em Carneiro (1991a) acrescenta-se a pipoca, a qual pode ser vista em rituais de *padê* e/ou despachos em saídas de blocos carnavalescos da Cidade do Salvador, por exemplo. Também os rituais possuem semelhança e aproximação, sendo o realizado no Ilê Axé Opô Afonjá, conforme Santos (2001) e Santos e Santos (2014), mais elaborado e descrito com mais detalhes. Entretanto, a aproximação das formas através dos ingredientes e da encenação sagrada, não leva à proximidade da significação da palavra despacho para os informantes de Carneiro e as informações de Santos.

A cerimônia do *padê* faz com que Exu cumpra a sua função de comunicar aos ancestrais masculinos e femininos os desejos da comunidade do *egbe*. Exu é o dono de todos os caminhos, único orixá que passa por todos os elementos da natureza. Como já dito, "'homem das encruzilhadas', mora em todos os entrecruzamentos de ruas e estradas" (CARNEIRO, 1991a, p. 97). A sua sincretização leva ao nascimento de diversas entidades (CARNEIRO, 1991a), algumas delas mencionadas por Edison Carneiro e na maioria das vezes com nomes em língua portuguesa, como na umbanda, ora acompanhadas do número 7 (sete), ora não.

Prandi (2003) traz uma série de nomes de Exus da umbanda, diz-se, da quimbanda, segmento malévolo da umbanda. Para a umbanda, Exu é uma entidade que teve vida terrena e sob o olhar cristão uma vida desregrada, pecaminosa. Pois,

> os exus, agora no plural, foram homens de questionável conduta: assaltantes, assassinos, ladrões, contrabandistas, traficantes, vagabundos, malandros, aproveitadores, proxenetas, bandidos de toda laia, homens do diabo, por certo, gente ruim, figuras do mal. (PRANDI,2003, p. 54)

Concorda-se com Prandi (2003), ao dizer pois

> Com o avanço das concepções cristãs sobre a religião dos orixás, ao qual vieram se juntar no final do século XIX as influências do espiritismo kardecista, que também absorvera orientações, visões e valores éticos cristãos, Exu foi cada vez mais empurrado para o lado do mal, cada vez mais obrigado, pelos seus

> próprios seguidores sincréticos, a desempenhar o papel do demônio. (PRANDI, 2003, p. 54)

Carneiro (1991b, p. 194) também reconhece influência cristã nas religiões afro-baianas, principalmente do catolicismo popular, do "[...] chamado *baixo espiritismo*" e a "[...] deturpação dos candomblés propriamente caboclos em benefício da doutrina de Kardec". Evidente, que as referidas influências também alcançaram a compreensão de Exu, transformando-o em demônio, em espírito inferior. Exu também ganhou sua denominação feminina, que são as pombagiras e padilhas, as quais em vida foram mulheres

> perdidas, por certo: prostitutas, cortesãs, companheiras bandidas dos bandidos amantes, alcoviteiras e cafetinas, jogadoras de cassino e artistas de cabaré, atrizes de vida fácil, mulheres dissolutas, criaturas sem família e sem honra. (PRANDI, 2003, p. 54)

Edison Carneiro (1936b) também conhecia as Padilhas. Em 03 de setembro de 1936 publicou no Jornal *Estado da Bahia* uma oração à Padilha. Os trechos da oração comprovam uma ambivalência própria, algo entre Deus e o diabo. Trazendo para a interpretação umbandista contemporânea anunciada por Prandi (2003), a Padilha objeto de culto, divulgada no mencionado periódico em 1936, seria da esquerda umbandista com todas as características malévolas, mas também possui características de uma entidade batizada, pois se dedica a ela a oração do "Pai Nosso". Vale a leitura e percepção do encantamento amoroso:

> Maria Padilha
>
> Entre portas, portais, eu venho me sentar, não vejo moço, nem moça que meu recado vá dar a fulano. Só tenho Maria Padilha com toda a sua quadrilha! Que é Caifás, Satanás e Lucifer. Oh. Minha estrela! Já que o teu nome é Maria Padilha, de ti andam três raios que fez os três cavalheiros mais fortes: Caifás, Satanás e Lucifer. Correi, correi ide até f. Que Fulano entre por minha porta e janela, entre pela frente do coração.
> [...]
> Ele não há de comer, nem beber, até que ele venha onde estou. O que tiver me dará, o que souber me ensinará e tudo que eu disser rua, em cima, embaixo ele acreditarás...
> Meu Deus lá vem Fulano vestido com uma alva branca com uma corda atada no pescoço, vem gritando valha-me fulana e eu não te possa valer, mas digo-te pelo amor que me tens, que venha manso bem manso ao querer e a minha vontade, me dando o que tiveres me contando-me o que souberes e me estimando mais que outras mulheres. Recebi, receba!
> Maria Padilha, não fosses aquela que andava pelas encruzilhadas descasando os bens casados e juntando os amancebados, assim eu vos peço ajunte o coração de fulano com o meu durante a nossa vida.
> Um pai nosso e uma Ave Maria a Maria Padilha para que fulano volte já manso e humilde aos meus pés para sempre Amém.

A oração não é atribuída à umbanda, encima uma matéria intitulada "Orações Milagrosas" (CARNEIRO, 1936a), que questionava interpretações de Aurelino Leal no livro denominado *A Religião Entre os Condenados da Bahia* de 1898. Carneiro (1936a) aponta como erro a interpretação de Leal declarar que os patuás e objetos religiosos semelhantes eram

próprios somente da "mestiçagem", portanto do povo negro. Assim Carneiro (1963c) fala sobre Aurelino Leal:

> Estudando os patuás de alguns sentenciados da Bahia, Aurelino Leal cai no erro da generalização apressada. E assim, somente, porque a maioria esmagadora, menos um, dos observados, era produto do caldeamento das raças, já o bacharel vai atribuindo a mestiçagem o hábito das mandingas...

Complementa dizendo, que também católicos possuem suas orações e que os hábitos e orações denominados por Aurelino Leal como "fetichismo", portanto tradições afro-brasileiras, conforme vocabulário da época era na verdade "degradação do catolicismo". Subtende-se, que o motivo da publicação da oração à Maria Padilha, que se encontra como uma espécie de epígrafe do artigo, relaciona-se ao anunciado erro de Aurelino Leal em atribuir os resultados de suas observações às religiões "fetichistas". Portanto, a leitura de Carneiro em 1936, com a qual se coaduna, diz sobre esta entidade tida como um Exu-Diabo, ser uma entidade de origem cristã ou no mínimo com grande influência cristã.

Não se questiona os poderes espirituais e religiosos da umbanda, mas seu discurso e suas práticas diabolizantes. Como pode ser visto, o Exu e seu feminino, na umbanda não deveriam ser demônios, pois tiveram vida terrena e em alguns casos até recebem orações católicas. Trata-se de espíritos de homens e de mulheres, que em vida descumpriram com mandamentos cristãos e que por isso se autodenominam e são denominados diabos, portanto, entidades imbuídas de certa autoflagelação, promovendo a liturgia cristã, confirmando a existência do mal. Muitos dos Exus-diabos-cristãos possuem associação direta com um diabo específico. "A criatividade dos brasileiros é muito grande e nela cabe a elaboração da religião que partem do modelo africano, nele enxertando conceitos e entidades de outras religiões" (TAVARES, 2000, p. 113). Assim, são os discursos do pai-de-santo Manuel Paim e de outros informantes de Carneiro ou de Aurelino Leal. Seguem opções para utilização em exorcismos cristãos. Nada tão diferente das informações recolhidas por Edison Carneiro, tendo em vista o caráter diabolizante, contudo, mais complexo e farto de informações.

> Segundo a tábua umbandista de correspondência Exu-diabo, a entidade suprema da "esquerda" é o Diabo Maioral, ou Exu Sombra, que só raramente se manifesta no transe ritual. Ele tem como generais: Exu Marabô ou diabo Put Satanaika, Exu Mangueira ou diabo Agalieraps, Exu-Mor ou diabo Belzebu, Exu Rei das Sete Encruzilhadas ou diabo Astaroth, Exu Tranca Rua ou diabo Tarchimache, Exu Veludo ou diabo Sagathana, Exu Tiriri ou diabo Fleuruty, Exu dos Rios ou diabo Nesbiros e Exu Calunga ou diabo Syrach. Sob as ordens destes e comandando outros mais estão: Exu Ventania ou diabo Baechard, Exu Quebra Galho ou diabo Frismost, Exu das Sete Cruzes ou diabo Merifild, Exu Tronqueira ou diabo Clistheret, Exu das Sete Poeiras ou diabo Silcharde, Exu Gira Mundo ou diabo Segal, Exu das Matas ou diabo Hicpacth, Exu das Pedras ou diabo Humots, Exu dos Cemitérios ou diabo Frucissière, Exu Morcego ou diabo Guland, Exu das Sete Portas ou diabo Sugat, Exu da Pedra Negra ou diabo Claunech, Exu da Capa Preta ou diabo Musigin, Exu Marabá ou diabo Huictogaras, e Exu-Mulher, Exu Pombagira, simplesmente Pombagira ou diabo Klepoth. Mas há também os exus que trabalham sob as ordens do orixá Omulu, o senhor dos cemitérios, e seus ajudantes Exu Caveira ou diabo Sergulath e Exu da Meia-Noite ou diabo Hael, cujos nomes mais conhecidos são Exu Tata Caveira. (PRANDI, 2003, p. 55)

Em 1948 Carneiro (1948, p. 23) já havia identificado o sincrético Exu Caveira, fusão com Omolu, no Rio de Janeiro. Na África ioruba, o número 07 está diretamente ligado a Ogum, seu irmão mais velho e seu representante em tradicionais terreiros nagôs baianos, nos quais os filhos de Exu são iniciados para Ogum. Provavelmente por terem energias parecidas e Ogum por seu aspecto guerreiro, sendo o grande general, o número sete também fora associado ao irmão Exu, a ponto de serem identificados um Ogum Sete Espadas, um Exu Sete Espadas e tantos Exus com o número sete em seus nomes. O Exu Sete Espadas fora encontrado por Edison Carneiro através da pesquisa em candomblé banto na Bahia, portanto de tradição diferente da iorubana, à qual pertencem Exu e Ogum. Assim constata-se mais uma ação sincrética, parecida com a da nomeação "Exu Tata Caveira", pois Tata é uma palavra dos candomblés bantos, o mesmo que pai (CASTRO, 2005, p.340). Dentre tantas representações do orixá mensageiro, Carneiro (1991b) destaca que:

> A representação mais comum de Exu, o orixá que simboliza as forças contrárias ao homem, trá-lo sempre armado com suas sete espadas, que correspondem aos sete caminhos dos domínios imersos do orixá. De fato, o seu reino é enorme, estendendo-se por todas as encruzilhadas, por todos os lugares esconsos do planeta. Tanto que os negros o chamam, ora 'o homem das encruzilhadas', ora, ampliando lhe o raio de ação, 'o homem da rua'. O poder desse orixá é tão temível que o seu 'assento' nos candomblés se constrói com pedra e cal, a portinhola fechada a cadeado, para que ele, vendo-se solto, não saia a fazer diabruras pelo mundo... (CARNEIRO, 1991b, p. 142)

A descrição de mais de 80 (oitenta) anos encontra-se atualíssima. Uma rápida consulta, através de sites de busca na internet, serão encontradas informações, inclusive sobre Exu Sete Espadas, Ogum Sete Espadas em Centros e Tendas de umbandas, também sobre o Exu Sete Facadas, facilmente encontrado em umbandas e em candomblés da Bahia. Como já se expressou, a diabolização de Exu não é uma ação recente, tampouco proveniente de atitudes isoladas e sem um propósito de política cultural colonialista. Prandi (2003, p.119) em seu *Exu de mensageiro a diabo,* lembra que os missionários europeus, quando de suas primeiras investidas no continente africano, classificaram Exu como o diabo e ao mesmo tempo, um ser com características da deidade greco-romana Príapo, por conta das representações com o falo em tamanho exagerado. Portanto, a "[...] maldição imposta a Exu na África por missionários e viajantes cristãos desde o século XVIII foi sendo completada no Brasil nos séculos XIX e XX" (PRANDI, 2003, p,54), de tal forma, que nas investigações de Edison Carneiro não poderia deixar de aparecer o aspecto diabolizante de Exu.

A diabolização de Exu e/ou sua denominação como parente do diabo (CARNEIRO, 1991a, p. 97) é informada através da etnografia de Edison Carneiro sem deixar de citar características reais deste orixá, mas ao mesmo tempo deturpando-as. É relevante dizer, que em *Candomblés da Bahia* (1948) há um olhar mais crítico sobre os discursos etnocêntricos em relação a Exu. Nesta obra, assume-se que "Exu, que tem sido equiparado ao diabo cristão por observadores apressados, serve de correio entre os homens e as divindades, como elemento indispensável entre uns e outras" (CARNEIRO, 1948, p.23). Igualmente, em *Negros Bantos* (1991b, p. 145), admite-se que há "[...] mesmo quem sustente o caráter benfazejo de Exu", apesar da maioria absoluta das observações serem no sentido da depreciação. Como é sabido, a maioria esmagadora das reportagens dos 40 primeiros anos do século XX eram de incentivo à violência e perseguição contra as religiões afro-brasileiras na Bahia e em outros estados, cobrando das autoridades policias enérgicas posições contra os candomblés e outras religiões afro-brasileiras.

Não obstante, havia algumas exceções. Entre os abnegados, que seguiam na contramão, estava Edison Carneiro a partir de 1928, como se viu em *Musa Capenga*, ora produzindo textos,

ora outros produziam sob sua égide de editor do Jornal *Estado da Bahia*. Em uma grande quantidade de matérias jornalísticas depreciativas publicadas nas primeiras quatro décadas do século XX, diversas chamam atenção pelos mais variados requintes de crueldade, ironias e cobranças feitas às autoridades policiais baianas para o combate ao Candomblé. Contudo, em pelo menos uma delas admite-se o caráter benfazejo de Exu. A notícia, apesar de ocupar a primeira página, quase passa despercebida em uma terça-feira, 04 de agosto de 1931, no Jornal A Tarde:



A TARDE

BAHIA — Terça-feira, 4 de Agosto de 1931

CINE-GLORIA — Amanhã na Matinée e Soirée —

ORDINARIO, MARCHE!

Pelo Rei do Riso--Buster Keaton--Ingresso 3$300 Este film só será exhibido no GLORIA

Assistencia material às escolas da capital

Depois de uma doença é preciso recuperar sem demora as forças perdidas

As creanças e os tomates

Theodoro da Silva contra Theodoro dos Santos

Fiat Lux!...

MARAGOGIPE JA' TEM LUZ ELECTRICA

As Ultimas Noticias Telegraphicas

DECLARAÇÃO NECESSARIA

O FEITIÇO FICOU EXPLICADO

CINEMA JARDIM

Luzes da Cidade

CINE-GLORIA

Couzas de Estudantes

Mme. Jannette

BOLETIM COMMERCIAL

CINEMA LYCEU

Lua de Mel

Tito Schipa

Asthma

FILMS

Remedio do Hittpad PARA ASTHMA

GONORRHEA? INJECÇÃO GUIMARÃES SOLUÇÃO PARA LAVAGEM EFFEITO CERTO

Theatro Guarany

Broadway Melody

HONORINA BORGES MACHADO

BERNARDO MARTINS CATHARINO

O FEITIÇO FICOU EXPLICADO[830]

Um caso de feitichismo foi levado ao conhecimento do delegado Tancredo Teixeira.

Passando às 2 horas da manhã pela encruzilhada da rua da Oração um Guarda Civil notou que um homem encapotado, e acompanhado de uma mulher largara no meio da rua um embrulho, de tamanho regular.

830 FIGURA SE ENCONTRA NO ANEXO BH.

> Verificando tratar-se de um 'despacho', pois o embrulho continha um pinto cosido, o guarda prendeu o casal, levando para a delegacia da 1ª Circunscrição. Ali foi o caso apurado. O homem e sua mulher tinham ido fazer um 'despacho' em benefício de um filhinho menor, que se encontra bastante enfermo.
> E com esta revelação ficou o caso resolvido.

Por algum motivo desconhecido, delegado e imprensa admitem a possibilidade de Exu trabalhar em prol de uma criança, de uma vida, portanto uma atitude não demoníaca. Para o presente trabalho, interessa afirmar, que em 1931 havia assunção pública sobre outro aspecto de Exu, que não fosse aquele propagado, majoritariamente, pela própria imprensa, pela polícia, pelo estado, por fieis. A atitude do casal poderia ter gerado infortúnio a eles. Já em *Negros Bantos* (1991b, p. 172), vê-se a desconfiança quanto à afirmação do caráter malfazejo dos orixás. A etnografia procura manter a fidelidade ao que é ouvido, lido, mas não deixa de expressar opinião. No capítulo "O Médico dos Pobres", se diz a respeito de Omolu, não crer "[...] apesar de tudo, no caráter malfazejo desse orixá" (CARNEIRO, 1991b, p. 172). O olhar vai além do questionamento do caráter malfazejo de Exu, afinal qual seria o motivo de todos os "[...] santos do hagiológico afro-brasileiro [terem] uma fisionomia terrível, de destruidores do mundo"? Além das interpretações maledicentes a respeito de Exu, denuncia-se outras

> Xangô distribui tempestades sobre a face da terra. Ogum manda a guerra para destruir a humanidade. Iemanjá leva para o fundo do mar os que lhe caem em graça. Ibeji traz filhos gêmeos para o negro, que não tem nem onde cair morto... Todos os santos, entretanto, são facilmente conquistados por um despacho, por uma oração partida do fundo da alma, por uma quinquilharia qualquer. Todos os santos são tapeáveis. O que eles querem, antes de tudo, acima de tudo, é a devoção dos seus filhos. (CARNEIRO, 1991b, p. 172)

Carneiro (1991b, p. 172) conclui, afirmando que todos "[...] os etnógrafos concordam em que, na base de todas as religiões, está o temor.". Entende-se, que associado à constatação do filho do escritor Antônio Joaquim de Souza Carneiro, há o fato de que o poder colonial em África e na diáspora se encarregou de deturpar mitologias negras, para que assim pudesse obter êxito na colonização do pensamento, prática inerente à toda colonização imperialista. Esta atitude, pode ter alcançado resultados eficazes no Brasil, com aqueles que por aqui já estavam há mais tempo, portanto, os homens e mulheres de origem banto. Por isso, deve-se depreender, que ao afirmar que há uma pobreza e subserviência da mitologia banto (CARNEIRO, 1991a; 1991b, 1948), conclui-se que a maior exposição aos aparelhos coloniais fez com que algumas referências matriciais de origem banto fossem perdidas, apagadas. Entende-se, que ao invés de falar "pobreza e subserviência", reproduzindo parte do pensamento de Raimundo Afonso de Nina Rodrigues, é preciso compreender, que as reelaborações possíveis foram aquelas realizadas com influências cristã e nagô.

Sem alguma reserva, sacerdotes e sacerdotisas de religiões afro-brasileiras contribuíram e contribuem para a depreciação de suas religiões ao entrarem no jogo do mercado da fé, que entre outras exigências, quer resultados materiais imediatos. Para alcançarem o sucesso e enrobustecerem suas clientelas, alguns afirmam a poderosa relação com o Exu-diabo-cristão, prometendo resultados imediatos (PRANDI, 2003), (CARNEIRO, 1991a, 1991b, 1948). A sujeição das religiões afro-brasileiras à lógica capitalista faz incorporar as disputas próprias do mercado,

tal o período de Carneiro, quando alguns pais de santo utilizavam filhas de santo como atrativos para clientes importantes[831].

Com esses, a colonização do pensamento alcança êxito, produzindo, inclusive, discursos para o combate das religiões, que os colonizados professam. Edison Carneiro, influenciado pelo pensamento nagô baiano da época e a partir de alguns resultados alcançados, acredita que a degradação e a colonização do pensamento, da forma como fora descrita, faz-se produto em sua maioria de pais de santo. Ao resguardar as sacerdotisas tradicionais nagô e algumas exceções de pais, tanto nagô, quanto banto, e condenar alguns daqueles que considera "efeminados", o autor pesquisado reproduz o preconceito relacionado à opção sexual comentado por Braga (2014, p. 43. Entretanto, é preciso lembrar, que entre os sacerdotes masculinos, considerados exceções a serem respeitadas, havia homossexuais ou pelo menos alguns considerados por Edison Carneiro como efeminados.

Seria pouco proveitoso, esquecer que parte do pensamento de Carneiro, no que se refere à primazia das mulheres no sacerdócio negro, é influenciado pelo professor de inglês, ioruba e sacerdote de Ifá Martiniano Eliseu do Bonfim. Certamente, algumas informações, sobre as relações de Exu e Ifá foram conseguidas com o citado professor. Também, acredita-se, que as revisões com o caráter mais próximo ao entendimento nagô baiano de mundo devem-se, em parte, à influência assumida da obra de Raymundo Afonso de Nina Rodrigues e do próprio Martiniano do Bonfim. É fato, que a etnografia de Edison Carneiro sobre Exu faz uma anamnese indireta do pensamento da sociedade de sua época e possui estreita relação com o que se ver hoje em candomblés menos tradicionais e em outras religiões afro-brasileiras como a umbanda. Como já expressado, verificar os conceitos do Exu nagô tradicional por entre as falas da etnografia de Edison Carneiro contribui para mostrar sua atualidade e ao mesmo tempo para entender e combater discursos preconceituosos, que sobrevivem até os dias atuais. Natural que o subcapitulo sobre Exu tenha permitido análises mais aprofundadas sobre questões identitárias.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo horizonte: Editora da UFMG, 2005.

CARNEIRO, Edison. **Capítulo II**. In: DIAS DA COSTA, Oswaldo; AMADO, Jorge; CARNEIRO, Édison. Lenita: novela. Rio de Janeiro, A. Coelho Branco Filho Editor, 1929a, p. 27-34.

CARNEIRO, Edison. **Capítulo V.** In: DIAS DA COSTA, Oswaldo; AMADO, Jorge; CARNEIRO, Édison. Lenita: novela. Rio de Janeiro, A. Coelho Branco Filho Editor, 1929b, p. 59-66.

CARNEIRO, Edison. **Capítulo VIII**. In: DIAS DA COSTA, Oswaldo; AMADO, Jorge; CARNEIRO, Édison. Lenita: novela. Rio de Janeiro, A. Coelho Branco Filho Editor, 1929c, p. 89-99.

CARNEIRO, Edison. **Capítulo XI**. In: DIAS DA COSTA, Oswaldo; AMADO, Jorge; CARNEIRO, Édison. Lenita: novela. Rio de Janeiro, A. Coelho Branco Filho Editor, 1929d, p. 123-128.

CARNEIRO, Edison. **Orações Milagrosas**. Estado da Bahia, Salvador, 03 set. 1936a.

CARNEIRO, Edison. **Maria Padilha**. Estado da Bahia, Salvador, 03 set. 1936b.

CARNEIRO, Edison**. Editorial.** In: Revista Flama, nº3. Salvador, agosto, 1937.

831 A INFORMAÇÃO A RESPEITO DO CITADO COMPORTAMENTO DOS PAIS-DE-SANTO FORA DADA POR EDISON CARNEIRO A RUTH LANDE E PUBLICADA NO LIVRO CIDADE DAS MULHERES (1967), CONFORME DITO NO PRIMEIRO CAPÍTULO DESTE TRABALHO.

CARNEIRO, Edison e FERRAZ, Aydano do Couto. **O congresso Afro-brasileiro da Bahia.** In: Anais do Congresso Afro-Brasileiro (2: 1937: Salvador, BA). Congresso Afro-Brasileiro (Bahia). Trabalhos apresentados ao 2° Congresso Afro-Brasileiro (Bahia). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1940a. p. 4-7.

CARNEIRO, Edison; BONFIM, Martiniano; FERRAZ, Aydano. **Palavras inaugurais do Congresso Afro-Brasileiro da Bahia**. In: Anais Congresso Afro-Brasileiro (2: 1937: Salvador, BA). Trabalhos apresentados ao 2° Congresso Afro-Brasileiro (Bahia). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940b, p.7-9.

CARNEIRO, Edison. **Uma Revisão na etnografia religiosa afro-brasileira**. In: Anais do Congresso Afro-Brasileiro (2: 1937: Salvador, BA). Congresso Afro-Brasileiro (Bahia). Trabalhos apresentados ao 2° Congresso Afro-Brasileiro (Bahia). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1940c. p.10-11.

CARNEIRO, Edison. **O médico dos pobres.** In: Anais do Congresso Afro-Brasileiro (2: 1937: Salvador, BA). Congresso Afro-Brasileiro (Bahia). Trabalhos apresentados ao 2° Congresso Afro-Brasileiro (Bahia). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1940d. p.129-131.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. Ediouro. Rio de Janeiro, 1948.

CARNEIRO, Edison. **A linguagem popular da Bahia**. Rio de Janeiro: 1951.

CARNEIRO, Edison**. Pesquisa de Folclore**. Comissão Nacional de Folclore e Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura (IBECC), Rio de Janeiro: 1955.

CARNEIRO, Edison. **Samba de Umbigada**. Rio de Janeiro. Ministério da Educação: Campanha de Defesa do Folclore, 1961.

CARNEIRO, Edison. **Carta do Samba: Aprovada pelo I Congresso Nacional do Samba 23 de novembro e 2 de dezembro.** Ministério da Educação e Cultura Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: 1962.

CARNEIRO, Edison. **Ladinos e Crioulos: Estudos sôbre o negro no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do Folclore**. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 1965.

CARNEIRO, Edison. **O quilombo dos Palmares.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CARNEIRO, Edison**. Religiões Negras**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1991a.

CARNEIRO, Edison. **Negros Bantos**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1991b.

CARNEIRO, Edison. **Musa Capenga**. In: GILFRANCISCO. Musa Capenga – Poemas – Edison Carneiro. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado, EGBA, 2006.

CARNEIRO, Edison. **A sabedoria popular**. São Paulo. Martins Fontes, 2008.

CARNEIRO, Edison. **O negro como objeto de Ciência**. Disponível em: < http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n13_p5.pdf> . Acesso em: 23 Jul 2016.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares Africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro**. 2ª Ed. Topbooks, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e racismo: aula inaugural na FFLCH** – USP em 10.03.1993. Revista Princípios. São Paulo, n. 29, p.10-16, jun./jul.1993.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. 45. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LIMA, Fábio LODY, Raul. **Tem dendê, tem axé: etnografia do dendezeiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LODY, Raul. **Xangô: o senhor da casa de fogo**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. 2. Ed. Salvador: EDUFBA, 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Deuses africanos no Brasil**. In: _____. Herdeiras do axé. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 1-50

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Exu, de Mensageiro a Diabo**. Disponível em http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/exu-dia.rtf. Acessado em 30 mar. 2003.

ROHDE, Bruno Faria. **A definição das Fronteiras discursivas da umbanda**. In: _____. Umbanda tem fundamento, e é preciso preparar: abertura e movimento no universo umbandista. Dissertação de Mestrado – UFBA. Faculdade de Comunicação Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, 2010, p. 29 a 55.

SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos. **História de um terreiro nagô: crônica histórica**. São Paulo: Carthago e Forte, 1994.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte: pàde, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia**. Petrópolis, Vozes, 1986.

SANTOS, Juana Elbein dos & SANTOS, **Deoscóredes Maximiliano dos (Mestre Didi Asipa).** Exu. Salvador: Corrupio, 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos & SANTOS, **Deoscóredes Maximiliano (Mestre Didi Asipa).** Sángo. Salvador: Corrupio, 2016.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **O sagrado não tem cor.** [01 de novembro, 2014] Salvador: G1. Entrevista concedida a Henrique Mendes. Disponível em http://g1.globo.com/bahia/flica/2014/noticia/2014/11/sagrado-nao-tem-cor-diz-mae-stella-em-debate-que-lotou-tarde-na-flica.html. Acesso em 02.11.2014.

TAVARES, Ildásio. **A Ética do Candomblé**. In: Faraimará Mãe Stella 70 anos: Seminário Livre de Cultura Negra. Salvador: Axé Opô Afonjá. 28 a 30 Abril 1995.

TAVARES, Ildásio. **Candomblés na Bahia**. Salvador: Palmares, 2000.

TAVARES, Ildásio. **Xangô.** Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas Africanas dos Orixás**. Salvador: Corrupio, 1985.

VERGER, Pierre. **Orixás: Deuses Iorubas na África e no Novo Mundo**. 5a ed. Salvador, Corrupio, 1997.

UMA CENA DA ESCRITA BAIANA: PERSPECTIVAS E CONCEPÇÕES

Milena TANURE (PPGLITCULT/UFBA)
E-mail: milena.tanure@gmail.com

RESUMO

Partindo de uma discussão sobre o modo pelo qual o conceito de literatura baiana pode representar a manutenção de um *status quo* ou a busca de uma nova via, o presente trabalho objetiva realizar uma reflexão sobre uma ideia de literatura baiana na tentativa de problematizar essa demarcação, na fala ou na escrita, do aspecto local. Dessa forma, objetiva-se pensar, ainda, em que sentido essa marca regional pode se colocar como diferenciação exaltadora ou delimitação segregacionista no interior do campo literário. A fim de refletir o que tal categorização tem representado e as suas marcas, parte-se das teorias sociológicas sobre a produção e circulação de produtos culturais desenvolvidas por Pierre Bourdieu (1992) a fim de discutir sobre a cadeia produtiva que tem dado espaço, mas também negado a devida projeção ao que se tem produzido em solo baiano, pensando, sobretudo, a produção contemporânea. Essa análise, discutindo o modo pelo qual a produção literária baiana tem encontrado certos entraves para se fazer publicar, circular e ser lida, tanto em cenário local como em todo o país, propõe problematizar uma questão que perpassa pelo processo de produção e circulação das obras no intuito de dialogar sobre o que a categoria "literatura baiana" tem representado no campo cultural.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA BAIANA; CAMPO LITERÁRIO; PRODUÇÃO CULTURAL.*

CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

O presente trabalho objetiva realizar uma reflexão sobre uma ideia de literatura baiana contemporânea na tentativa de problematizar o motivo de se realizar, na fala ou na escrita, essa marca do aspecto local. Nesse sentido, objetiva-se pensar, ainda, em que sentido essa marca regional pode se colocar negativa ou positivamente. Dessa forma, deseja-se refletir em que sentido essa marca regional pode se colocar como diferenciação exaltadora ou delimitação segregacionista no interior do campo literário. A fim de refletir o que tal categorização tem representado e as suas marcas, parte-se das teorias sociológicas sobre a produção e circulação de produtos culturais desenvolvidas por Pierre Bourdieu (1992) a fim de discutir sobre a cadeia produtiva que tem dado espaço, mas também negado a devida projeção ao que se tem produzido em solo baiano. Essa análise, não se exaurindo em si, busca, portanto, problematizar uma questão que perpassa pelo processo de produção e circulação das obras no intuito de dialogar sobre o que a categoria "literatura baiana" tem representado no campo cultural.

De logo, é válido sinalizar que essa problematização que proponho vem de uma inquietação a partir de discursos que afastam essa categorização em defesa de que o que se produz em solo baiano é literatura brasileira ou apenas literatura, discursos esses que surgem em clara oposição aos que defendem a categoria como forma de enaltecer nossa produção literária. Essa inquietação advém, ainda, de uma necessidade em se refletir o modo pelo qual, em nossos cursos de Letras, exaltamos, merecidamente, autores como Machado de Assis, Lima Barreto e Mário de Andrade – cabendo frisar que, em sua maioria, falamos de homens—, no entanto, o mesmo destaque não é dado aos nossos autores baianos. Digo *nosso* em um sentido

claro que marca a necessidade de uma apropriação, identificação e reconhecimento. Nesse sentido, não me refiro, única e exclusivamente, a uma necessidade de se enaltecer a produção de consagrados baianos como Jorge Amado, Castro Alves ou João Ubaldo Ribeiro, ainda que todos eles mereçam mais reconhecimento em nosso solo do que se tem sido dado nas academias, mas, sobretudo, aos novos autores que, alguns não sendo mais tão novos no mercado editorial, merecem os holofotes dados aos reconhecidos nomes do cânone literário nacional.

Em texto de novembro de 2007 no qual apresenta um panorama sobre a literatura baiana contemporânea, a crítica literária e acadêmica Gerana Damulaski (2007) indica que "embora se saiba que a literatura brasileira nasceu na Bahia com Gregório de Matos e os outros poetas da época, e se saiba igualmente de nomes famosos como Castro Alves, Adonias Filho, Jorge Amado, a verdade é que hoje não se tem conhecimento nos outros estados do que se vem fazendo de literatura da mais alta qualidade na Bahia". Muito embora esse texto já tenha mais de 10 anos, o cenário apresentado pela acadêmica não parece ser muito diferente, apesar das feiras literárias nacionais e internacionais que têm se multiplicado em solo baiano e, em alguma medida, possibilitado alguma visibilidade a uma produção mais contemporânea. De algum modo, as colocações aqui feitas, sem o intuito de serem conclusivas, buscarão refletir sobre esse cenário em que se é difícil publicar, divulgar as publicações, vendê-las e, assim, se problematizará de que modo um conceito de literatura baiana pode representar uma manutenção desse *status quo* ou a busca de uma nova via.

LITERATURA BAIANA: OS CONCEITOS QUE TÊM SIDO DIFUNDIDOS E AS PROBLEMÁTICAS EXISTENTES

A reflexão que proponho nessa comunicação é oriunda de discussões do grupo de pesquisa "Contemporâneos: grupo de estudo e pesquisa em literatura brasileira contemporânea", carinhosamente denominado "Contemporâneos". O grupo tem desenvolvido, com o apoio da FAPESB, a pesquisa "(Des)locamentos: retratos da literatura baiana contemporânea" e, em uma das suas reuniões, percebeu diante de si a necessidade de demarcar o que compreende ser abarcado por essa denominação de "literatura baiana" que representa o cerne da pesquisa que está sendo realizada.

Diante disso, fizemos um apanhado de algumas antologias baianas a fim de analisar quais os autores selecionados e as categorias utilizadas para a inserção ou exclusão dos textos dentro desse rol de "autores baianos". De logo, foi possível identificar que, aqueles que pensam tal categoria, cada um a seu tempo e como base em interesses específicos, forjam uma definição de literatura baiana, assim como nós buscamos fazer em nosso grupo. É possível citar, por exemplo, a definição da professora e escritora Lívia Natália (2011, p. 120) em texto sobre os blogues como espaços de formação da literatura baiana contemporânea:

> O que chamamos aqui de Literatura Baiana em nada se restringe à Bahia como espaço de nascimento ou, até mesmo, vivência. A Literatura Baiana como aqui nos interessa definir dá conta de uma dinâmica discursiva de circulação e estabelecimento de diálogos entre escritores que vivenciam, de alguma forma, a cena da escrita baiana, sendo, entre eles, uma marca em comum a escrita em suporte digital.

Ao se propor uma conceituação do que seria a literatura baiana, antecipa-se uma ideia de produção literária constituída em solo baiano. Atrelado a isso, a expressão aparenta remeter

a uma produção de caráter regional que, assim sendo, apresenta, expressivamente, as marcas sociais, geográficas e políticas de um dado espaço. O contato com as antologias, no entanto, sobretudo as mais recentes, como a antologia "Autores Baianos: Um Panorama", lançada na Feira de Frankfurt pela FUNCEB, em parceria com a P55 editora, revelou a existência de múltiplas e distintas escritas. Além disso, para além da maciça presença de autores nascidos na Bahia e que publicam no estado, foi possível identificar, também, a presença de autores que publicam no território baiano, mas que não nasceram neste solo. Há que se destacar, ainda, a presença de autores que, nascidos na Bahia, mas não mais vivendo nela, mantêm um vínculo com o Estado, seja pelo tipo de narrativa que produzem ou pela vinculação que aludem em entrevistas e textos de cunho biográfico, mas publicam no eixo Rio-São Paulo. Neste último grupo, cabe citar, como expressivo exemplo, o membro da Academia Brasileira de Letras, Antônio Torres, cujas publicações e residência há muito se distanciaram fisicamente do território baiano, apesar da vinculação aludida pelo escritor em suas falas e algumas narrativas.

Como se percebe, conceituações dessa natureza têm se revelado reducionistas e esbarram em uma série de possibilidades e contextos que nos colocam, rotineiramente, diante de uma necessidade de nova conceituação ou total afastamento dessa delimitação em uma dada categoria. Há que se perceber, ainda, de que modo uma delimitação dessa natureza nos faz questionar o lugar dessa produção literária no campo cultural brasileiro. Isso porque, ao se denominar uma dada produção literária como baiana, é preciso ter em vista o intuito de tal caracterização, uma vez que, ao se demarcar a origem desses textos se está a inseri-lhes um selo que pode ser tanto no intuito de engrandecê-los como afastá-los de uma produção consagrada e de projeção nacional.

O que se está questionando nesse momento é: Dizer "literatura baiana" não afasta essa produção literária de uma Literatura com letra maiúscula que, por ser conhecida como tal, não precisa de adjetivações que a especifique ou qualifique? Compagnon (2003), ao discutir um conceito de literatura, afirma que "todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que um outro não é". No mesmo sentido, pode parecer que caracterizar como baiana um grupo de produções literárias sugere que tais escritas não se inserem no âmbito nacional de produções.

LITERATURA BAIANA CONTEMPORÂNEA: QUANDO UM CONCEITO NÃO DÁ CONTA, MAS SE FAZ NECESSÁRIO MAPEAR A CENA LOCAL

Apesar da identificação dos riscos oriundos de se categorizar as produções literárias, é preciso perceber, contudo, a força enunciativa de se utilizar uma especificação como essa no discurso. O que se está se desejando delinear é o modo pelo qual, muito embora uma ideia de literatura baiana não dê conta da produção contemporânea ou possa dar a entender que esta não compõe o campo literário brasileiro, faz-se necessário mapear e enaltecer a produção baiana, não afastar de todo tal categorização.

Por muitos anos, e ainda hoje, percebe-se uma identificação quase que metonímica entre uma ideia de literatura baiana e as figuras de Jorge Amado ou Castro Alves, grandes nomes da prosa e poesia literária brasileira. No entanto, em que pese a relevância e projeção de suas escritas pelo Brasil e pelo mundo, a literatura contemporânea que se produz em solo baiano é, marcadamente, plural e múltipla. Nesse sentido, pensar uma literatura baiana contemporânea é demarcar, hoje, no campo literário nacional, a produção e alcance das narrativas e prosas mais atuais. Colocar isso em cena, contudo, representa evidenciar o modo pelo qual a produção literária baiana tem encontrado certos entraves para se fazer publicar, circular e ser lida, tanto em cenário local como em todo o país.

Para a discussão que aqui se está delineando, interessante se faz colocar em cena o modo pelo qual o Rio Grande do Sul, marcando ou não seu aspecto local ou regional, constitui-se solo fértil da produção literária brasileira. Nesse sentido, o que se está problematizando não é uma suposta superioridade dessas escritas, mas a forma como a literatura gaúcha se fez individual e, ao mesmo tempo, brasileira, uma vez tendo alcançado projeção nacional. É possível perceber isso ao se identificar que, pensar os grandes nomes da literatura brasileira contemporânea representa elencar um rol repleto de autores do estado gaúcho. Em 2013, por exemplo, autores do Rio Grande do Sul como Luís Fernando Veríssimo, Cíntia Moscovich, Daniel Galera e Altair Martins venceram, respectivamente, os prêmios Jabuti, Portugal Telecom, Prêmio São Paulo de Literatura e o Prêmio Moacyr Scliar. Pensando esse protagonismo da produção gaúcha, é preciso se reconhecer que, para além da especificidade da literatura local, há um frutífero projeto de formação de leitores, profissionalização de escritores, fortalecimento das editoras e circulação e venda das produções literárias locais em âmbito nacional.

A produção literária do Estado do Rio Grande do Sul tomou tal proporção que o escritor Altair Martins, em conversa entre escritores gaúchos promovido pelo jornal *Zero Hora,* afirmou

> [...] acho que hoje não há mais 'dentro e fora' do Estado. Autores daqui são publicados em outros Estados, autores de fora são publicados por editoras locais, e tem gente daqui que não lança livro aqui, o que também é espantoso. [...] Aí a Cíntia, o João Gilberto Noll e outros escritores começaram a frequentar esse mercado editorial chamado de "brasileiro". O jornal paranaense Cândido até fez matérias a respeito das cenas literárias tentando mapear isso. A gente nota que as cenas literárias são híbridas. O Galera, por exemplo é de São Paulo e a gente considera gaúcho. (MOREIRA, LUCCHESE, 2013, p.8)

Nesse mesmo sentido, Luís Augusto Fisher afirma que "perdeu-se um pouco da noção de 'daqui' e 'de fora daqui', porque os mercados se unificaram", e isso não deve ser identificado como bom ou ruim, mas como uma contingência. Daniel Galera, por sua vez, citando o sucesso nacional da editora que criou, a *Livros do Mal*, identifica que, um dos motivos que fez com que a proposta editorial desse certo foi a não apresentação das publicações como regional ou gaúcha. Segundo ele, a partir de provocação de Fisher sobre as marcas locais em seus textos, como a presença do "tu vai", isso não passa por negar que o ponto de referência cultural, histórico e geográfico é o Rio Grande do Sul. Trata-se de "uma questão de mercado, de não dar tanta importância ao fato de o autor ser gaúcho no momento de apresentá-lo ou divulgar seu livro".

Alexandre Lucchese (2013), em matéria para o Cândido, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, coloca em cena o modo pelo qual Porto Alegre tem representado celeiro de jovens autores projetados nacionalmente. Nesse contexto, Luchesse (2013) destaca que chama atenção a dificuldade de identificar autores que permaneçam vinculados unicamente ao cenário local. A partir de uma fala de Fisher, sinaliza-se o modo como a geração mais nova de autores tem publicado massivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro. São escritores que, tendo deixado a capital do Rio Grande do Sul, alcançaram status de escritores nacionais lidos em todo o país. Luchesse (2013) indica, ainda, que se não há como vinculá-los com veemência ao cenário porto-alegrense, uma vez distanciados espacialmente desse território e com ampla abrangência de leitores, no mesmo sentido, não há como compilá-los a partir de uma mesma temática ou estilo.

Se essa identificação não é possível, e, se como afirma Fisher, "uma das novidades sobre os jovens autores porto-alegrenses é que, para eles, ser gaúcho já não é mais uma questão", novidade é também a ausência de temáticas presas ao regional. Rodrigo Rosp, editor da

Dublinense e da Não Editora, casas editorias que mais têm ofertado espaço às revelações de Porto Alegre, ratifica esse entendimento e afirma não mais haver um comprometimento em levar adiante temáticas que apareciam tradicionalmente na literatura local: "O escritor contemporâneo está conectado muito além de suas raízes".

Nesse cenário local que tem obtido projeção nacional, evidente tem sido a constituição de uma cadeia produtiva do livro e da leitura que tem criado um solo fértil de produção, circulação e leitura da produção literária. Por óbvio, o que se evidencia nesse contexto é um circuito especializado que fortalece o cenário local e o constitui nacional. De logo, é possível citar o rol de editoras que surgem e se fortalecem no estado e para além dele. Como sinaliza o levantamento realizado por Luchesse (2013), muito embora muitos autores estejam longe de Porto Alegre ou publiquem pelo centro do país, não há como ser alheio à existência de um circuito literário na cidade. Nesse sentido, Luchesse (2013) apresenta a seguinte colocação de Rosp: "O número de oficinas, saraus, leituras e lançamentos que há aqui talvez seja mesmo um dos diferenciais de Porto Alegre em relação a outras capitais brasileiras".

Na Bahia, o cenário é outro. As falas dos escritores contemporâneos, assim como as pesquisas que têm sido feitas, têm revelado o modo pelo qual a cena literária baiana tem dado a ver um contexto marcado pela dificuldade de publicação e circulação do livro. Nesse contexto, de algum modo, vemos surgir novas vias de circulação dos textos, como os saraus que têm crescido e ganhado força, sobretudo em Salvador, bem como as escritas nos blogues.

Esse contexto não é algo recente. Em texto de 1986, o escrito Guido Guerra evidenciou como esse cenário se apresenta e se relaciona com a ausência de uma política editorial no Estado. Segundo ele,

> A história da literatura baiana é também a história do movimento editorial em Salvador. A exemplo de outras capitais – com exceção do Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte— nosso movimento editorial sempre fracassou porque, estruturado em bases não empresariais, não resolveu o problema da distribuição a nível nacional. As obras em geral aqui editadas nunca tiveram tiragens superiores a mil exemplares, dos quais uma parcela irrisória é comprada pelos amigos no dia do lançamento (às vezes nem precisam comprar, são presenteados) e a maior parte, timidamente colocado no mercado livreiro local, sem outra chance senão a do encalhe. (SANTANA, 1886, p. 67).

Revelando cenário não muito diferente no século XXI, em entrevista ao jornal A Tarde em 2002, alguns escritores baianos discutiram os novos rumos da literatura e apresentaram alguns entraves experimentados pela produção local. Nesse sentido, Aramis Ribeiro fez a seguinte colocação:

> Os grandes problemas da Bahia nós já conhecemos, que são a distribuição, a vendagem, o isolamento, que na verdade não é só da Bahia, é do Brasil, que é um arquipélago de culturas, de literaturas. A literatura que se torna nacional, realmente, é aquela literatura que vem do sul e que consegue a conexão nacional. As outras permanecem isoladas (RIBEIRO, 2002)

Essa ausência de uma "conexão nacional" é reconhecida também por Cajazeira Ramos que, evidenciando a importância da publicação no eixo Rio-São Paulo afirmou: "O problema é

que a indústria da divulgação, a indústria cultural está nos grandes centros, que são o Rio e São Paulo. E se você não passa pelo batismo lá, fica meio complicado" (RIBEIRO, 2002).

Isso nos leva à discussão do campo de Bourdieu (1992) e às suas teorias sociológicas sobre a produção e circulação de produtos culturais. Partindo de tais conceitos, a professora Fernanda Coutinho apresenta o modo pelo qual produções, tal como Memórias de um Sargento de Milícias, não recebem notoriedade e projeção em sua época de publicação, no entanto, posteriormente, são reconhecidas e enaltecidas. Em sentido contrário, a professora coloca em cena o modo pelo qual produções enaltecidas em uma época e contexto deixam de ser estudadas ou valorizadas, apesar do reconhecimento que tiveram na época de publicação. A partir disso, coloca-se em cena as teorias de Bourdieu (1992) que revelam como, "sozinhas, as obras não dão conta de seu significado, já que seu valor, dentro do sistema artístico, é passível de flutuação". Essa discussão coloca em evidência o conceito de campo literário que tem por base a noção de que "o entendimento da criação artística só é possível através do mapeamento das mediações interpostas entre obra e público". Percebe-se, portanto, que, para além de uma aludida qualidade artística, o campo literário tem em si uma série de atores e fatores que, conjugados, ofertam maior ou menor notoriedade a certas publicações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que nos inquieta, portanto, é perceber como falar em "literatura baiana" representa uma possibilidade de reduzir e singularizar aquilo que é tão plural, no entanto, mais do que isso, é também demarcar, no interior do campo literário, produções que, também se inserindo na produção literária brasileira, têm suas marcas próximas às produções de outros espaços, mas marcas que a individualizam e formam uma produção a ser melhor enaltecida.

Para além de uma ideia de que Porto Alegre seria o celeiro dos jovens autores contemporâneos, o que qualquer outra cidade também pode ser (e é!), é preciso ter em vista que a cidade possui um tradicional circuito literário, contando com notáveis feiras e editoras, além de um programa de pós-graduação em Escrita Criativa (PUC-RS) e cursos com esse mesmo intuito, o que, evidentemente, ajuda a fomentar o surgimento de novos escritores locais e a leitura de suas publicações. Essa cadeia especializada de produção, comercialização e leitura dos livros não é perceptível em nosso Estado e o fortalecimento do mercado interno parece colocar em cena a necessidade de constituição de público leitor, profissionalização do ofício de escritor e valorização das produções locais. Isso revela, assim, a importância da manutenção de uma categoria "literatura baiana" como *locus* de demarcação e identificação para o fortalecimento dessas produções, uma vez que, por vezes, enaltecemos uma produção dita brasileira sem que conheçamos ou reconheçamos as produções brasileiras constituídas a partir do cenário baiano de escrita.

Nesse sentido, é interessante colocar em cena a seguinte fala do professor e escritor Aleilton Fonseca sobre conversa com alunos de um dos cursos de Letras da UNEB "Eles disseram: nós não conhecemos, não sabíamos que existia essa riqueza de literatura baiana contemporânea [...] O que nós precisamos é conhecer, divulgar, fazer com que os nossos professores sejam divulgadores, a partir de um conhecimento que venham a ter sobre a nossa literatura". Revela-se, assim, o modo pelo qual, uma ideia de literatura baiana, plural, múltipla e agregadora pode se colocar como forma de fortalecimento e apoio às produções baianas, sendo benéfica tanto para o escritor como para as pequenas editoras, como nos disse o editor da Caramurê, Fernando Oberlander no II Fórum do Contemporâneos. Naquela oportunidade, o editor indicou que tal categoria se faz necessária para a luta pelo apoio público às editoras locais. Nesse mesmo sentido, a produção acadêmica que demarca esse ponto de partida, a produção

baiana, tem sido responsável por estabelecer diálogos como esse que realizamos nesse evento e, além disso, possibilitado a caminhada dos objetos de estudo pelas universidades do país, tensionando, portanto, o espaço das escritas sulistas em contato com nossa literatura também brasileira.

Para a pesquisa do nosso grupo de pesquisa por sua vez, que citei no inicio dessa comunicação, forjamos o conceito de literatura baiana enquanto literatura produzida na Bahia, por autores baianos, residentes ou não no Estado, bem como autores não baianos que produzem na Bahia, assim, o viés central é uma produção que se constitui a partir do *locus* baiano. Mais do que isso, contudo, partimos de uma concepção que a produção artística sobre a qual nos debruçamos é a literatura brasileira que vem a público a partir da Bahia e, para nós, reconhecer uma demarcação como a categorização em "literatura baiana" é marcar um lugar de fala de fortalecimento e reconhecimento de nossas escritas.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli et alii. Introdução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COUTINHO, Fernanda**. Pierre Bourdieu e a Gênese do campo literário**. Revista de Letras (Fortaleza), Fortaleza - Ceará, v. 1/2, p. 53-59, 2004.

DAMULAKIS, Gerana. **Antologia panorâmica do conto baiano: século XX**. Ilhéus, Ba : Editus, 2004.

_____. **A literatura baiana contemporânea.** Blog Leitora crítica. 2007. Disponível em: http://leitoracritica.blogspot.com/2007/11/literatura-baiana-contempornea.html Acesso em: 14 jul. 2018.

GUERRA, Guido. **O problema editorial da Literatura Baiana**. In: SANTANA, Valdomiro. Literatura baiana: 1920-1980. Rio de Janeiro: Philobibliom, 1986.

LUCCHESE, Alexandre**. Em busca da cena porto-alegrense**. Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Número 27, outubro, Paraná: 2013. p.32-33.

Disponível em: http://www.candido.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/Candido27.pdf

Acesso em: 15 jul. 18

MOREIRA, Carlos André; LUCCHESE, Alexandre. **Escritores discutem o atual momento da literatura gaúcha.** Zero Hora. Porto Alegre, 2013. Disponível em:

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/12/escritores-discutem-o-atual-momento-da-literatura-gaucha-4370657.html> Acesso em: 15 jul. 18

SOUZA, Lívia. M. N.. **Os blogues como cena bioficcional na formação da literatura baiana contemporânea**. Texto Digital, Florianópolis, v. 7, p. 113-130, ju./dez l2011.

RIBEIRO, Carlos. **NOVOS RUMOS DA LITERATURA**. Jornal A Tarde. Salvador, 04 dez. 2002.

A BAHIA CACAUEIRA: IMAGENS IDENTITÁRIAS E REALIDADES SÓCIO-CULTURAIS[832]

Joanna CARVALHO (IFBaiano/Catu)
E-mail: joannacarva@gmail.com

RESUMO

Este trabalho visa a discutir realidades socio-culturais do interior da Bahia, mais especificamente da chamada "região cacaueira" ao sul da Bahia, sobretudo, o município de Ilhéus, que contradizem a maior parte das imagens veiculadas pela grande mídia regional e estadual. Considerando que uma imagem não se resume apenas a aspectos físicos e visuais, procurou-se aqui analisar a estética e aspectos simbólicos que as imagens estudadas trazem, mostrando também toda uma história e uma multiplicidade de realidades sócio-culturais além dos elementos eleitos como formadores de um "modelo identitário" da região. Assim, ao analisar imagens divulgadas de forma massiva sobre esta região, especificamente a cidade de Ilhéus, somadas a produções acadêmicas acerca da temática, concluiu-se que, as imagens identitárias sobre o sul da Bahia se mostram mais sob formas de recortes sócio- histórico-culturais formatados para "vender" a cidade de Ilhéus e região, do que uma valorização e reconhecimento da diversidade socio-cultural deste local e de seu povo.

***PALAVRAS-CHAVE**: SUL DA BAHIA, ILHÉUS, IMAGENS IDENTITÁRIAS, CULTURA.*

INTRODUÇÃO

Ao pesquisar sobre o munícipio de Ilhéus navegando na internet, além da menção às praias e outras informações geográficas e históricas, podemos logo perceber o veículo de sua imagem ao cacau e à "terra da Gabriela", personagem de uma das obras do escrito baiano Jorge Amado.

> Ilhéus é um município brasileiro do estado da Bahia. É a cidade com o mais extenso litoral entre os municípios do estado. Ilhéus foi fundada em 1536 como "Vila de São Jorge dos Ilheos", e elevada a cidade em 1881. É conhecida por ambientar os romances de Jorge Amado, famoso escritor baiano, como Gabriela, Cravo e Canela e Terras do Sem Fim. É considerada a capital do cacau e denominada por seus habitantes como a "Princesinha do Sul". (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilh%C3%A9us, acesso em 01/06/2018.)
>
> Fundada em 1534, Ilhéus está localizado entre o oceano e a Mata Atlântica no litoral sul da Bahia. Com seus 100 quilômetros de praias de areias brancas, Ilhéus conta com uma temperatura média anual de 24ºC. Ilhéus se tornou famoso pelas suas plantações de cacau, que fizeram a prosperidade da cidade e com isso influenciou a arquitetura e o astral do centro histórico da cidade.

[832] TEXTO APRESENTADO NO SIMPÓSIO BAIANIDADES: TERRITÓRIOS NO MUNDO" DURANTE O II CONGRESSO INTERNACIONAL LÍNGUAS, CULTURAS E LITERATURAS EM DIÁLOGOS: IDENTIDADES SILENCIADAS EM 16/08/2018.

> Ilhéus também ficou famoso graças ao escritor Ilheense Jorge Amado, que se tornou internacionalmente conhecido através de suas obras. (Disponível em: http://www.brasilheus.com.br/, acesso em 01/06/2018)

Em *slogans* turísticos da cidade podemos notar o mesmo foco no escritor baiano. Segundo Menezes (2012) os seguintes *slogans*, dentre outros, foram utilizados em propaganda turística do município:

> "Ilheus: bem vindo a terra de Jorge Amado" (2001,2002)
> "SETUR: Vejo você na terra de Jorge Amado" (2004)

Veremos a seguir mais exemplos de repesentações imagéticas-identitárias da região sul-baiana, focando sobretudo, a cidade de Ilhéus.

A CIDADE DE ILHÉUS E A REGIÃO CACAUEIRA NO CONTEXTO TURÍSTICO E IMAGÉTICO

Ilhéus é atualmente considerada "capital da Costa do Cacau" e destino turístico de muitas empresas do ramo. As imagens que chamam turistas para a cidade perpassam por duas categorias básicas: cacau e Jorge Amado (através de suas personagens).



Imagem 1- Mapa turístico de Ilhéus, mostando logo acima a imagem de Jorge Amado[833]

[833] DISPONÍVEL EM: HTTPS://WWW.GOOGLE.COM.BR/SEARCH?BIW=1366&BIH=586&TBM=ISCH&SA=1&EI=_NVMW56DLSLZ5GLT4IOADA&Q=MAPA+TUISTICO+DE+ILHEUS&OQ=MAPA+TUISTICO+DE+ILHEUS&GS_L=IMG.3...16915.20122.0.20351.9.9.0.0.0.0.289.928.0J1J3.4.0....0...1C.1.64.IMG..6.2.442...0I7I30K1.0.PVKUK6E25VY#IMGRC=CH80N1Q6XPYJDM:, ACESSO EM 01/06/2018.

Em sites turísticos podemos encontrar diversas menções a estes símbolos: "Cidades históricas como Ilhéus oferecem, além de serviços de ponta, praias belas e os recantos descritos pelo seu mais ilustre escritor, Jorge Amado, criador de Gabriela, o símbolo maior do jeito bonito e hospitaleiro de sua gente morena e alegre."[834]

Percebe-se no trecho acima a alusão a uma das personagens do escritor Jorge Amado, através de uma apropriação da mesma para fins de produto turístico. Gabriela, personagem do romance de Jorge Amado- e que resultou em novela e filme835-, aparece como símbolo representativo de uma suposta gente "morena e alegre" da região, o que aponta para uma relação direta entre aspectos étnico-raciais e comportamentos sociais, sugerindo que uma gente morena é também, quase que naturalmente, alegre. Estas visões decorrentes de percepções advindas do determinismo biológico (LARAIA, 2002), que busca encontrar em características biológicas (fenótipo do "moreno", por exemplo) explicações para comportamentos sociais e características culturais dos povos ("gente morena e alegre"), demonstram a grande necessidade de revisão e maior instrução socio-antropológica do ramo turístico na referida região.

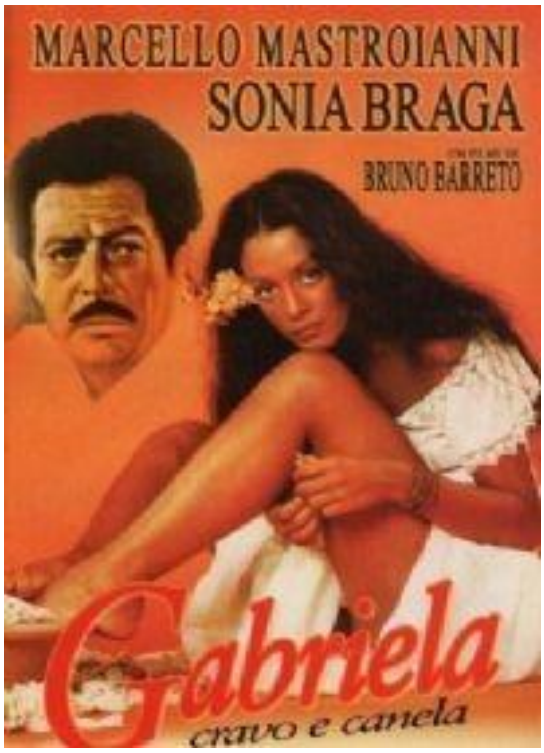


Imagem 2- Capa do filme "Gabiela, cravo e canela"[836]

834 DISPONÍVEL EM: HTTPS://WWW.GUIADOTURISMOBRASIL.COM/ROTEIRO/7/DESTINO-COSTA-DO-CACAU-BAHIA, ACESSO EM 01/06/2018.

835 O ROMANCE GABRIELA FOI GAVADO COMO NOVELA PELA TV TUPI, EM 1961 E DEPOIS NA REDE GLOBO, EM 1975. ALÉM DE TER GERADO UM ESPETÁCULO DE DANÇA, GRAVOU-SE TAMBÉM O FILME GABRIELA DIRIGIDO POR BRUNO BARRETO, DE 1983, COM SÔNIA BRAGA NO PAPEL PRINCIPAL. O ROMANCE SE DESDOBROU AINDA EM LITERATURA DE CORDEL, TEATRO (ESPETÁCULO APRESENTADO PELA COMPANHIA DE TEATRO SESC) E A REFILMAGEM DA NOVELA EM 2012 NA REDE GLOBO. PERCEBE-SE QUE, DE TODAS AS RELEITURAS ACIMA CITADAS DO ROMANCE, O LADO "ERÓTICO" -EROTIZAÇÃO DA PERSONAGEM- FOI O MAIS ACENTUADO NAS APROPRIAÇÕES PELA GRANDE MÍDIA POPULAR: NOVELA DE TV E FILME DE CINEMA.

836 DISPONÍVEL EM:
HTTPS://WWW.GOOGLE.COM.BR/SEARCH?Q=GABRIELA+CRAVO+E+CANELA&SOURCE=LNMS&TBM=ISCH&SA=X&VED=0AH

Podemos, assim, recordar o que Rodrigues (2012) traz em seus estudos sobre Gabriela e o turismo em Ilhéus. Desenvolvendo a sua pesquisa acerca de uma relação sobre literatura-cultura-turismo com estudo documental de folders, ela examina as implicações de imagens locais preponderantes e duradouras, de modo a perceber como tais imagens estão presentes com intensa e variada aplicação na vida cotidiana da região. Para tanto, Rodrigues estrutura seu trabalho em três partes:1- A Gabriela de Jorge Amado, 2- A Gabriela apropriada por Ilhéus e 3- A Gabriela e o turismo, e mostra que:

> A relação da personagem *Gabriela* com o Turismo é bastante intensa desde meados dos anos 80. Nesse sentido, [este trabalho] levanta algumas informações para a apreensão dos percursos das imagens "amadianas" de Ilhéus e seus prováveis significados e tensões que ao longo dos processos de projeção identitária local, da memória coletiva e da formação do patrimônio cultural, vêm aparecendo na divulgação dos projetos turísticos das últimas décadas.

Em seu estudo foram coletados aleatoriamente quinze folders que circularam na cidade de Ilhéus e região no período de 1982 a 2003. Sua análise aponta para uma quase "estaganação imagético-identitária" no uso das representações em questão e da literatura amadiana, por isso afirma (Rodrigues, 2012):

> Tais representações, que atravessaram mais de trinta anos para chegar, quase intactas, até nossos dias, são veiculadas, agora, num complexo de mídias e linguagens compondo o campo que se pode chamar de "comunicação turística". Assim pode-se mostrar, com material textual das ficções e outros textos ilustrativos, os possíveis percursos e significados dessas projeções predominantes de um local sedutor, saídas das páginas dos romances e utilizadas para atrair olhares, num primeiro momento, de investidores e, depois, para incrementar o interesse turístico nesses tempos em que a cultura local – incluída aqui, especialmente, a literatura - passa a ser vista como potencial produto a ser exposto nas vitrines do universo do turismo em suas formas contemporâneas.

O antropólogo Miguel Vale de Almeida (2000, p.3) chama a atenção para um presente fortalecimento da relação apropriativa da personagem Gabriela e a cidade de Ilhéus, seu nome fazendo referência a diversas empresas e pontos comerciais existentes:

> (...) Gabriela em toda parte. Nos nomes das pousadas e restaurantes, no nome de uma rádio local; nos nomes de lojas, na publicidade turística, na boca das pessoas que apresentam a sua cidade ao viajante, ao turista, ao forasteiro. Está também na mente destes, quando se encaminham para Ilhéus, sobretudo se forem ou tiverem sido espectadores de novela ou, mais raramente, leitores. Mais surpreendentemente, Gabriela é o nome de uma das principais empresas de transporte urbano.

UKEWIEZ6NCT6PCAHUHW1KKHF3SB-MQ_AUICYGC&BIW=1366&BIH=586#IMGDII=1SUBFNX8R7P-9M:&IMGRC=X7UMDKEMASGSNM:, ACESSO EM 01/06/2018

Em seu trabalho sobre memória, patrimôno e identidade turística em Ilhéus, Voisin (2012) analisa *folders* e outros documentos turísticos focando suas relações imagético-identitárias, e observa que:

> O escritor baiano Jorge Amado levou ao mundo, com alguns de seus romances publicados em torno dos anos 1950, imagens sedutoras de um dos seus espaços ficcionais favoritos cujo referente explícito é a chamada região do cacau, notadamente Ilhéus, no sul do Estado. Tais retratos literários - que inventaram a cidade real (ROUDAUT, 1990)- vão referenciar um imenso conjunto de textos de natureza e estatuto genérico diversos que veiculam representações reiteradas da localidade, identificada até hoje como *Terra da Gabriela* e *Cidade-Romance* em âmbito local, nacional e internacional. No presente estudo, propõe-se examinar o que denominamos de "trilogia de Ilhéus" - *Terras do Sem Fim, São Jorge dos Ilhéus* e *Gabriela, cravo e canela*, para estudar como a ficção amadiana recontou os processos sócio-culturais e as personagens da " época de ouro" do cacau, na perspectiva de verificar suas apropriações e suas implicações na dinâmica da memória e projeções identitárias/imaginárias da cidade (CORBIN, 1993; URRY, 1999). (...) Assim, busca-se compreender e documentar, a partir desses romances, os movimentos de tais representações, onipresentes na comunicação cultural e turística local (VOISIN, FRUSTIER, 2011) ao longo de décadas, pressupondo as ressonâncias das imagens literárias no tripé patrimônio/ memória/ identidade (CANCLINI, 1997; NORA, 1997; LE GOFF, 1998; HALL, 1999; HALBWAACKS, 2006; ANDERSON, 2008).

Conclui-se que o centro identitário da cidade de Ilhéus (e região cacaueira) gira em torno do cacau, de Jorge Amado e suas personagens. Embora, de fato, haja um grande reconhecimento da importância da economia cacaueira e das forças históricas, econômicas e socio-culturais decorrentes da mesma, Ilhéus tem uma história que remonta aos primórdios do período colonial e que reflete até hoje em sua formação socio-cultural. Trataremos agora destas considerações.

ILHÉUS E SUA HISTÓRIA, ANTES E ALÉM DO SÉCULO XX

A história de Ilhéus remonta à época das capitanias hereditárias, quando D. João III doou vasta extensão de terra, 50 léguas de largura, ao donatário Jorge de Figueiredo Correia, escrivão da corte real. Instalada em 1535 na Ilha de Tinharé, antigo domínio da Capitania de Ilhéus, a sede administrativa logo se mudou para a região da Foz do Rio Cachoeira, a chamada Baía de Ilhéus. A história registra embates entre índios- Tupinambá (a maior parte das vezes encontra-se na literatura histórica como índios Tupiniquins) e Aimoré- e colonos portugueses. Atualmente a comunidade residente nos arredores de Olivença se reconhece Tupinambá e busca reforçar sua história ressignificando a memória de seu povo.

Nos primeiros quinze anos o progresso da vila se São Jorge dos Ilhéus era enorme e atraía todo tipo de pessoa. Em 1556 já possuía a igreja Matriz e relativa produção de cana-de-açúcar. Jorge de Figueiredo doou pedaços de terra – chamadas sesmarias- a diversas figuras importantes do reino. Em 1537 doou uma sesmaria a Mem de Sá, que seria o terceiro governador-geral do Brasil, localizada no que foi chamado Engenho de Santana, e onde hoje está localizado o povoado de Rio do Engenho. Ainda restam vestígios deste engenho que foi explorado pelos jesuítas e onde está localizada a capela de Nossa Senhora de Santana, considerada a terceira igreja mais antiga do Brasil. A configuração sócio-histórica e cultural de

Ilhéus aponta para a questão da formação do Brasil com base no encontro de povos indígenas, afrodescendentes e europeus, assim como revela processos colonizadores baseados no modelo de colonização mercantilista-escravista. (Carvalho, 2012)

Ilhéus teve sua importância no cenário brasileiro desde sua fundação, no período colonial. Por conta das características de seu território coberto pela mata, com seu solo fértil, rios e área litorânea, os portugueses começaram a explorar o comércio de madeira de lei e depois o plantio da cana-de-açúcar. Esta atividade econômica fez a Capitania de São Jorge dos Ilhéus ser considerada, nos primeiros anos da colonização, uma das mais rendosas do Brasil, e foi desse começo, longínquo, que foi se constituindo o ambiente do mundo do cacau que, mais tarde, Jorge Amado apreende em sua ficção. (Melo, 2012)

É nesse contexto que podemos perceber como a cidade de Ilhéus não se reduz a representações do cacau e seus desdobramentos, pois, embora a economia do cacau faça parte, a história anterior "à época de ouro" está viva até hoje na constituição socio-cultural de seu povo. Considerando esta história ontem e hoje, existem descendentes do povo Tupinambá, com diversas aldeias localizadas na área entre Ilhéus e Olivença, que tentam sobreviver a realidade da violência territorial e descendentes de povos africanos que foram levados à região para trabalhar na produção de cana-de açúcar, e, nesta ocasião fizeram uma das primeiras greves de escravos conhecida no país.

REVOLTA DOS ESCRAVOS DO ENGENHO SANTANA (BAHIA, 1789)

A revolta dos Escravos do Engenho Santana nos mostra um pouco da configuração econômica e social da época colonial, sendo que, atualmente, existem comunidades residentes nesta área, assim como construções da época colonial.



Imagem 3- A Capela[837] Nossa Senhora Santana e a caldeira de cana de acucar.

837 A CAPELA É O MONUMENTO MAIS ANTIGO DE ILHÉUS, FOI CONSTRUÍDA NO SÉCULO XVI NAS TERRAS DO ENGENHO DE SANT'ANA. (DISPONÍVEL EM: A CAPELA NOSSA SENHORA SANTANA É O MONUMENTO MAIS ANTIGO SUBSISTENTE EM ILHÉUS, FOI CONSTRUÍDA NO SÉCULO XVI NAS TERRAS DO ENGENHO DE SANT'ANA, ACESSO EM 10/06/2018)

Segundo estudos históricos[838], Jorge de Figueredo, donatário da capitania, apesar de ser rico fez associação com outras pessoas influentes para investir na produção de açúcar. Em 1537 ele distribuiu três sesmarias, sendo uma delas de Mem de Sá, localizada às margens do rio Santana. O Engenho de Santana traz relações históricoas entre colonizadores portugueses, povos indígenas autóctones e povos africanos trazidos para o país. Assim, temos que:

> Ali ergueu-se um engenho de açúcar de grande porte, movido a energia hidráulica e utilizando extensa mão de obra escrava. Sua capacidade de produção chegava a 10 mil arrobas de açúcar por ano. O Engenho de Santana foi o centro econômico da Capitania durante séculos, sendo considerado um modelo para os fazendeiros da região. As estratégias de dominação e utilização dos indígenas para o trabalho nos engenhos causaram diversos levantes e fugas dos Tupiniquim e Aimoré que habitavam a região. Em 1559 o próprio Mem de Sá comandou o exército que atacou os índios rebelados. Jesuítas foram enviados pela coroa portuguesa para catequizá-los como forma de "pacificação", mas as revoltas continuaram. Mem de Sá faleceu em 1572, deixando suas terras para a filha Felipa de Sá que se casou com Dom Fernando de Noronha (Conde de Linhares). Felipa morreu em 1618 e, sem herdeiros, deixou seus bens ao Colégio de Santo Antão de Lisboa. De 1618 a 1759, o Engenho de Santana passou a funcionar sob os cuidados dos padres de Ilhéus e Lisboa, que adquiriram escravos africanos e recuperaram o prestígio do engenho. Em 1759, o governo português expulsa os padres jesuítas e o engenho é posteriormente arrematado em leilão público pelo Provedor da Casa da Moeda da Bahia, Manuel da Silva Ferreira. Em 1789 ocorreu uma histórica luta de escravos no Engenho de Santana, os mesmos se rebelaram, paralisando a produção por dois anos. Sendo assim, o governo enviou uma expedição militar para debelar a revolta, e quando foram atacados, os escravos escreveram um tratado de paz[839], objetivando negociar as condições para voltar ao trabalho.

838 Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/69756773/Revolta-Dos-Escravos-Do-Engenho-Santana, acesso em 20/07/2012.

839 O Tratado Proposto pelos Escravos

"Meu senhor, nós queremos paz e não queremos guerra; se meu senhor quiser paz há de ser nessa conformidade, se quiser estar pelo que nós quisermos a saber.

Em cada semana nos há de dar os dias de sexta-feira e de sábado para trabalharmos para nós não tirando um destes dias por causa do dia santo. Para podermos viver nos há de dar rede, tarrafa e canoas. Não nos há de obrigar a fazer camboas, nem a mariscar, e quando quiser fazer camboas e mariscar mande os seus pretos Minas. Para o seu sustento tenha lancha de pescaria e canoas do alto, e quando quiser comer mariscos mandes os seus pretos Minas. Faça uma barca grande quando for para a Bahia nós mantermos as nossas cargas para não pagarmos frete.Na planta da mandioca, os homens queremos que só tenham tarefa de duas mãos e meia e as mulheres de duas mãos.

A tarefa de farinha há de ser de cinco alqueires rasos, pondo arrancadores bastantes para estes servirem de pendurarem os tapetes. A madeira que serrar com serra de mão, embaixo hão de serrar três, e um em cima. A medida de lenha há de ser como aqui se praticava, para cada medida um cortador, e uma mulher para carregadeira.

A tarefa de cana há de ser de cinco mãos, e não de seis, e a dez canas em cada feixe. No barco há de por quatro varas, e uma para o leme, e um no leme puxa muito por nós. Os martineiros que andam na lancha além de camisa de baeta que se lhe dá, hão de ter gibão de baeta, e todo o vestuário necessário.Os atuais feitores não os queremos, faça eleição de outros com a nossa aprovação. Nas moendas há de por quatro moedeiras, e duas guindas e uma carcanha. Em cada caldeira há de haver botador de fogo, e em cada terno de faixas o mesmo, e no dia de sábado há de haver remediavelmente peija no Engenho. O canavial do Jabirú o iremos aproveitar por esta vez, e depois há de ficar para pasto porque não podemos andar tirando canas por entre mangues. Poderemos plantar nosso arroz onde quisermos, e em qualquer brejo, sem que para isso peçamos licença, e poderemos cada um tirar jacarandás ou qualquer pau sem darmos parte para isso. A estar por todos os artigos

Atualmente a região do engenho de Santana abrange comunidades rurais, e, embora haja produção de cachaça e chocolate atesanais, economicamente sua população não se beneficia socialmente e economicamente por esta produção, que fica concentrada nas mãos dos empresários do ramo. Seu potencial turístico ainda é pouco sistematizado e valorizado, não oferecendo estrutura física e humana para atender ao público.

O POVO TUPINAMBÁ EM ILHÉUS

Como vimos acima, a colonização portuguesa no Brasil implicou em relações de exploração e violência sobre os povos indígenas autóctones. Em Ilhéus não foi diferente, e, mesmo com toda a violência e ações de dominação sobre os povos indígenas da região, o povo Tupinambá sobreviveu nas áreas mais afastadas da cidade, sobretudo entre Ilhéus e Olivença, e desde fins do século XX vem lutando para reforçar sua identidade e origem étnica, a despeito de grandes ruralistas e "grileiros" que a todo momento buscam invadir suas terras e burlar as leis para usurpar as terras e riquezas indígenas.

ACIMA, E CONCEDER-NOS ESTAR SEMPRE DE POSSE DA FERRAMENTA, ESTAMOS PRONTOS PARA SERVIRMOS COMO DANTES, PORQUE NÃO QUEREMOS SEGUIR OS MAUS COSTUMES DOS MAIS ENGENHOS.

PODEREMOS BRINCAR, FOLGAR, E CANTAR EM TODOS OS TEMPOS QUE QUISERMOS SEM QUE NOS EMPEÇA E NEM SEJA PRECISO LICENÇA."

OBSERVEM QUE ESSE TRATADO FEITO PELOS INSURGENTES É DE UMA IMPORTÂNCIA HISTÓRICA SEM PRECEDENTES, POIS ALÉM DE TER SIDO ESCRITO PELOS PRÓPRIOS ESCRAVOS QUANDO O ANALFABETISMO ERA MUITO GRANDE ATÉ ENTRE OS BRANCOS, CONTÉM REIVINDICAÇÕES SINDICAIS MUITO ATUALIZADAS. VENCIDA A REBELIÃO, O ENGENHO RETORNA PARA O CONTROLE DE MANUEL FERREIRA. MAS COMO ESTE AINDA NÃO HAVIA PAGADO INTEGRALMENTE SUA DIVIDA COM O GOVERNO REFERENTE AO LEILÃO, EM 1810 AS INSTALAÇÕES PASSAM A PERTENCER A FELISBERTO CALDEIRA BRANT PONTES, O MARQUÊS DE BARBACENA. POSTERIORMENTE, EM 1834, NEGOCIOU AS TERRAS COM O BRIGADEIRO JOSÉ DE SÁ BITENCOURT E CÂMARA, QUE SE TORNOU PROPRIETÁRIO ATÉ 1896, QUANDO AS TERRAS DA SESMARIA FORAM DIVIDIDAS ENTRE OS HERDEIROS. AINDA SÃO RARAS AS INFORMAÇÕES DO PERÍODO DE 1896 À 1960, ANO EM QUE OTHON COUTINHO DIAS COMPROU A EXTENSÃO DA SESMARIA DE SANTANA. AS TERRAS AINDA PERTENCEM A ESSA FAMÍLIA, MAS O ENGENHO NÃO FUNCIONA MAIS. RESTAM APENAS RUÍNAS E HISTÓRIA.TRATA-SE DO LEVANTE HAVIDO NO GRANDE ENGENHO DE SANTANA, SITUADO EM REGIÃO AÇUCAREIRA EXTRA-RECÔNCAVO, NO LITORAL AO SUL DE SALVADOR, PRÓXIMO À FOZ DO RIO ITACARÉ. ESTE ENGENHO PERTENCERA POR MUITO TEMPO À ORDEM DOS JESUÍTAS, E FOI OBJETO DE EXPROPRIAÇÃO PELO MARQUÊS DE POMBAL, POUCO DEPOIS DE 1763. É PRECISO ESCLARECER-SE QUE, DURANTE O PERÍODO JESUÍTICO, A FORMA DE ESCRAVISMO ADOTADA DIFERIA BASTANTE DO PADRÃO CARACTERÍSTICO APLICADO PELOS SENHORES DE ENGENHO DO RECÔNCAVO, QUE ERA MARCADO PELA RENOVAÇÃO PERIÓDICA DOS CONTINGENTES ESCRAVOS, ATRAVÉS DE COMPRAS CONTINUADAS JUNTO AOS COMERCIANTES DO TRÁFICO TRANSATLÂNTICO DE ESCRAVOS AFRICANOS. NO ENGENHO DE SANTANA OS JESUÍTAS NÃO IMPORTAVAM NOVOS ESCRAVOS DA ÁFRICA,MANTENDO-SE A CONTINUIDADE DO SEU CONTINGENTE COMO FORÇA DE TRABALHO ATRAVÉS DA FORMAÇÃO DE FAMÍLIAS CONSTITUÍDAS A PARTIR DOS AFRICANOS E AFRICANAS ORIGINARIAMENTE ADQUIRIDOS.

DISPONÍVEL EM: HTTP://PT.SCRIBD.COM/DOC/69756773/REVOLTA-DOS-ESCRAVOS-DO-ENGENHO-SANTANA, ACESSO EM 20/07/2012.



Imagem 4- Manifestação do povo indígena Tupinambá em Ilhéus[840].

Analisando a situação do povo Tupinambá na região de Ilhéus, SAMUEL (2015) descreve:

> Os índios Tupinambás de Olivença lutam pelo reconhecimento e querem preservar a história da tribo. Chamados de tupiniquins ("povo vizinho", em tupi-guarani) pelos portugueses, eles não tiveram uma relação amistosa com os colonizadores. São inúmeros os relatos de genocídio contra os índios e muitos povos desapareceram ao longo de séculos de dominação. Hoje, a luta dos Tupinambás é para preservar o que resta da cultura da tribo. Sem caciques e sem uma organização como a dos Pataxós, eles se dividem em aldeamentos espalhados pelo sul da Bahia e norte do Espírito Santo. Ao todo, são cerca de 330 famílias, em torno de 1.200 pessoas, mas acredita-se que o número de descendentes de Tupinambás pode chegar a 5 mil pessoas. A aldeia Tupinambá em Sapucaieira, a 20 quilômetros de Olivença, faz parte de um conjunto de 12 comunidades existentes entre Canavieiras e Ilhéus. Sem áreas demarcadas, esse povo vive sufocado entre grandes propriedades rurais, sem as mínimas condições de saúde, educação e moradia. Na aldeia não há sequer energia elétrica.
>
> A falta de trabalho é outro problema. Como não possuem terras para cultivar, os Tupinambás são obrigados a trabalhar como empregados em fazendas vizinhas à aldeia. A renda média é inferior a um salário mínimo por família. A devastação da floresta impede o extrativismo e a miséria está presente nas casas da aldeia.
>
> A pedagoga Núbia Batista da Silva, formada pela Uesc, é descendente dos Tupinambás e, apesar do curso superior, decidiu retornar à aldeia. "Quero lutar pelo reconhecimento do nosso povo enquanto nação indígena e também por qualidade de vida", diz Núbia. Ela tem participado de encontros regionais e nacionais de povos indígenas: "temos que superar o isolamento. Não estamos sozinhos e esperamos ter uma participação ativa nessa discussão sobre os 500 Anos do Descobrimento do Brasil, que para nós significam 500 anos de exploração."
>
> De acordo com Núbia, os traços culturais mais fortes dos Tupinambás ainda persistem, como a dança, o artesanato, a música e a culinária. A língua, bem registrada pelos Jesuítas, foi preservada, embora o tupi seja completamente ignorado na aldeia em Olivença. Desde 1982, antropólogos da Universidade

840 DISPONÍVEL EM: HTTP://WWW.ILHEUSEMRESUMO.COM.BR/V1/CATEGORY/ILHEUS/PAGE/7/, ACESSO EM 10/07/2012

> Federal da Bahia, pesquisadores portugueses e representantes de ONGs vêm realizando um amplo estudo sobre os Tupinambás e sua organização, evitando o desaparecimento da tribo. Com o olhar cheio de esperança, Luiz Damásio, um velho índio de 73 anos, fala com alegria das lutas que os mais novos estão travando. "Quando eu era jovem a maioria dos índios era muito inocente. Os fazendeiros vinham aqui e tomavam a nossa terra", diz.
> Damásio foi um dos poucos que não venderam o sítio e não se arrepende: "esse é meu chão, o chão dos meus filhos e dos meus netos". Para Núbia, com as atenções do mundo voltadas para os 500 anos do Brasil, chegou a hora do reconhecimento. "Somos um povo com identidade própria e queremos preservar nossa história", afirma Núbia Batista.

Em 2012 tive a oportunidade de conhecer uma aldeia Tupinambá e vi de perto a realidade na qual eles vivem. Diversas queixas foram relatadas, tais como as condições socio-econômicas, a violência sofrida nass invasões, o desmatamento da área, dentre outras. Essas realidades socio-culturais não são consideradas pela comunidade ilheense em geral nem pelo setor turístico ao apresentar a cidade de Ilhéus, deixando de valorizar seu povo e sua cultura. O povo Tupinambá não é contemplado no discurso de representação da cidade, se vendo excluído não só socio-economicamente, mas também culturalmente.



Imagens 5 e 6- Areial desmatado em uma das aldeias do Povo Tupinambá e casa de taipa na aldeia Tupinambá. Acervo pessoal, julho de 2012.

As comunidades da região do Rio do Engenho e das aldeias Tupinambá estão em situação de exclusão e vulnerabilidade socio-econômica e ao mesmo tempo fazem parte da composição da economia, da história e da cultura do da costa do cacau, contudo, não são valorizadas nas representações e nos discursos identitários e imagéticos da região. O mesmo ocorre com diversas manifestações da cultura popular regional, tal como o samba de roda e trabalhos com dança afro-brasileira, o que trataremos a seguir.

SAMBA DE RODA E DANÇA AFRO-BRASILEIRA EM ILHÉUS: ESTUDO DE CASO

Optou-se pelo samba de roda e pela dança afro-brasileira para pensar realidades socio-culturais na região cacaueira pela aproximação da pesquisadora com a temática e por observar que, mesmo de maneira não tão explícita ou valorizada perante a sociedade regional e no circuito turístico, a presença dessas manifestações artísticas é bastante significativa, por vezes

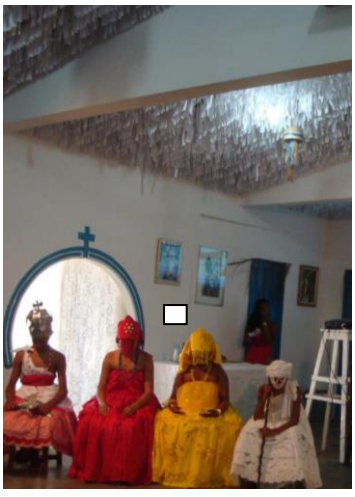
acompanhada da prática da capoeira, esta sim já com grande inserção socio-cultural em Ilhéus e região.

O samba de roda e a dança afro-brasileira são exemplos de expressões artísticas e sócio-culturais encontradas em diversas regiões do Brasil. Podemos localizar referências a estas manifestações em sites da internet, trabalhos acadêmicos, jornais e revistas, dentre outros. Nas primeiras páginas que apareceram na internet os sites procuravam definir e caracterizar estes fenômenos descrevendo os instrumentos, alguns estilos e os municípios onde eles são frequentemente encontrados, tudo isso com alusões a uma evolução histórica, por vezes com discursos "folclorizados" ou como produto para "consumo turístico", tornando-os "exóticos". Certos trechos até são repetidos de forma idêntica em diferentes sites, o que aponta para uma carência de referencial e estudos aprofundados sobre o assunto.

Alguns endereços eletrônicos direcionavam para artigos de revistas científicas ou apenas de sites específicos, sem menção ou dados completos da referente revista eletrônica. É de se espantar que não tenha sido encontrado muito material, sobretudo se compararmos à quantidade de manifestações que de fato ocorrem ao vivo. Por isso, foi preciso realizar uma pesquisa de campo para conhecer mais de perto estas manifestações artístico-culturais.

Alguns grupos de samba de roda e de dança afro-brasileira foram contactados no ano de 2012 para levantamento de dados. Através desta pesquisa foi possível perceber que nos eventos de samba de roda e dança afro-brasileira há uma multiplicidade de escolhas musicais, de figurino, de montagens e de concepções cênicas, gerando diferentes estilos dentro de uma mesma "categoria" artística. Por exemplo, grupos de samba de roda da cidade de Ilhéus apresentam configurações diferentes, desde a distribuição numérica e de gênero - poucos tem mulheres em suas composições do núcleo musical-, passando pelo contexto e local em que a manifestação ocorre- podendo ser lugares familiares ou voltados para uma encenação em teatros ou locais turísticos-, até execuções musicais - como escolhas de instrumentos utilizados, temas das letras, dentre outras questões - e configurações na dança.

A respeito do contexto espacial em que essas manifestações artísticas ocorrem podemos destacar terreiros, ruas, palcos e os próprios corpos como lugares de representações sócio-culturais.





Imagens 7 e 8 - Apresentação de Dança Afro-brasileira no terreiro Matamba Tombency Neto, Ilhéus/BA e Apresentação de grupo de samba-de-roda na Casa Aberta, Oiteiro de São Sebastião, Ilhéus/BA. Acervo pessoal.

O que se pôde observar com este levantamento, juntamente com as vivências próprias em Ilhéus, outras cidades da Bahia ou do Brasil (mais especificamente em partes das regiões sul, sudeste e nordeste às quais tive acesso), foi a presença de movimentações corporais, remissões simbólicas, utilização de instrumentos e formas rítmicas que parecem ter berço em práticas e aspectos cosmológicos de afro- descendência no contexto brasileiro, ou seja, mesclado com elementos de outros povos como indígenas e europeus. Em terreiros, ruas e palcos, dentre outros possíveis lugares, os corpos que dançam samba de roda e apresentam movimentações de danças afro-brasileiras estão permeados de significados simbólicos, culturais, históricos e políticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando todo o exposto acima podemos perceber que as representações da Bahia cacaueira perpassam imagens identitárias baseadas em um recorte temporário específico, através de Jorge Amado e suas obras, e não atualizado sobre as realidades sócio-culturais. De certo que o ciclo do cacau, último ciclo em destaque dos últimos cinquenta anos na região produziu suas marcas socio-econômico-histórico-culturais e foi berço de criações artísticas diversas, em especial as obras de Jorge Amado que levaram de alguma forma imagens da região para todo o país e o mundo e retornou à mesma através de definição de "marcas" e refereências regionais. Contudo, tais representações não abarcam as realidades socio-culturais da região, excluindo diversas composições de seu povo e de sua cultura, tal como se apresentou nesse artigo. Resta o desafio de superar essas configurações valorizando e sem folclorizar as comunidades excluídas socio-culturalmente pela sociedade em geral e pelo discurso turístico regional.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Miguel V. de. **Gabriela Um ícone denso e tenso na política da raça, género e classe em Ilhéus, Bahia** Simpósio “Desafio da Diferença: Articulando Raça, Género e Classe”, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 9 Abril; e.ACT3, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2000.

CARVALHO, Joanna Mendonça. **Samba de roda e dança afro: reflexões preliminares sobre corporalidades, música e cultura no sul da Bahia**. Apresentado durante o IV Seminário Anual de Ciências Sociais, UESC, Ilhéus, 2012.

_____. **Projeto de aula prática de campo apresentado e executado pela UESB**, Jequié, 2012.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um Conceito Antropológico** - 15. ed., RJ: Zahar Ed., 2002.

MELO, Juliana. **Representações culturais da “época de ouro” do cacau na região sul-baiana em São Jorge dos Ilhéus: cidade e costumes**. Orientação I.C de Jane VOISIN. ICER, UESC, Ilhéus, 2012.

RODRIGUES, Flavia. **Orientação** I.C de Jane VOISIN. ICER, UESC, Ilhéus, 2012.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **De Leitor a turista na Ilhéus de Jorge Amado**. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, Rio de Janeiro: Abralic, 2002.

_____. **Identidade Cultural e Turismo Local - Da Gabriela de Jorge Amado, ao cravo e à canela de Paloma Amado Costa.** In: VII Congresso Abralic, Salvador, 2000.

_____. **A ficção da região cacaueira baiana: questão identitária**. Águas do Almada.

VOISIN, Jane. **Communication touristique et lieu de mémoire**. Essai sur la représentation de deux villes atlantiques au XXème siècle (La Rochelle (France) e Ilhéus (Brésil), dissertação de mestrado, Universidade de La Rochelle, 2003.

_____. **Literatura, expressões culturais e desenvolvimento**. A cidade-romance tecida em teias transtextuais: imagens da Terra da Gabriela. Projeto de Pesquisa, UESC, Ilhéus, 2012.

REVOLTA DOS ESCRAVOS DO ENGENHO SANTANA (BAHIA, 1789) Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/69756773/Revolta-Dos-Escravos-Do-Engenho-Santana, acesso em 20/07/2012.

SAMUEL, Davidson. **Tupinambás em Olivença**.

http://www2.uol.com.br/aregiao/art/tupina.htm, acesso em 08/10/2015.

CIDADES QUE FAZEM PARTE DO ROTEIRO DESTINO COSTA DO CACAU - BAHIA - BA. Disponível em: https://www.guiadoturismobrasil.com/roteiro/7/destino-costa-do-cacau-bahia, acesso em 01/06/2018.

PROFUSÃO E REPRESSÃO DAS MANIFESTAÇÕES AFROS NO SÉCULO XIX: DO BATUQUE AO "SAMBA"

Marcelo LEMOS (UNEB)
E-mail: mflemosfilho@gmail.com

RESUMO

As manifestações culturais dos negros sempre foram malvistas pelas elites da época colonial, imperial e na república até meados do século XX. Estas elites acusavam a estes sons de serem "afrontamento aos seus ouvidos", e que fugiam das "normas e dos bons costumes" da época, normas estas importadas da Europa. Com isso, as manifestações por muito foram perseguidas, através de decretos de leis que proibiam o culto das manifestações musicais provenientes dos negros, denominados genericamente de *batuques*, que mais tarde passariam a se chamar, ainda de forma genérica, de *samba*. Neste trabalho procuro abordar, apesar das limitações historiográficas, e explicar o motivo das proibições das camadas mais abastadas de folguedos dos negros – que mais tarde passariam a ser praticadas não somente pelos negros, mas também pelos brancos de classes mais baixas – e como se deu a sua profusão diante de tanta polêmica e perseguição, desta manifestação que é afro-diásporica. Para a elaboração deste trabalho foram consultadas fontes bibliográficas como livros, dissertações de mestrado e tese de doutorado.

***PALAVRAS-CHAVE**: PERSEGUIÇÃO; BATUQUES. SAMBA; REPRESSÃO; MANIFESTAÇÃO.*

INTRODUÇÃO

Este artigo, primeiramente, busca estudar o samba numa perspectiva de análise da sua inserção social, como modo de resistência e como perdurou ao longo dos anos apesar das perseguições e proibições.

Dentro da vasta gama de manifestações culturais que se apresenta no estado da Bahia, o samba foi arraigado em nossas terras, e em nosso Estado foi cultuado e propagado inicialmente por negros provindos da África. Continuou com os negros nascidos nas senzalas, e seguido por brancos e/ou mestiços "vadios" ou trabalhadores livres e menos abastados. Por fim, pessoas da alta sociedade como filhas de senhores de engenho e até mesmo altas patentes da lei também cultuaram o samba. A propagação das manifestações dos negros para fora das senzalas aconteceu, inicialmente, por brancos que tinham livre acesso a várias áreas da sociedade, e podiam transitar tanto nas fazendas quanto na zona urbana. Desta forma, os folguedos dos negros começaram a tomar dimensões que não somente se restringiam aos engenhos e começaram a chegar às cidades, onde eram reprimidas duramente pelas autoridades, durante muitos anos. Apesar de um elevado material ser direcionado a Bahia, o tema Samba é pouco estudado e abordado dentro das nossas universidades.

Este trabalho busca elucidar a transição da nomenclatura Batuques para *samba*, abordando a confusão que era feita pela sociedade e autoridades. Posteriormente, esta ambiguidade atingiu alguns estudiosos, que relacionaram outras danças e cantos que não tinham ligação com o que, inicialmente, os negros cultuavam. Procuro identificar dentro deste termo genérico, "Batuque", como o samba era manifestado, já que pode-se identificar outras manifestações como o Lundu, o Fado, a Fofa, entre outras. Além disso, este trabalho busca

demonstrar como e por quem esses folguedos eram praticados durante os séculos XIX e início do XX.

Para compreender estas questões - de nomenclatura das manifestações, e como as que eram praticadas nesse período, contribuíram para o surgimento do samba, além de entender porque as manifestações provindas dos negros eram reprimidas, e como tomaram dimensões que fugiram do controle das autoridades e chegou ao que conhecemos na atualidade – consultei fontes bibliográficas, não somente da área de história, com as quais pude me prover de informações que eram coletadas por viajantes - já que em pleno século XIX eram os únicos que se preocupavam em relatar algo relacionado aos povos "diferentes". As fontes consultadas foram artigos, livros de autores de extrema relevância para o tema, como o historiador José Tinhorão, dissertações de mestrado e tese de doutorado de um especialista na área do samba e samba de roda, o antropólogo Ari Lima. A partir destas consultas, pude confrontar as ideias dos autores e consegui tratar de diferentes abordagens dentro de um tema, que elucidou alguns aspectos e trouxe mais questionamentos que tratarei de respondê-las mais à frente. E também de autores que buscam tratar a escrita da história, com seus paradigmas como Peter Burke, Jim Sharpe, e Giovanni Levi. Organizar melhor as ideias. Tudo isso pode ser resumido como levantamento bibliográfico pertinente ao tema.

PROBLEMÁTICA HISTORIOGRÁFICA SOBRE OS ESTUDOS DOS POVOS MARGINALIZADOS

Para suprir as dificuldades em relação às fontes, os historiadores passaram a reinterpretar as fontes ditas como oficiais como boletins de ocorrência, relatórios policiais, dentre outras, para a tentativa de uma superação de uma história tradicional, ou seja, aquilo que os historiadores chamam de a história "vista de cima". Estas versões consistem em contar somente a história dos grandes senhores de engenho, generais de exército, alto escalão da sociedade, sempre marginalizando a história muitas vezes dos verdadeiros protagonistas, como soldados, negros que lutavam nas guerras e etc. Com isso o autor Peter Burke aborda que a história: "[era] sempre concentrado a partir dos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos. Ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história. A existência dessa regra é revelada pelas reações a sua transgressão..." (BURKE, 1992 p. 12). Os historiadores resistiam e estigmatizavam a história que não fosse dos grandes feitos, pois diziam que outros tipos de história não tinham relevância como a história dos "vencidos", ou seja, dos derrotados em guerras, dos negros que eram mantidos em cativeiros nas grandes senzalas.

Em busca de outra interpretação da história, vários historiadores passaram a trazer diferentes interpretações dos acontecimentos, utilizando-se das mesmas fontes empregadas pelos historiadores tradicionais. A isto, refere-se o que Peter Burke vai chamar de "ler nas entrelinhas", o que, em verdade, é o método que os titulados de historiadores culturais se apropriam. Este mecanismo utiliza-se de um documento oficial, geralmente registros oficias como interrogatórios, leis e processos crimes, e faz uma outra interpretação841, como o caso de decretos de leis que proibiam as manifestações afros no Brasil do século XIX. Os documentos do período sempre retratam as manifestações daquela época com tom pejorativo. Tomemos como exemplo o fato de reconhecer que as manifestações reprimidas pelas autoridades, em seus relatórios, muitas vezes retratavam que havia grande barulho por conta dos batuques. Com isso podemos fazer uma leitura de que haviam tambores, e instrumentos percussivos que faziam

841 Este método é desenvolvido por Carlo Ginzburg, que o denomina de indiciário, para saber mais GINZBRUG, Carlo. Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

tal “barulho”, como também perceber os costumes da sociedade quando relata que as mulheres negras que participavam destas manifestações estavam seminuas, pois estavam mostrando as ancas e levantavam as saias para dançar.

Entendendo os “avanços” e quebra de paradigmas da historiografia que, com novas abordagens, possibilita o estudo de novos temas - como a história dos povos subalternizados num longo período da história, a exemplo do caso da cultura negra no período da escravidão - é que este artigo vai trabalhar com a abordagem da história “vista de baixo” e a micro-história,

Como explica Jim Sharpe em “A história vista de baixo”, tal termo “vista de baixo” consigo dificuldades de fontes e a verossimilhança delas, já que as evidências são de certa forma, escorregadias, pois os historiadores que trabalham com este tipo de abordagem, utilizam-se de fontes como por exemplo diários, memórias e manifestos políticos, que a partir daí o cotidiano das pessoas “comuns” podem ser reconstruídas, já que muitas vezes não existe um trabalho sistematizado dos povos marginalizados. Ainda tratando das fontes, podemos citar o exemplo dado por Jim Sharpe sobre o trabalho de outro autor, Le Roy, que contornou o problema das fontes fazendo uma releitura dos documentos quando foi fazer uma investigação sobre a heresia, apegando-se aos registros inquisidores produzidos por um bispo de uma localidade camponesa, a partir disto, conseguiu reconstruir o cotidiano dos camponeses nos anos de 1318 e 1325, já que não existiam escritos que focassem no cotidiano dos moradores daquela localidade. Porém, fazendo uma releitura dos registros inquisidores, no primeiro momento é feito de forma arbitrária o que marginalizando muitos moradores, o autor conseguiu através deste documento remontar o cotidiano desses camponeses.

Sharpe traz uma citação de Carlo Ginzburg para evidenciar esse importante trabalho do historiador que retrata a sociedade subalternizada. A releitura dos documentos apresentados, ao abordar as fontes que “mesmo a documentação seja escassa, dispersa e obscura pode ter um bom uso” (GINZBURG IN: SHARPE, 1992 p. 49-50). Ou seja, apesar de todos os problemas com a documentação, sabendo-se trabalhar com ela, a mesma tem muita relevância para o trabalho do pesquisador que faz abordagem da história “vista de baixo” como, por exemplo, evidenciar caminhos para outras fontes, como é o caso de quem trabalha em arquivos públicos.

Para o autor Jim Sharpe a história “vista de baixo”, traz dois pontos cruciais. Primeiro,

> “[...] um corretivo à história da elite, para mostrar que a batalha de Warteloo envolveu tanto o soldado Wheeler, quanto o Duque de Wellington...” e a segunda seria “... que, oferecendo esta abordagem alternativa, a historia vista de baixo abre a possibilidade de uma síntese mais rica da compreensão histórica, de uma fusão da história da experiência do cotidiano das pessoas com a temática dos tipos mais tradicionais de história [...] (SHARPE, 1992 p. 54)”.

O autor quis demonstrar que a história “vista de baixo” seria, em um primeiro momento, um corretivo para a história dita como oficial, abordando outra visão, e tirando o foco de um só personagem, fazendo com que o leitor perceba e dê importância a outros atores que foram tão importantes quanto aqueles que aparecem na história oficial, de que não há somente um herói e sim vários. No segundo momento este ponto mostra que é um tipo de história que faz com que as pessoas se identifiquem com ela, já que conta uma história do cotidiano, da vida social, que é algo muito mais próximo das pessoas comuns.

No mundo passamos por problemas de rótulos nacionais, ou seja, sempre queremos fazer com que um determinado país ou localidade tenha algo chamado de identidade nacional, e por muitas vezes passamos por cima de culturas que foram colocadas a margem desta identidade nacional por não constituírem parte da elite. No Brasil, por exemplo, por uma

necessidade de mostrar uma identidade nacional musical, tanto para vender a imagem de um país para outros, como também uma forma de marginalizar manifestações de povos subalternizados, acabamos reconfigurando os ritmos "subalternos", para transforma-los em ritmo elitista, como foi o caso da Bossa Nova que fora um ritmo retirado de vários estilos "subalternos" como o samba, jazz e blues - estilos que por muitas vezes são renegados pelos apreciadores da Bossa Nova - não sabendo que a origem do estilo musical (Bossa Nova) está nos ritmos renunciados. A história "vista de baixo" também serve para fazer essa recuperação histórica, fazendo com que as pessoas se percebam dentro da história, e também desta identidade nacional:

> "... Em um nível mais amplo, [os povos marginalizados podem] tomar a forma do papel da história, embora fazendo parte da cultura nacional, na formação de uma identidade nacional. A história 'vista de baixo' pode desempenhar um papel importante neste processo, recordando-nos que nossa identidade não foi estruturada apenas por monarcas, primeiros-ministros ou generais...". (GINZBURG IN: SHARPE, 1992 p. 38)

Jim Sharpe, no fim do seu trabalho supracitado, faz uma importante ponderação sobre onde a história "vista de baixo" deve ser abordada, e também acerca da importância de reconhecimento do individuo como agente histórico:

> "[...] por mais valiosa que a história vista de baixo possa ser no auxilio ao estabelecimento da identidade das classes inferiores, deve ser retirada do gueto... e usada para criticar, redefinir e consolidar a corrente principal da história... a historia vista de baixo mantém sua aura subversiva... ajuda a convencer aqueles de nós nascidos sem colheres de prata em nossas bocas, de que temos um passado, de que viemos de algum lugar [...] (SHARPE, 1992 p. 61-62)".

Outra abordagem que a historiografia dispõe para estudos sobre culturas marginalizadas é a micro-história, pois assim como explica o autor Giovanni Levi: o trabalho,

> "[...] tem se centralizado na busca de uma descrição mais realista do comportamento humano, empregando um modelo de ação e conflito do comportamento do homem no mundo que reconhece sua – liberdade – além, mas não fora, das limitações dos sistemas normativos prescritos e opressivos. Assim toda ação social é vista como um resultado de uma constante negociação, manipulação, escolhas e decisões do individuo, diante de uma realidade normativa que, embora difusa, não obstante oferece muitas possibilidades de interpretações e liberdade pessoais. A questão é, portanto, como definir as margens – por mais estreita que possam ser – da liberdade garantida a um individuo pelas brechas e contradições dos sistemas normativos. (LEVI, 1992 p. 135)".

Então podemos afirmar que a micro-história abre um leque imprescindível para os estudos e análise de comportamento de indivíduos, ou grupos de pessoas, que mesmo com as normas sociais conseguem sobrepor e colocar em contradição tal sistema. No caso do objeto de estudo deste trabalho, o samba, o sistema do século XIX e inicio do XX, não tinha espaço para

uma manifestação tão “barulhenta e obscena”, já que o Brasil passava por um importante processo de absorção da cultura europeia, que destoava totalmente das manifestações dos negros, e povos subalternizados.

Para Levi, a micro-história é um tipo de método que pode ser empregado em todo e qualquer tipo de estudo de sociedade independentemente do que for analisar, já que um dos princípios unificadores da micro-história “...é a crença em que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados” (LEVI, 1992 p. 139). Esta discussão recai sobre o que foi anteriormente abordado na discussão sobre a história “vista de baixo” com o autor Jim Sharpe, [a interpretação das fontes históricas, de lê-las nas entrelinhas e redesenhar uma nova história-], ou seja, uma releitura cuidadosa de um determinado documento podem trazer elementos importantes jamais abordados, algumas vezes até mesmo por falta de fonte.

Outra característica importante que ajuda muito os historiadores culturais que se utilizam da micro-história para conseguir desbravar o seu tema de pesquisa, é o que Levi chama de “Redução da Escala”, que é uma característica muito forte na micro-história, pois muitas análises somente podem ser compreendidas a partir da redução para examinar um contexto especifico, Giovanni Levi ilustra algo muito significativo sobre este assunto:

> “[...] Os historiadores foram induzidos ao erro por sua própria mentalidade mercantil moderna... Curiosamente, ninguém observou ou deu importância ao fato de que os preços envolvidos eram extremamente variáveis... Apenas reduzindo-se a escala de observação a uma área extremamente localizada, foi possível observar que o preço da terra variava segundo o relacionamento de parentesco entre as partes contratuais [...]” (LEVI, 1992 p. 139).

Levi aborda também a importância da contextualização num trabalho de análise de grupos sociais específicos, que estão inseridos dentro de uma sociedade que num plano macro há um padrão de ação, pois toda ação do(s) indivíduo(s) não está desprendida do meio social que vive, até mesmo para entender atos de subversão a ordem, precisa-se entender qual era o costume padrão do determinado meio social, com isso os micro historiadores vão se concentrar nas:

> “[...] contradições dos sistemas normativos e por isso na fragmentação, nas contradições e na pluralidade dos pontos de vista que tornam todo os sistemas fluidos e abertos. As mudanças ocorrem por meio de estratégias e escolhas minuciosas e infinitas que operam nos interstícios de sistemas normativos contraditórios [...]” (LEVI, 1992 p. 154-155).

Assim como a história “vista de baixo”, a micro-história tem como um dos seus principais aliados a interdisciplinaridade, principalmente a antropologia, que tem como principal características a descrição densa dos costumes, locais, interação social, organização social, entre outras, e ajuda a registrar por escrito vários acontecimentos que passariam despercebidos, podendo ganhar significados a partir de sua inserção no contexto. “... Essa abordagem é bem-sucedida na utilização da análise microscópica dos acontecimentos mais insignificantes, como um meio de se chegar a conclusões de mais amplo alcance” (LEVI, 1992 p. 142).

Para G. Levi a “redução da escala, o debate sobre a racionalidade, a pequena indicação como um paradigma cientifico, o papel do particular (não, entretanto, em oposição ao social), a atenção á capacidade receptiva e á narrativa, uma definição especifica do contexto e a rejeição do relativismo...” (LEVI, 1992 p. 159).

Em análise sobre a importância da micro-história, Giovanni Levi aborda aquilo que muitas vezes é esperado dos novos levantamentos historiográficos, a exemplo de fazer compreender que a micro-história traz a tona "... o papel ativo do indivíduo que antes parecia simplesmente passivo ou indiferente" (LEVI, 1992 p. 160). É o caso dos povos colonizados, dos povos escravizados e até mesmo dos povos de classes subalternas, que a história pôs de lado durante muitos anos, e que até mesmo quando tratavam de trabalhar o assunto, era de forma superficial e os cauterizavam como sujeitos que foram passivos a tudo que estava acontecendo ao seu redor – o exemplo dos índios e os escravos-, sem buscar compreender os seus hábitos e o seu papel dentro de tal contexto.

Tanto a micro-história, quanto a história "vista de baixo", podem ser englobadas – apesar de suas particularidades - num campo mais amplo da historiografia que é o que os historiadores chamam de História Cultural, os elementos da história "vista de baixo" e da micro-história, ajudam a construir este paradigma historiográfico. Como mencionado anteriormente, a história "vista de baixo" e a micro-história, são pontos fundamentais para entender como a história cultural se apresenta, então aqui somente iremos dissertar sobre a concepção de cultura.

Um dos pontos mais polêmicos quando se trata da história cultural, é a definição de cultura, que para muitos estudiosos é um conceito amplo e indefinido, porém com o amparo das ciências sociais, uma das marcas da história cultural, podemos de certa forma elucidar essa questão. O antropólogo Edward Tylor apresenta a seguinte definição de cultura: "'tomada em seu sentido etnográfico amplo', como 'o todo complexo que inclui conhecimento crença, arte, moral, lei, costume e outras aptidões e hábitos adquiridos'" (TYLOR IN: BURKE, 2008. P.43). Porém em contraposição a esta definição de E. Tylor, outro antropólogo critica e tece a sua concepção de cultura. Clifford Geertz avalia a concepção de cultura ao afirmar que a posição de de Tylor "oculta muito mais que revela", e para ele cultura é "um padrão, historicamente transmitido de significados incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida" (GEERTZ IN: BURKE, 2008 p.52).

A definição de Tylor é mais abrangente, e em vez de direcionar o entendimento do termo "Cultura", abarca muito mais, tratando de forma genérica que tudo que parte do comportamento humano seria cultura, já Geertz, consegue dar uma definição mais focada e direcionada, abordando a cultura como um elemento que não se desprende do passado do individuo, e que a cultura de um ser parte de um conjunto de fatores como o meio social em que vive, os padrões que lhe foram impostos, dentre outros. Esta definição de Cliford Geertz ajuda a tratar a cultura como um conjunto de fatores que tem que ser analisado, e muitas vezes deve haver a redução da escala de observação do pesquisador para entender a cultura de uma sociedade.

MANIFESTAÇÕES AFROS ANTERIORES AO SÉCULO XIX

Desde a chegada dos primeiros escravos na costa brasileira por volta de 1530, as manifestações afros ocorrem em nosso país. Algumas formas de expressão foram esquecidas, outras foram "reinventadas" – como no caso dos Batuques no século XIX, samba início do século XX. As adaptações feitas como a integração dos diferentes batuques africanos dos negros, feitos pelos homens e mulheres provenientes da África, que não ocorreram somente na chegada em terras *brasilis*, e sim ainda dentro do navio negreiro, onde africanos vindos de várias tribos diferentes tinham que conviver longos períodos juntos até desembarcarem. Com isso experiências eram trocadas quando dentro dos navios negreiros os negros se confraternizavam,

ou até mesmo cantavam como forma de externar a saudade da sua terra natal, mesmo sem a utilização da mesma língua ou dialeto. Quando aportavam esses laços culturais feitos dentro dos navios, eram transpassados e disseminados ao chegarem às senzalas, onde iam moldar essas manifestações, até mesmo para a sua prática e sobrevivência.[842]

Ao trabalhar o tema das manifestações afro em pleno século XIX e início do século XX, nos deparamos com grandes dificuldades. A história durante muitos séculos foi escrita e contada pelas elites, e com isso o acesso a fontes e dados foi, por muito tempo, bastante restrito. Outra dificuldade encontrada é o fato de a história sistematizada dessas manifestações, primeiramente denominou de forma genérica de Batuque (a primeira aparição do termo foi nos anos seiscentos) e depois mesmo assim, ainda de forma genérica, de *samba*[843]. Estes termos eram utilizados como forma de denominar os cantos e danças provenientes dos negros, que geralmente eram acompanhadas de atabaques, tambores, às vezes violão, viola e outros instrumentos.

De acordo com o autor José Ramos Tinhorão, o primeiro som - ao menos o primeiro registrado no Brasil, produzido por negros - ocorreu no século XVII, a partir de uma banda de negros que tocava para o senhor de engenho todo o tempo que fosse preciso, como é possível observar nesta citação:

> "[...] Segundo o francês François Pyrad de Laval, que de volta de sua viagem... teve a oportunidade de passar dois meses na Bahia de 1610, ali viria conhecer um poderoso senhor de engenho que, entre outras ostentações, mantinha uma banda integrada por 20 ou 30 escravos... que tocava o tempo todo". (TINHORÃO, 2008 p.32)

Para Tinhorão, as pessoas que não pertenciam à cultura praticada pelos negros, não conseguiam delimitar se o que eles estavam praticando, era um culto profano ou religioso.

Durante algum tempo, por volta do século XVIII, ao tentar distinguir as cerimônias religiosas das profanas, as elites acabaram cometendo um equívoco, onde chamavam as cerimônias religiosas de *calundu* e as profanas de *lundu*, sendo que o lundu era um estilo musical cultivado muito mais por brancos e mestiços do que por negros. As manifestações profanas cultivadas pelos negros, nesse período, não tinham muita ligação com o lundu, uma diferença entre as manifestações, por exemplo, era o uso da viola no lundu, o que não acontecia nas manifestações dos negros.

O termo genérico batuque passou a agregar também agora não só a manifestação dos negro-africanos, mas também a sua derivação cultuada pelos brancos, que seria o lundu.

Já no século XVIII, brancos e mestiços passaram a aderir à religião negro-africana, e isso começou a preocupar as autoridades, pois perceberam que estas manifestações poderiam tomar maiores dimensões. Até então, as religiões provenientes da África ficavam restritas somente ao negro-escravo e era algo que podia ser controlado até mesmo pelos senhores de

842 Sobre as relações culturais entre negros de diferentes etnias dentro do navio negreiro ver GILROY, Paul, O atlântico negro: modernidade e dupla consciência / Paul Gilroy; tradução de Cid Knipel Moreira – São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Moreira, Centro de Estudos Afro – Asiáticos, 2001. p. 9 – 25.

843 O primeiro registro de aparecimento do termo é do ano de 1844 encontrado pelo historiador João José Reis, num relato feito pelo carcereiro Joaquim José Vieira ao chefe de policia no dia 31 de Janeiro do determinado ano. REIS, João José. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: Carnavais e outras F(r)estas: Ensaio social da cultura / Maria Clementina Pereira Cunha (org.) – São Paulo: Editora da Unicamp/Cecult, 2002, p. 130.

engenhos. No entanto, a adesão de brancos e mestiços fez com que isto passasse a fugir um pouco deste controle: pelo fato de os brancos e mestiços terem livre acesso aos grandes centros urbanos, poderiam difundir as manifestações tanto profanas quanto religiosas, naqueles locais.

Somente a partir do século XVIII, as autoridades passaram a distinguir as manifestações tidas como religiosas e profanas, como mostra José Ramos:

> "[...] pelo correr do século XVIII, as autoridades começaram a distinguir nessas reuniões à base de danças, cantos e ritmos de percussão o que era culto religioso daquilo que constituía apenas ritos da vida social ou mera diversão para os escravos, os campos começaram a ser delimitados [...]". (TINHORÃO, 2008 p.55)

Com o êxodo rural, os batuques passaram a tomar maiores dimensões, e a expansão foi inevitável com a chegada dos negros escravos aos grandes centros urbanos, assim como o choque cultural e também a reunião musical, com maior participação:

> "[...] dos brancos e mulatos das camadas mais baixas das cidades nos 'batuques de negros', começaram a surgir adaptações provocadas pelo casamento da percussão, da coreografia e do canto responsorial africano-crioulo com estilos de danças, formas melódicas e novo instrumental (principalmente a viola), introduzidos pelos herdeiros nativos da cultura europeia'. (TINHORÃO, 2008 p.55 - 56)

O contato dos povos branco-europeus com as danças e cantos dos africano-crioulos permitiu, através dos branco-europeus, a origem de três estilos musicais: a fofa, o lundu e o fado. A fofa viria primeiro - sua primeira referência é em 1730, no *Folheto de Ambas Lisboas* - e ganharia mais destaque em Portugal onde teve destaques de dança nacional, pois assim como na Bahia e no Rio de Janeiro, Lisboa também tinha grandes contingentes de negros escravos. O lundu viria depois, com o seu primeiro registro entre 1768 e 1769 em Pernambuco, e seria mais fiel aos batuques africano-crioulo do que a fofa.

Por terem um mesmo ponto como origem, as duas danças se diferenciavam pouco uma da outra, pois:

> [...] ambos tiravam dos batuques duas contribuições negro-africanas que mais os distinguiam: os meneios de corpo julgado indecentes do Congo, na fofa, e a alegre irreverência das umbigadas de Angola, no lundu. E além do mais, o único elemento coreográfico representativo da contribuição branco-européia (o castanholar dos dedos dos bailarinos com os braços levantados para o alto, arqueados sobre a cabeça) aparecia tanto numa quanto noutra. (TINHORÃO, 2008 p.61).

O lundu merece destaque não apenas por ser uma dança que teve ares no Brasil, mas também por ter sido mais fiel à origem negro-africana dos batuques, que foi "marcado pelo ritmo de palmas, ao qual, com o passar do tempo, iriam acrescentar estrofes acompanhadas de viola". (TINHORÃO, 2008 p.61)

PROFUSÃO DOS BATUQUES

A profusão dos batuques foi dada de forma gradativa, partindo do pressuposto que as manifestações dos negros foram iniciadas no Brasil desde a chegada dos escravos nos navios negreiros, até os registros no século XVII. Mas foi somente a partir de fins do século XVIII e início do século XIX que então os folguedos passaram a ser apreciados não somente pelos negro-crioulos, mas também pelos branco-europeus de classe média baixa, basicamente motivadas pelo êxodo rural. Não podemos deixar de lado a reunião musical, que foi feita a partir do momento em que as danças e cantos começaram a ser praticados nas cidades e vilas daquela época.

Para entender melhor a nomenclatura genérica batuque, recorremos à descrição feita por Édison Carneiro em 1961, no livro Samba de Umbigada, no qual conseguiu identificar alguns dos gêneros musicais que estavam agregados a estes batuques, como: "[...] o lundu ou baiano, do coco, do bambu, do bambelô, do tambor de crioula, do jongo, do caxambu, do bate-baú... E isso porque não apenas essas danças, mas outras que omitiu – como a fofa e o fado [...] (TINHORÃO, 2008 p.56).

Com a adesão das classes média e baixa - devido a interação com os negros libertos/alforriados nos centros urbanos na dança introduzida pelos escravos afro-brasileiros - os batuques passam por uma "branquização", em um plano social que reflete num campo cultural, que conforme a sua estrutura sócio - econômica,

> Os africanos e seus descendentes ainda sujeitos a condição escrava dançariam nos terreiros das senzalas, ao canto de suas terras e música de percussão; os 'negros livres' (na maioria crioulos e, por certo muitos pardos) formariam suas rodas 'diante de uma de suas choupanas', juntando à canto; e, finalmente, os brancos da classe média imitaram os dois em suas salas, não apenas abrandando a força da percussão em favor do desenvolvimento da parte cantada, mas casando o 'pitoresco' da umbigada e do miudinho com a coreografia ibérica do fandango, no que chamavam de *lundu*" (TINHORÃO, 2008 p.68)

Então, podemos perceber que mesmo com a adesão dos branco-europeus das classes mais baixas, houve um aproveitamento da dança e dos cantos dos negro-africanos, e isso não significou o desaparecimento das raízes dos *batuques*, mas sim uma divisão social e cultural destes divertimentos, que apesar da raiz comum, tinham posições traçadas na sociedade, com o negro escravo nas senzalas, os negros livres em suas "choupanas" e o branco-europeu nas ruas e mais tarde nos palcos do teatro com o seu *lundu*.

Mesmo com todas as estilizações feitas pelos brancos da música original negra-africana, o lundu nunca foi aceito nos salões coloniais – posteriormente salões imperiais – devido à discriminação, preconceito e distanciamento das altas camadas da sociedade com as camadas mais baixas.

As danças dos batuques tinham como característica um detalhe que marcou e acarretou até mesmo uma mudança de nomenclatura, a umbigada, que as pessoas estavam no meio da roda dançando e iam em direção a outra, e com uma aproximação frontal dos corpos - como se fosse uma permissão para que o outro que estava batendo palmas na roda – entrasse no divertimento e começasse a dançar. Essa marca é proveniente do semba africano, e acredita-se que por causa deste termo *semba* que "[...] seria proveniente do termo quimbumdo, língua

africana do ramo bantu, *semba* (umbigada)" (LIMA, 2003, p.91), que os batuques passassem a se chamar (mesmo que ainda de modo genérico) samba. E determinar quando esses batuques passaram a se chamar samba é muito difícil, mas no século XIX, mais precisamente 1859, pode-se encontrar o termo samba designado para os batuques:

> [...] em meados de 1859 o botânico fluminense Freire Alemão, em expedição científica pelo interior do Ceará, ia surpreender-se com a notícia da existência, em pacatuba, de 'um fado, que êles chamam de samba, onde se dançam várias danças (DAMASCENO E CUNHA IN: TINHORÃO, 2008 p.89).

Ainda no século XIX encontram-se registros de senhoras da elite do sertão do Ceará, dançando com naturalidade na roda dos negros, algo que impressiona, pois como veremos adiante, nesta época as danças e cantos de negros estavam proibidas pelas autoridades, sem falar no repúdio do qual a sociedade daquela época tinha em relação aos folguedos dos negros, como mostra José Ramos Tinhorão em um trecho que aborda a estadia do botânico Freire Alemão por Pernambuco:

> [...] As senhoras chegavam muitas vezes para a roda, assim como os homens, e assistiam com prazer as danças lúbricas dos pretos, e os saltos grotescos dos negros... D. Maria Teófilo era incessante, e tomou grande interêsse fazendo dançar os seus pretos, e designando-os pelos nomes, e esteve por muito tempo com uma vela na mão para alumiar melhor a cena" (DAMASCENO E CUNHA IN: TINHORÃO, 2008 p.91).

Os batuques que surgiram nos escritos do século XVII, no século XIX estavam cada vez mais restritos a zona rural, devido ao fato de que na zona urbana os batuques haviam sofrido várias modificações, adequações no instrumentos utilizados, na dança e nos cantos, sem falar que, cada vez mais, o termo batuques estava sendo sobreposto ao termo samba. Esta manifestação já estava tão fincada na sociedade que três literaturas entre a décadas de 1870 e 1890 foram escritas e cada uma delas tinha um capitulo com o título *Samba*, eram *Til*, de José de Alencar (1872), *Luzinha* de Araripe Jr. (1878) e *A Carne* de Júlio Ribeiro (1885), e nelas podemos perceber detalhes dos batuques que ocorriam na zona rural.

Mas é em outra obra com o título de *O Flor,* do autor *Galdino Fernandes Pinheiro*, de capítulo intitulado "A *fonção* do samba", pode-se perceber a diferenciação que havia entre a nomenclatura das mesmas danças, dependendo do local da qual era praticado, como em parte do Nordeste na zona rural com a participação de brancos e mestiços havia a participação da viola nos sambas de terreiros, que em maior parte do Nordeste chamava de baiano ou baião, mas descendo a Bahia para o sul denominava-se lundu.

No despontar do século XX com a da diversificação cultural devido à nova forma organizacional do trabalho, e à industrialização urbana do Brasil, que a área rural começou a perder a sua devida relevância, o que aprofundou as diferenças entre brancos da classe média e alta da sociedade que fizeram a sua própria forma de lazer com bailes, teatros e clubes, e os negros, os brancos e mestiços das classes mais baixas cultivavam na sua forma de lazer os batuques, que foi trazido pelos africanos e depois apossado pelos brancos, como sua forma de lazer e diversão, folguedos como a batucada, o bate-baú, o lundu, o coco, o caxambu, o jongo e o tambor de crioula dentre outras modalidades que os batuques agregavam em seio.

REPRESSÃO DOS BATUQUES (SAMBA)

Como já foi abordado anteriormente, com a profusão dos batuques ou *sambas*, que deixavam de ser um aglutinador de um determinado grupo social (escravos), e passa a ser um aglutinador das classes menos favorecidas, começa a chamar mais atenção das autoridades, pois visto que eram manifestações "[...] que formavam uma imagem díspar, mas completamente homogêneo para o imaginário social das elites..." (SANTOS, 1997. p.20), que inicialmente não conseguiam distinguir as formas de divertimentos afro-diásporico, e consideravam que tal entretenimento que era um divertimento *estrondoso* (devido ao som dos atabaques e urucongos) e que fugia do padrão musical que a elite julgava como modelo musical.

Em 1838 surge uma distinção oficial entre o batuque e o lundu, que primeiro proíbe o batuque, para somente dias depois proibir o lundu, com isso pode-se perceber que as autoridades já estavam começando a conseguir? distinguir as manifestações, podemos observar isto numa resolução feita pelo Presidente da Província que:

> "[...] As 17 de agosto de 1838 e 11 de fevereiro 1840, que se referem à proibição de 'vozerias e batuques nas ruas, e cazas ou em qualquer lugar desta villa', sob pena de quatro mil réis e oito dias de prisão (1838) ou quatro dias de prisão (1840), omitem o interdito ao lundu..." (SANTOS, 1997. p.20)

A proibição ao lundu só viria mais tarde na Resolução de oito de Abril de 1840, que seria num artigo abrangente as manifestações afro-baianas, pois proibia todo e qualquer divertimento estrondoso, que seriam os batuques, as danças de pretos ou qualquer divertimento que tinham os instrumentos utilizados nas manifestações dos negros, como os tambores e atabaques.

Segundo Jocélio Teles "Se havia uma proibição legal e constantemente atualizada era porque essas manifestações estavam cotidianamente em profusão [...]" (SANTOS,1997. p.21), com isso as autoridades perceberam que uma repressão armada era preciso para tentar conter esta abrangência que estava tendo as manifestações afro-baianas, que não somente eram acompanhados pelos africanos e sim por pessoas de outras raças como o exemplo:

> "Em 28 de janeiro de 1879 foram detidos pela policia, por se encontrarem em um samba na Conceição da Praia, vinte e três mulheres e um homem; pela mesma razão, em 17 de junho do mesmo ano, foram presas e colocadas à disposição do subdelegado da Freguesia de São Pedro as seguintes pessoas – João Pedro Cândido dos Santos, Eduardo Francisco Moreira Tosta, Mamede Matianno do Espírito Santo, Luiz, escravo Camillo de Sant'anna e Silvana Maria dos Santos" (SANTOS, 1997. p. 21).

Para afirmar a repulsa das elites e demonstrar que elas estavam certas sobre estes *divertimentos estrondosos*, afirmou-se que além de infringir uma lei, nesses divertimentos também ocorriam jogos de azar, bebedeira e prostituição, que este último era o mais detestado pela sociedade até então dita puritana, e que era uma ameaça aos valores familiares. Como se não bastasse, os sambas (que eram integrantes do termo abrangente *divertimentos estrondosos*) eram vistos como um local de vagabundos que as pessoas que ali estavam e pertenciam àquele samba eram tidos como preguiçosos.

Esta profusão não era somente dada nos locais públicos, mas também dentro de espaços do qual zelava pelo cumprimento da lei e o bem da sociedade e da nação, exemplo o quartel do Exército. Nos dias 6 e 12 de agosto de 1876 foram registradas ocorrências de sambas dentro do Forte de São Pedro em Salvador -Ba como mostra Santos: "'temos ouvido queixas contra um continuado **samba** (grifo do jornal) que toda noite, até hora adiantada no quartel do Forte de São Pedro....'" (SANTOS, 1997. p.23)

A participação nos sambas não era somente de pessoas comuns, ou de vagabundos e desordeiros, como defendia a sociedade, mas é possível encontrar em escritos a participação de policias, "praças" também nestes sambas, de se espantar, pois aqueles que eram para estar defendendo a lei (que até o momento era perseguir este tipo de divertimento) estava também inserido nele, e algumas vezes quando os policiais iam fazer a batida após chamados de pessoas que se sentiam incomodadas com tal música, os mesmos se deparavam com colegas de farda ou até mesmo de patentes superiores nos locais onde aconteciam as festas, como mostra Jocélio Telles:

> "Em 7 de Novembro de 1875, o subdelegado em exercício... A partir de uma denúncia de que havia sambas em diversos lugares daquela cidade, resolve reprimi-los. A comunicação ao subdelegado priorizava o fato de que naquele samba havia sido encontrado um guarda policial [...]"

Além de ser considerado como um espaço de desordeiro, era um espaço também de escandalosos, depravados e obscenos, também eram considerados como espaços de orgias e nudez por causa do modo das vestes das mulheres, do qual utilizava-se: "camisa branca folgada e muito larga, fazendo com que o ombro e o seio estivessem quase nus" (LALLEMANT IN: SANTOS, 1997. p.25) Em uma sociedade que buscava decência e tinha pretensão os padrões-redação europeus, não podiam aceitar que mulheres estivessem se exibindo quase nuas nas ruas.

Até mesmo senhoras da sociedade já foram encontradas e presas pela polícia, nas casas de samba como foi o caso da Senhorinha Maria da Conceição foi presa juntamente com pardas e africanas libertas, como destaca o autor Telles Santos: "' Senhorinha', era um título de cortesia empregados para jovens mulheres das elites no Brasil".

Nas festas religiosas de cunho católico, também apareciam os batuques, um bom exemplo era a festa da Nossa Senhora da Boa Morte em 1854, que acontecia na capital baiana, os batuques obrigaram o subdelegado a pedir reforços para evitar uma "desorganização" e garantir que as pessoas de boas famílias conseguissem apreciar a festa sem nenhuma preocupação e constrangimento, já que fora registrado que desde o primeiro dia da Novena as pessoas estavam cultivando os batuques.

Então pode-se perceber que os batuques e/ou os sambas, por muito tempo foi reprimido e perseguido, na tentativa de extinguir com estes tipos de festejos e divertimentos. Porém não havia mais controle, já estava enraizado na sociedade, tanto em negros como em brancos, tanto na classe média baixa, como nas elites, até mesmo as autoridades como policias já tinham sido sucumbidos por tal divertimento de cunho lúdico e sagrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de toda a problemática que gira em torno das fontes historiográficas sobre a história que durante muitos anos fora marginalizada – como é o caso das manifestações afros no Brasil -, com o auxilio de teóricos fazer uma abordagem histórica, baseada na história cultural com a sua interdisciplinaridade, como o uso de métodos e documentos de antropólogos, dentre outros, de uma das manifestações mais vivas e ricas do povo brasileiro, que se moldou durante muitos anos, desde a partida do navio negreiro da África, a chegada e permanência dos escravos aqui no Brasil.

Com a reconstrução das fontes bibliográficas, pode-se concluir que as manifestações afros na Bahia no século XIX contou também com a adesão dos mestiços e brancos das classes subalternas, que passam a praticar esta forma de divertimento chamado ainda mesmo de forma genérica samba e/ou batuques, passam a atingir os grandes centros urbanos e causa estranhamento e indignação das elites, já que o Brasil naquele período passava por um momento de modernização e tentativa de padronização da sua cultura, tendo como referência a cultura europeia.

Após essa profusão dos batuques/samba, no século XIX uma série de tentativas de estrangulamento desta manifestação foi feita, decretos de leis, prisões, perseguição etc., porém com a sagacidade de seus praticantes foi conseguido a superação desta perseguição através das leis e em 1889, as manifestações de raízes africanas passaram a ter liberação judicial para acontecer, e culminar no que hoje conhecemos como samba, manifestação oriunda dos negros provenientes da mãe África, que sofreu modificações, adaptações de diferentes setores da sociedade para conseguir sobreviver e ser propagada em todo o mundo, tendo como grande importância as terras do estado da Bahia, que recebeu os primeiros escravos provenientes da África ao Brasil.

É notório que as manifestações que incialmente eram cultuadas pelos negros, provenientes da África, para no Brasil serem usados para o trabalho escravo, tiveram importantes contribuições de brancos e mestiços que aqui já viviam, e das diferentes camadas sociais que iam de escravos a senhor de engenho, de trabalhadores livres a altas patentes da justiça. É evidente que os menos abastadas, como escravos, ex-escravos e trabalhadores livres com baixa remuneração, participavam de modo muito mais efetivo das manifestações, porém não se pode negar a participação de pessoas das camadas mais abastadas, como por exemplo filhas de senhores de engenho, e até mesmo altas patentes da policia, que era um importante órgão para a repressão dessas manifestações.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. **Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro**. IN: BURKE, Peter (org.). A escrita da história: novas perspectivas, São Paulo: UNESP, 1992. 7 – 38 p.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2 ed., 2008.

DÖRING, Katharina. (2002) **O Samba de Roda do Sembagota**. Tradição e Modernidade. Dissertação de Mestrado em Música, Programa de Pós-Graduação em Música/UFBA, Salvador.

GILROY, Paul, **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Moreira, Centro de Estudos Afro – Asiáticos, 2001. 9 – 25 p.

GINZBRUG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

LEVI, Giovanni. **Sobre a micro-história.** IN: BURKE, Peter (org.). A escrita da história: novas perspectivas, São Paulo: Editora da UNESP, 1992. 133 – 162 p.

LIMA, Ari. (2003) **A experiência do Samba na Bahia. Praticas corporais, raça e masculinidade.** Tese de Doutorado em Antropologia Social, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UNB, Brasília.

REIS, João José. **Tambores e Temores:a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX.** IN: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.) São Paulo, Ed. Unicamp, 2005. 101 – 148 p.

SANTOS, Jocélio Teles dos, **Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX.** In: Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana / Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (orgs). São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.BA,. 1997. 17 – 38 p.

SHARPE, Jim**. A história vista de baixo**. IN: BURKE, Peter (org.). A escrita da história: novas perspectivas, São Paulo: Ed. UNESP, 1992. 39 – 62 p.

TINHORÃO, José Ramos, **Os sons dos negros no Brasil.** Cantos, danças, folguedos: origens, São Paulo: Ed. 34, 2008. 152 p.

A BAHIA NA ROTA PÓS-COLONIAL: A POESIA DE SOSÍGENES COSTA

Marcos Aurélio dos Santos SOUZA (Universidade do Estado da Bahia/UNEB)
E-mail:marcosuesb@gmail.com

RESUMO

Investigo, neste trabalho, como os aspectos do multiculturalismo e da pós-colonialidade emergem do imaginário poético de Sosígenes Costa, a partir da relação histórica da Bahia, como referência brasileira do empreendimento colonizador europeu, com outros contextos e lugares de opressão colonial. Fora e dentro de seu mundo mais imediato, de sua cidade, de seu quintal, Sosígenes encontra uma pluralidade significativa, onde reaviva nos fragmentos de mundos tão distantes e tão próximos, as vozes apagadas daqueles que viveram e vivem à sombra de um discurso identitário unívoco e, ideologicamente, eurocêntrico. Em Belmonte, cidade do interior da Bahia, numa ambiência marcada pela história da colonização brasileira, sua narrativa evoca localismos, flora, fauna e costumes, mas também se comunica com mitos europeus, narrativas diversas das histórias escrita e orais, produções literárias do Brasil e da América Latina. O lugar de Sosígenes, em poemas como *Iararana* e *Cantiga Banto*, funciona por meio de uma "perspectiva dupla", a mesma que Eliana Reis (1999) identificou na literatura pós-colonial do escritor Wole Soyinca como uma capacidade de falar de dentro de sua cultura, mas também de fora como alguém que não pertence totalmente àquele mundo. Essa oscilação entre o particular e o plural acaba por criar uma "intimidade intersticial" das diferenças culturais, no sentido que lhe empresta Homi Bhabha (1998), ao discutir uma poética pós-colonial em que muitas experiências intersubjetivas e coletivas de nação são negociadas.

***PALAVRAS-CHAVE**: SOSÍGENES COSTA; POÉTICA PÓS-COLONIAL; POESIA BAIANA.*

De todos os gêneros textuais que conhecemos, o poema parece ser o mais comprometido com uma localidade imediata, pelo menos, uma localidade linguística. Por isso, é considerado o gênero de mais difícil tradução para uma outra língua. Todas as traduções poéticas são sempre mais ou menos felizes e infelizes releituras do texto original.

Por outro lado, o poeta muitas vezes se apresenta como ser angustiado que quer produzir um discurso universalizante. A poesia, assim, pode ser considerada como um ponto de cruzamento entre o desejo do universal e a força semântica de sonoridades e cadências, que muitas vezes só funcionam num determinado contexto semântico, em que o poeta compartilha sua própria língua.

O poeta se move no conhecido particular, mas sua ânsia é pelo desconhecido. Ele oscila entre o íntimo e o alheio. Entre aquilo que lhe é familiar, ou seja, sua própria língua, com suas sonoridades, sentidos, lugares-comuns, e a vontade de comunicar sentimentos e sentidos universais. A poesia torna, dessa forma, o imediato, usual, que é a língua, em algo estranho e alheio, expressando assim, o que Freud chamou de estranho familiar, unheimlich, como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz (FREUD, 1969).

Com essa reflexão inicial, quero lançar minha inquietação sobre o sentido de uma literatura baiana ou de uma poética da baianidade. Defendo que a melhor forma de pensar uma arte do pertencimento, é pela via da rasura do texto, que é a língua e a própria cultura, na qual o artista se insere e se move. Rasurar é reinscrever com violência, produzindo no código esperado, deslocamentos constantes que destituem qualquer fixidez, acomodadora do estético e das fronteiras ideológicas e/ou identitárias.

Sosígenes Costa, poeta baiano, nascido na cidade de Belmonte, sul da Bahia, morto no final da década de 60, produziu uma das obras mais surpreendentes, em que a rasura do texto cultural e do código linguístico, que induz o sentido de pertencer a uma região, funciona como o leitmotiv da sua própria criação poética. Amigo do escritor Jorge Amado, com o qual formou um grupo modernista na Bahia, a chamada Academia dos Rebeldes, no início do século XX, Sosígenes, ao contrário do amigo famoso, quase nunca saiu da Bahia. Para Amado (escritor que dedicou alguns livros e inspirou o personagem Sérgio Moura de São Jorge dos Ilhéus) o poeta belmontino era uma espécie de guru modernista baiano. José Paulo Paes, crítico paulista, dedicou uma obra crítica a Sosígenes, intitulada Pavão Parlenda Paraíso, reconhecendo-o como uma das principais vozes dos modernismo brasileiro. Entretanto, Paes, não entendendo sua proposta poética e preso a uma visão etnocêntrica da literatura, vinculou a obra de Sosígenes aos modernista paulistas, considerando-a uma espécie de imitação atrasada do primitivismo literário da Semana de 22.

A poesia de Sosígenes não foi tão bem compreendida por Paes. Porque, enquanto os "corifeus" da Semana de Arte Moderna espalhavam manifestos e livros nacionalistas, expressando uma tentativa desesperada de síntese e representação folclóricas da diversidade cultural brasileira, o autor de "Búfalo de fogo" encontrava nas suas experiências de leitura e em sua cidade, Belmonte, às margens do rio Jequitinhonha, nas brincadeiras e nos costumes do seu locus, o material artístico necessário para a sua composição poética, sem, entretanto se fixar numa postura "primitivista" hermética.

Conectado com o mundo, através de sua erudição e de leituras dos mitos e histórias diversas das civilizações humanas, e com os pés fincados no sul Bahia, Sosígenes estava tanto para São Paulo e Europa quanto para China, tanto para erudição academicista quanto para os folguedos e crenças populares, tanto para o Modernismo quanto para o Simbolismo e para o Parnasianismo, para literatura brasileira e hispânica. Sua localização, dessa maneira, se constituía em um entre-lugar discursivo, de onde aproveitava com satisfação estética tudo o que sua antena poética captava.

Sua poesia caracteriza-se por tornar aproximar uma realidade imediada ao estranho e longínquo, numa interessante sinestesia cultural: um oriente tão caboclo, às vezes belmontino, quanto, douradamente chinês e misteriosamente árabe, uma ânsia contínua de unir a aparente disparidade do mundo ocidental, bíblico, parnasiano, ao "paganismo" caboclo, presente em narrativas colhidas ao léu na voz do povo. Ao poeta encantava tanto o mundo contemplativo do Parnaso, quanto o brilho da porcelana e da arquitetura chinesas, em poemas como "Imagens da China" e "Versos aos vinte anos". O Egito e todo o mundo árabe esbalda mistério em versos como "A canção do menino do Egito", "A procissão de Cleópatra" etc. A poesia de temática africana tem destaque especial como em "Cantiga Banto", "Negro Sereio", "Cantiga de Canavial" (um poema em que ele compara o chicote de Pilatos com o chicote da escravidão brasileira).

Viajando por essas paragens, persiste, entretanto, no seu mundo caboclo de cantigas infantis, seu mundo imediatamente indígena estranho, em intercessão com o universo. Iararana, o maior poema de Sosígenes, que se transformou em um único livro, composto por quase dois mil versos em quinze cenas, é uma prova contundente do caldo multicultural em que Sosígenes embebia sua poética . "Epopeia grapiúna", como chamou Gerana Damulakis (1996), "Odisséia cabocla", Cid Seixas (2001), "modernismo visto do quintal", como denominou José Paulo Paes (1977), são designações que traduzem uma intercessão entre a aldeia do poeta e a pluralidade cultural do mundo que lhe cerca e lhe provoca. Seu poder de sinédoque, permite , então, a partir do ambiente nativo, como diria Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, ver quanto da terra se pode ver no universo, sentir o outro, dialogar com o vizinho e o alienígena.

Em Belmonte, numa ambiência marcada pela história da colonização brasileira, a narrativa evoca localismos, flora, fauna e costumes, mas também se comunica com mitos europeus, narrativas diversas das histórias escrita e orais, produções literárias do Brasil e da América Latina. O lugar de Sosígenes funciona através de uma "perspectiva dupla", a mesma que Eliana Reis identificou na literatura do escritor Wole Soyinca: "ele fala de dentro de sua cultura, mas também de fora como alguém que não pertence totalmente àquele mundo" (1999, p. 39).

O poeta se constitui como sujeito cultural, através dos contatos, encontros e relações com o universo que o cerca. Fora de seu mundo, sua cidade, seu quintal, ele encontra uma pluralidade significativa, onde reaviva nos fragmentos de mundos tão distantes e tão próximos, as vozes apagadas daqueles que viveram e vivem à sombra de um discurso identitário unívoco e, ideologicamente, homogênea. Essa oscilação entre o particular e o plural acaba por criar uma intimidade intersticial das diferenças culturais, no sentido que lhe empresta Homi Bhabha, onde "as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados" (1998, p. 22).

A Bahia se configura como espaço estratégico para sua crítica pós-colonial, uma rota para uma poética de um mundo marcado pela violência da colonização. Segundo Homi Bhabha (1998, p.240), o pós-colonial sugere:

> que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e de pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não canônicas – transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d'art* ou para além da canonização da 'ideia' de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social.

Ao devassar motivos mítidos de origens diversas numa posição intersticial, Sosígenes reinventa sentidos e pluraliza significantes. Nesse aspecto, é que um centauro, figura errante da mitologia grega, inicia a trama narrativa em Iararana, intercessionando-se com representações do colonizador europeu – terrível e arrebatador, "anta medonha com cara de homem" (COSTA, 1979, p.22) – e de diversos elementos da mitologia nativa, indígena ou cabocla – a exemplo do cavalo-marinho, monstro marítimo fantástico da mitologia cabocla: Ipupiara, gênio bestial e repugnante, inimigo, conforme crença indígena, dos pescadores; o Jurupari, ou o pai do mato, figura temida responsável por retirar o poder original das mulheres e entregar aos homens, e Tupã, deus poderoso, presente no estrondo do trovão e no clarão do relâmpago.

Na cena II do poema, observa-se esse ser metade de homem, metade cavalo, amalgamado com as crenças dos caboclos que assustados usam de seu cabedal mítico para tentar apreender aquele ser estranho que se adentra na barra do rio Jequitinhonha, em Belmonte, depois de ser da "pontinha da Europa, porque era ousado demais":

> Essa anta com cabeça de gente não era anta…
> Aquilo era cavalo com cabeça de gente.
>
> O caboco com ódio o chamou Tupã-Cavalo
> pois tinha o corpo de cavalo e andava de quatro pés
> e só era gente, lá nele, até o imbigo, pode crer….

> E os índios foram obrigados a servir Tupã-Cavalo
> porque viram que ele sabia muita coisa
> e era como Jurupari. (COSTA: 2011,p. 33)

A perspectiva utópica, fora de um lugar determinado (ou localizada em um "não lugar"), é observada também na profusão mítica , elementos de origens diferentes que se relacionam entre si numa negociação de sentidos que revela a natureza profundamente local e plural, ao mesmo tempo, de Iararana. Convivem num mesmo cosmo criativo mitos de natureza universal e europeia (que foram assimilados pela cultura brasileira) como lobisomem e a bruxa, que fogem do Centauro (outro mito europeu) junto com bichos e os eres fantásticos da mata atlântica do sul da Bahia; mitos brasileiros (caboclos e indígenas) como Romãozinho, caipora, curupira, Iara, boitatá, Sucim Saterê e aqueles mitos criados no universo ficcional da obra – com os mesmos atributos mágicos e de "verdade altenativa (que se perde no tempo) dos mitos coletivos – como o Filhinho de aimoré, Tupã-cavalo, alma do mato e Iararana, que é a filha do Centauro e da Iara, mas nega sua mãe e assume o discurso colonizador e violento do pai.

Essa diversidade mítica se estabelece através de um tempo indefinido, anacrônico, também plural. A anacronia, aliás é um aspecto que atenua a perspectiva descentrada em Iararana e em grande parte da obra de Sosígenes Costa. José Paulo Paes dá uma mostra dessa propriedade poética, quando analisa "Na casa de Açucena" um poema de Sosígenes em que reúne:

> numa festa promovida pela flor cujo nome figura no título do soneto, Sardanapalo, o devasso e poderoso rei assírio do século VII A.C, e Frederico da Prússia, gênio militar do século XVIII, flautista e amigo de Voltaire. E em *Cuidado com o Rei de Ofir,* outro poema, onde um soberano dos templos bíblicos briga com um chefe asteca do século XII, ameaçando exilá-lo para além da Patagônia, região positivamente desconhecida do oriente antigo (PAES, 1977, p. 26).

Em Iararana, alguns exemplos assinalam esse abandono da noção de estabilidade temporal e geográfica para assumir uma ideia de trânsito entre histórias, mundos, percepções, culturas, identidades, marcando aquele "além" pressentido por Bhabha na obra de alguns artistas.

> Além significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite - o próprio ato de ir além – são incognoscíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao "presente" que no processo de repetição, torna-se desconexo e deslocado. O imaginário da distância espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural (BHABHA, 1998, p 23).

Assim, também, é que no "tempo do onça" em Iararana (tempo que designa passado longínquo e que no poema possui, ainda, estreita relação com uma idade anterior à própria existência e concepção da humanidade) aparecem, paradoxalmente, figura que fazem parte do mundo presente do poeta, a exemplo do homem-de-saia , que José Paulo Paes identificou como um delegado de Belmonte " que para não ser reconhecido em suas escapadas noturnas,

disfarçava-se de mulher" (COSTA, 1977, p. 11). Essa mesma figura, pertencente a um tempo vivenciado pelo poeta, surge acompanhado de os diversos elementos míticos, fugindo do Centauro na cena I do poema:

> Um dia, dom Grilo passou por aqui
> Correndo de um bicho que estava lá atrás.
> O homem-de-saia ficou com medo
> E entrou no mundo.
> Aquela bruxa também azulou.
> O lobisomem tomou um sumiço
> e a mula-de-padre foi se esconder. (COSTA: 1979,p. 35)

Nesse trânsito entre lugares, tempos e culturas diferenciadas, o poeta abre espaço para um olhar deslizante, através do qual emerge um discurso híbrido, que reflete e desconstrói a ideia de identidades unificadas, através de símbolos fixos, tradutores da noção de pertencimento a uma cultura ou uma região. Num poema intitulado "Poeta da Bahia", em que mostra uma multiplicidade estranha de elementos culturais, Sosígenes flagra espaços vazios e instáveis no discurso da baianidade

> Dizem que sou poeta da Bahia...
> Eu não sei porque isto!
> Eu não como efó,
> nunca vi o acarajé,
> eu não sei o que é obi,
> eu não sei o que é obi,
> nem ebo nem vatapá.
> Nunca vi bejerecum
> nem uru nem orobó.
> Não vendo cocada,
> não vendo jiló.
> Não sei quem é dona Loló.
> Não compro na biboca
> ierê maia atarê.
> Não vivo labutando
> com a baronesa de Passé.
> Nunca fui a Itaparica,
> não vou a festa de bagunça
> onde tem faca e fuzuê.
> Não pesco de puçá,
> nunca fui pegar siri.
> Se se come caruru
> com farinha ou com acaçá
> não sei.
> Não moro em casa velha
> que levantou o vice rei.
> Não faço feitiço
> não ando em candomblé.
> Não acompanho procissão
> de opa velha la da Sé.
> Não toco pandeiro,
> não toco ganzá.
> Não planto guiné
> nem croto dois de julho.

Não rezo santo antônio
nem são cosme são damião.
Não sou seabrista
nem farrista
ou civilista
nem cruz vermelha nem fantoche
Minha noiva não tem coche
que pertencesse a dom João.
Nunca fiz um soneto
ao casamento da raposa.
Minha avó não é Moema
nem meu pai Tomé de Sousa.
Minha noiva não tem coche
que pertencesse a dom João.
Nunca fiz um soneto
ao casamento da raposa.
Minha avó não é Moema
nem meu pai Tomé de Sousa. (COSTA: 2001, p. 33)

Ao abordar uma narrativa híbrida e anacrônica e construir uma poética do estranho familiar, Sosígenes se desloca num lugar deslizante e ambíguo, em que faz refletir o cruzamento de elementos culturais diversos da história do Brasil, em seu processo discursivo, conflituoso e violento. É nesse lugar incômodo que a poesia encontra sua potência enquanto força criadora e enquanto rasura.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

_____ . **Iararana**. Introdução, apuração do texto e glossário por José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. **Poesia Completa**. Salvador: Conselho Estadual de Cultura da Bahia Salvador, 2001.

DAMULAKIS, Gerana. **Sosígenes Costa o poeta grego da Bahia**. Salvador: SECULT, 1996

FREUD, Sigmund. **O estranho.** In: _____. História de uma neurose infantil. ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

PAES, José Paulo. **Iararana ou o modernismo visto do quintal**. In COSTA, Sosígenes. Iararana. Introdução, apuração do texto e glossário por José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. **Pavão parlenda paraíso: uma tentativa de descrição crítica da poesia de Sosígenes Costa.** São Paulo: Cultrix, 1977.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

SEIXAS, Cid. **Iararana: uma odisséia cabocla**. A Tarde Cultural. Suplemento literário do jornal A Tarde. Salvador, 16 nov. 1991, p. 5-6.

SALVADOR E SUAS RAÍZES MULTIÉTNICAS: UM ESTUDO ONOMÁSTICO DOS FUNDADORES DA CIDADE

Dr. Ricardo Tupiniquim RAMOS (UNEB)

RESUMO

Carneiro (2017 [1949]) traz uma reconstrução histórica e crítica do processo de construção da cidade de Salvador e de sua implantação como sede da colônia portuguesa na América. Nesse trabalho, a partir de fontes documentais oficiais do século XVI, ele apresenta uma lista com os nomes da população masculina da emergente urbe, destacando as funções de cada indivíduo nas obras de construção e nos primeiros postos da administração pública e eclesiástica, em atividades laborais distintas conforme as qualificações profissionais e as origens sociais e étnicas de cada um. Embora certamente existissem, a documentação consultada não faz qualquer referência à presença de mulheres, que não exerciam, à época, atividade remunerada. Na relação de nomes – base para este estudo onomástico –, destaca-se a existência de europeus de diversas nacionalidades (portugueses, espanhóis, holandeses e italianos, franceses e eslavos), negros e pardos livres ou escravizados – nem todos contabilizados, segundo Santos (2005) – além de índios, o que demonstra as raízes multiétnicas e já mestiças da capital baiana, ainda hoje um traço constituinte da identidade soteropolitana e significativo da baianidade e da brasilidade.

***PALAVRAS-CHAVE**: SALVADOR. ONOMÁSTICA. FUNDADORES. MESTIÇAGEM. BAIANIDADE.*

Carneiro (2017 [1949]) traz uma reconstrução histórica e crítica do processo de construção da cidade de Salvador e de sua implantação como sede da colônia portuguesa na América. Nesse trabalho, a partir de fontes documentais oficiais do século XVI, ele apresenta uma lista – constante dos Anexos – com os nomes da população masculina da emergente urbe, destacando as funções de cada indivíduo nas obras de construção e nos primeiros postos da administração pública e eclesiástica, em atividades laborais distintas conforme as qualificações profissionais e as origens sociais e étnicas de cada um.

A partir da relação de nomes apresentadas por esse autor, desenvolvemos este estudo, situado no campo da Onomástica, ciência lexical ocupada do estudo dos nomes próprios, considerados signos linguísticos especiais, dotados de:

a) significante;

b) significado etimológico mais transparente ou mais opaco, a depender de uma série de dados extrínsecos ao sistema (por exemplo, conhecimento especializado do usuário); e de

c) uma função dêitica – identificar o ser ou lugar referido.

A Onomástica e divide em dois ramos: a Toponímia – estudo do topônimo, nome próprio que serve para distinguir – portanto, identificar –, um local preciso e único (acidente físico ou antrópico), num contexto concreto – e a Antroponímia – estudo dos nomes próprios que servem para distinguir – portanto, identificar –, um ser humano preciso e único, num contexto concreto.

A partir, portanto, do estudo dos nomes dos construtores e primeiros habitantes de Salvador, pretendemos discutir algumas questões relativas ao perfil da cidade da Baía, primeira capital do Brasil, desde 1763, capital da capitania, depois província (1823), depois Estado (1889) da Bahia.

Ora, entre os diversos marcos possíveis para o início da colonização do Brasil, optamos por dois: o ano do "descobrimento" por Pedro Álvares Cabral (1500) e o do envio da chamada expedição colonizadora, liderada por Martim Afonso de Souza (1532). O que ocorreu nesse lapso temporal de pouco mais de três décadas? Segundo Ribeiro (2009, p.26),

> São escassas as informações a respeito dos trinta primeiros anos da descoberta do Brasil. As que existem indicam que os portugueses usaram do escambo sempre que quiseram obter o braço indígena, víveres, pau-brasil e outros artigos. Essas informações não mencionam que eles tenham escravizado os índios para alcançar esses objetivos.

Registra a tradição historiográfica brasileira que, ao longo desse período, Portugal esteve desinteressado de sua colônia americana, por um lado porque colonizá-la, de fato, demandaria recursos indisponíveis para o Tesouro Real e, por outro lado, porque ainda conseguia obter altos lucros com o comércio das especiarias das chamadas Índias Orientais, cujo início do declínio fez a Coroa portuguesa voltar seus olhos para o lado de cá do Atlântico, enviando, de início, expedições preventivas contra a pirataria de outras nações europeias e, em seguida, a referida expedição colonizadora de Martim Afonso de Souza:

> Com a vinda de Martim Afonso de Souza em 1531 e três anos mais tarde a divisão do Brasil em capitanias hereditárias, tem lugar a modificação das tranquilas relações entre portugueses e índios. Já então, o escambo de produtos se torna inadequado, assumindo importância cada vez maior o uso do mesmo sistema para conseguir trabalho. (RIBEIRO, 2009, p. 36, grifos nossos)

Da citação de Ribeiro, destacamos o terceiro marco no período: a implantação do sistema de Capitanias Hereditárias, em 1534, pelo qual a Coroa portuguesa dividiu o território de sua colônia americana em faixas de terra doadas a fidalgos portugueses – os capitães ou donatários –, que passavam a ter a obrigação de investir nessas terras, povoá-las, distribuir lotes para colonos, administrá-las em nome do rei, instituir, cobrar e pagar impostos, entre outras. Contudo, a Coroa não contava com vários fatores que, conjugados, acabaram levando ao colapso do sistema de capitanias, como, por exemplo, a dificuldade de encontrar pessoas interessadas em vir para cá como colonos , já que, naquele momento, o Brasil não oferecia muitas oportunidades. Da mesma forma, não esperava o relativo abandono desses territórios por seus capitães, pois a maioria sequer chegou a tomar posse deles pessoalmente, enviando, para isso e para a própria gerência, procuradores ou administradores. Assim, a rigor, apenas duas donatarias prosperaram: Pernambuco, ao norte – graças ao sucesso da agroindústria da cana-de-açúcar –, e São Vicente, ao sul – muito mais em função da atividade sertanista de caça ao índio para envio aos engenhos canavieiros do norte que de qualquer outra atividade econômica: "A captura de planteis indígenas para escravização nas lavouras da costa nordeste e das próprias vilas paulistas revelou-se, desde muito cedo, a alternativa econômica mais interessante para São Vicente". (SANTOS, 2015, p.52)

Diante do fracasso do sistema de capitanias, a alternativa para o governo de Portugal foi tomar a linha de frente da colonização, centralizando a administração colonial numa das antigas donatarias, reestatizada. A escolha da Bahia para sede do Governo Geral foi motivada pela sua centralidade no territorial. Assim, em 1549, desembarca, no porto da antiga Vila do Pereira (posterior Vila Velha, atual Porto da Barra), na Baía de Todos os Santos, Tomé de Souza (1503-

1579), primeiro Governador-Geral do Brasil (até 1553), cuja primeira missão foi instalar a capital da colônia, a cidade de Salvador:

> Um dos grandes objetivos da vinda de Tomé de Souza para o Brasil era sufocar a resistência indígena, submeter os nativos à força, destruindo aldeias, matando e escravizando o quanto fosse necessário para castigar os revoltosos e, por meio do exemplo, atemorizar os outros. (MESGRAVIS e PINSKY, 2000, p.83)

Apesar disso, a partir da realidade encontrada na colônia – uma capital em implantação com necessidade de sobreviver, a pressão dos jesuítas pela liberdade dos índios, o relativo sucesso de Diogo Álvares Correia (o Caramuru), no trato com eles, a demanda de apoio local no combate à pirataria de outras potências europeias (sobretudo, francesa) – levou o governador-geral a tentar equilibrar os interesses dos diversos segmentos daquele rascunho de sociedade luso-brasileira.

Em 1549, envolvidos na construção da cidade, havia um total de 414 homens, dos quais um índio (0,24%), 11 negros ou pardos (2,66%) e 308 brancos (97,1%). Façamos algumas observações sobre esses dados demográficos gerais:

1) embora certamente existissem, a documentação consultada não faz qualquer referência à presença de mulheres, que não exerciam, à época, atividade remunerada e, portanto, estavam ausentes da contabilidade da construção da cidade. Além disso, "As informações relativas ao período não se referem à vinda de mulheres solteiras ou acompanhando seus maridos". (SANTOS, 2005, p.4, nota 4);

2) certamente havia outros índios entre os primeiros habitantes de Salvador, haja vista a decisão dos jesuítas pela construção do Colégio da Baía ainda em terreno plano, mas próximo ao declive que dava acesso ao Rio das Tripas (hoje canalizado), primeiro limite da cidade, para além de cuja outra margem (atual bairros do Carmo e Santo Antônio) se localizava uma aldeia Tupinambá:

> A importância da atuação dos indígenas foi fundamental para a construção da cidade e suas fortalezas, cabendo destacar que, naquele momento, os índios representavam o maior contingente populacional na colônia [...]. Esses povos, além de fornecerem matéria-prima, como a madeira, contribuíram na decisão do local em que a fortaleza seria construída, no transporte de materiais para a área de construção, no fornecimento de alimentos e no partilhamento de conhecimentos sobre a terra e suas riquezas. (SANTOS, 2005, p.5)

3) o contingente populacional negro e afrodescendente envolvido na construção da cidade era bastante superior ao de nativos, ultrapassando-o em mais de dez vezes, havendo, neste segmento étnico, trabalhadores livres e escravizados, sendo ambas as categorias remuneradas:

> [...] há indícios de negros que percebiam pagamento pelas atividades que exerciam. Pode-se afirmar [...] que a existência desses trabalhadores negros livres e dos negros de ganho era vista de forma positiva pelas autoridades, pois desobrigava a Coroa de prover sua alimentação, garantir-lhes alimento e

> residência. Esta passava a ser uma responsabilidade dos negros assalariados ou dos seus proprietários.
> Há, ainda, referências a esses negros atuarem como empreiteiros e serradores, serviços pelos quais igualmente recebiam o mesmo salário pago aos portugueses que exerciam essas funções. (SANTOS, 2005, p.16)

4) por sua vez, a população branca (402 habitantes) apresentava uma diversidade de nações, visto que era composta por 381 portugueses (94,77%), 13 espanhóis (3,23%), cinco holandeses (1,24%), um italiano (0,24%), um francês (0,24%) e um eslavo (0,24%).

Como se vê, era bastante diverso o contingente populacional branco, embora de maioria portuguesa, informação essa confirmada por outros historiadores, como, por exemplo, França (1963, p.152):

> Desde Tomé de Souza havia estrangeiros na Bahia e, o que é mais sério, nas folhas de pagamento da Coroa. Espanhóis. Franceses como o grumete Ricarte, o Caramuru, o marinheiro Bertoldo ou o serralheiro Quentin (Cantam). E entre eles, um homem de armas, o bombardeiro João Govarca, flamengo da Holanda que, em 1550 e 51, em mercadorias, recebeu seu soldo. E não é improvável houvesse marinheiros da mesma procedência, pois ao piloto-maior da carreira de Flandres, Vicente Gonçalves, pertencia o navio "Conceição", de quem era feitor Antônio Pires e mestre, Francisco da Rocha, navio que veio a perder-se no Rio Vermelho. (FRANÇA, 1963, p.152)

Ora, à maioria dessa população branca cabia todo tipo de trabalho (carpinteiros, ferreiros, tanoeiros, pedreiros, empreiteiros de caminhos e muros, pescadores, barbeiros, marinheiros, auxiliares das obras, mestres das ferrarias, etc.), com destaque para as funções militares, administrativas e religiosas:

> A primeira constatação é que um europeu desempenhava múltiplas atividades, excetuando-se aqueles que exerciam cargos de mando e que dependiam da nomeação do rei, várias categorias compunham o quadro dos administradores. Citamos os governadores, os donatários, os ouvidores, os provedores da fazenda, os arrecadadores de tributos. Essas funções eram preenchidas por homens de confiança das autoridades constituídas [...] Algumas indicações eram direcionadas para parentes do próprio governador ou de homens poderosos na metrópole e na cidade do Salvador. (SANTOS, 2005, p.7)

Quando consultamos a relação de apelidos de família, alguns dados nos surpreendem. Assim, por exemplo, muitos dos atuais eram, na época, indicativos da origem do colono europeu, havendo:

- seis propriamente gentílicos: Castelhano, Flamengo, Galeão, Galego, Malhorquim, Saragocês;
- um indicativo do país: de Angola;
- sete indicativos de região: da Costa, de Aragão, de Campos, de Esclavônia, de Sardenha, de Touca, Navarro;

- 55 indicativos de cidade: d'Orelhano, da Fonseca, da Gale, da Lessa, da Maia, da Nóbrega, das Caldas, de Abreu, de Aguiar, de Aljôfar; de Almeida, de Andrade, de Araújo, de Aspilcueta, de Ávila, de Barcelos, de Barros, de Bastos, de Brugues, de Burgos, de Caldas, de Caminha, de Carião, de Carvalhais, de Carvalho, de Castro, de Colares, de Couto, de Espinoza, de Esposende, de Figueiredo, de Freitas, de Góis, de Lagos, de Lemos, de Matozinhos, de Melo, de Moura, de Nemberg, de Neves, de Óbidos, de Oliveira, de Ormuz, de Sá, de Souza, de Torres, de Valadares, de Valera,; de Viana, de Vigo, de Vilafanha, do Cotão, do Prado, Gorvaca, Lamego;

Entre os 59 apelidos de família[844], havia:

- seis muito recorrentes: Fernandes (50), Gonçalves (32), Rodrigues (31), Dias (17), Álvares (13), Pires (11)
- relativamente incidentes: Alves (8), Corrêa (6), Eanes (5), Gomes (8), Machado (4), Martins (7), Mendes (5), Nunes (4), Rabelo (4), Teixeira (5), Vaz (6);
- 43 pouco relevantes, tendo sete três ocorrências (Carvalho, Lopes, Martim, Pais, Pereira, Peres, Romeiro); oito deles, duas (Aires, Banes, Borges, Ferreira, Godinho, Moniz, Pinto, Ribeiro); 28, uma única (Ador, Alcoforado, Barreto, Bicudo, Botelho, Brandão, Brando, Cabral, Caldeira, Cardoso, Carneiro, Chaves, Coelho, Diniz, Frade, Jácome[845], Leitão, Molfim, Murzelo, Nogueira, Pascoal, Pelaja, Ramos, Ricarte, Salgado, Semedo, Tojal, Viegas);

Além disso, alguns indivíduos eram identificados diretamente pelo prenome seguido de sua profissão – Pero Alfaio (construtor de móveis), Diogo Tavoleiro (construtor de távolas) –, outros, por acunhas (Pedro Velho);

Considerando, na lista, apenas os prenomes, há: 41 formas simples e 28 compostas por coordenação. Entre aqueles, contabilizamos:

- oito muito recorrentes: Antônio (34), Diogo (16), Domingos (10), Francisco (37), João (55), Jorge (10), Manuel (15), Pero (38);
- oito relativamente incidentes: Gonçalo (9), André (8), Bastião e Gaspar (7 cada), Cristóvão, Fernão e Simão (6 cada), Bartolomeu, Luís e Nicolau (5 cada), Álvaro, Brás, Estêvão, Jerônimo, Vasco (4 cada);
- 40 pouco relevantes, tendo sete deles três ocorrências (Amador, Bechior, Mateus, Miguel, Paulo, Rodrigo, Roque); dez deles, duas (Baltazar, Cosme, Duarte, Garcia, Henriques, Leonardo, Lourenço, Matias, Nuno, Salvador); 23, apenas uma (Adão, Adrião, Aleixo, Alonso, Bento, Bernardo, Bertoldo, Custódio, Filipe, Heitor, Henrique, Inácio, Jácome, Lopo, Marçal, Marcos, Rafael, Ramiro, Rui, Tomé, Valentim, Vicente, Zacarias).

A partir de sua motivação, esses prenomes são agrupáveis em:

844 Desses apelidos de família, 32,20% são patronímicos, ou seja, uma derivação de prenome paterno: Aires, Álvares, Alves, Banes, Diniz, Eanes, Fernandes, Gomes, Gonçalves, Lopes, Martins, Mendes, Moniz, Nunes, Pais, Peres, Pires, Rodrigues, Vaz. No latim ibérico, o patronímico era constituído pelos sufixos átonos -icus e -acus e pelos tônicos -acus, -ocus, -icus, adaptações latinas (pelo genitivo da 2ª declinação) de um sufixo ibérico -ko, indicativo de ascendência, filiação: assim, Vaz designava alguém como "filho do Vasco"; Lopez/Lopes, como "filho de Lopo", Perez/Peres/Pirez/Pires, "filho de Pedro ou Pero", etc.

845 Esta forma também aparece como prenome.

- 41 religiosos[846], entre os quais dois da tradição judaica (Adão e Zacarias); os demais, de santos cristãos (Aleixo, André, Antônio, Baltazar, Bartolomeu, Belchior, Bento, Bernardo, Brás, Cosme, Cristóvão, Custódio, Domingos, Estêvão, Filipe, Francisco, Gaspar, Gonçalo, Inácio, Jerônimo, João, Jorge, Lourenço, Luís, Manuel, Marçal, Marcos, Mateus, Matias, Miguel, Nicolau, Paulo, Rafael, Roque, Salvador, Simão, Tomé, Valentim, Vicente);
- 20 históricos: Adrião (atualmente dito Adriano, forma mais próxima do original latino), Afonso, Alonso, Álvaro, Amador, Bertoldo, Duarte, Fernão, Garcia, Heitor, Henrique, Henriques, Leonardo, Lopo, Nuno, Pero, Ramiro, Rodrigo, Rui, Vasco.

Por sua vez, as formas compostas têm dois elementos. Se, por um lado, algumas combinações são exclusivas (Bento Gabriel, Cristóvão Gil, Hildebrando Henriques, Jorge André e Manuel Lourenço), por outro lado, a maioria dos formantes aparece em mais de um prenome, como mostra o quadro abaixo:

Quadro 1: Formantes recorrentes nos antropônimos dos construtores de Salvador

LEXIA	FORMANTES (ocorrências)	
	1º	2º
Afonso	Afonso Jorge (3)	Álvaro Afonso, Amaro Afonso, André Afonso, Bartolomeu Afonso, Francisco Afonso, Frutuoso Afonso, Gonçalo Afonso, João Afonso, Manuel Afonso, Pero Afonso, Sagramor Afonso[847] e Vicente Afonso
Francisco	Francisco Jorge e Francisco Nicolau	Bartolomeu Francisco
João	João Afonso, João Brás, João Jorge e João Luís	–
Luís	–	Bastião Luís e Fernão Luís
Pero	Pero Afonso, Pero André e Pero Jorge	–

Enfim, devemos registrar a existência de um único agnome – nome que diferencia, numa mesma família, indivíduos com o mesmo prenome – NETO, de Duarte Fernandes Neto.

Os nomes aqui estudados mostram que, desde sua fundação, Salvador congrega diferentes elementos étnicos – índios, negros, judeus, brancos cristãos de diferentes nacionalidades (portugueses, espanhóis, holandeses, franceses, italianos), traço indelével de sua identidade como primeira grande urbe portuguesa ao Sul do Equador, primeira capital brasileira, fonte primordial da baianidade e da brasilidade.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Edison. **A cidade de Salvador (1549): uma reconstituição histórica**. 3.ed. Simões Filho, Kalango, 2017.

846 Entre os nomes religiosos, podemos contar as formas Bastião, Diogo, Jácome, derivações, respectivamente, de Sebastiao, Tiago e Jacó.

847 Eis uma forma curiosa e destacável devido a seu primeiro formante, composto por coordenação aglutinativa (Sagramor < sagrado + amor).

FRANÇA, Eduardo de Oliveira; SIQUEIRA, Sônia. **Presença de 'Flandres' no Atlântico.** Anais do Museu Paulista, n. 17, p133-208, 1963.

MESGRAVIS, Laima; PINSKY, Carla Bassanezi. **O Brasil que os europeus encontraram: a natureza, os índios, os homens brancos**. São Paulo: Contexto, 2000.

ORIGEM DO SOBRENOME. Borges. 2017. Disponível em:

<www.origemdosobrenome.com.br/familia-borges/>. Acesso: 24.jul.2018.

QOL HA TORÁ. Lista de nomes sefaradim. 2013. Disponível em: <https://judeu.org/2013/02/02/lista-de-sobrenomes-sefaradim/>. Acesso: 24.jul.2018.

RIBEIRO, Berta. **O índio na história do Brasil**. 12.ed. São Paulo: Global, 2009.

SANTOS, Márcio Roberto Alves dos. **A conquista dos sertões**. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 10, no. 120, p.50-4, set/2015.

SANTOS, Patrícia V. P. dos. **A grande construção: trabalhar e morar na cidade do Salvador no século XVI.** In: CONGRESSO INTERNACIONAL O ESPAÇO ATLÂNTICO DE ANTIGO REGIME: PODERES E SOCIEDADES, 2005. Lisboa – Portugal. Anais do... Lisboa: Centro de Estudos Históricos de Além-Mar, 2005. Disponível em:

<http://cvc.institutocamoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/patricia_veronica_pereira_santos.pdf>. Acesso: 25.nov.2017.

WIKIPEDIA. Português. **Aguiar: página de desambiguização**. 2016. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aguiar>. Acesso: 24.jul.2018.

WIKIPEDIA. **Português. Andrade** (apelido). 2018. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Andrade_(apelido)>. Acesso: 24.jul.2018.

WIKIPEDIA. **Português. Ávila.** 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81vila>. Acesso: 24.jul.2018.

WIKIPEDIA. Português. **João de Azpilcueta Navarro**. 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_de_Azpilcueta_Navarro>. Acesso: 24.jul.2018.

WIKIPEDIA. Português. **Pedro Martins Alcoforado.** 2015. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Martins_Alcoforado>. Acesso: 24.jul.2018.

ANEXO: RELAÇÃO DOS HABITANTES DA CIDADE DE SALVADOR EM 1549 [848]

1. Adão Gonçalves
2. Adrião
3. Afonso Alves
4. Afonso de Barros
5. **Afonso de Touca**
6. Afonso de Viana
7. Afonso Eanes
8. Afonso Fernandes
9. Afonso Gonçalves
10. Afonso Jorge (3)
11. Afonso Pires
12. Afonso Rodrigues
13. Afonso Romeiro
14. Aleixo Fernandes
15. *Alonso Castelhan*
16. Álvaro Afonso
17. Álvaro Banes
18. Álvaro Borges
19. *Álvaro Castelhan*
20. Álvaro Eanes
21. Amador de Aguiar
22. Amador do Prado
23. Amador Pinto
24. Amaro Afonso
25. André Afonso
26. André Corrêa (2)
27. André de Aljôfar (֍)
28. André de Sá
29. André Fernandes de Souza
30. André Gonçalves
31. André Pereira
32. André Rodrigues Romeiro
33. Antônio Cardoso de Barros
34. Antônio das Caldas
35. Antônio de Aragão
36. Antônio de Araújo (2)
37. Antônio de Couto
38. Antônio de Freitas
39. Antônio de Matozinhos
40. Antônio de Melo
41. Antônio de Óbidos
42. Antônio de Oliveira
43. Antônio de Vigo
44. Antônio Fernandes (**1** + 2)
45. Antônio Fernandes de Carvalho (2)
46. Antônio Godinho
47. ***Antônio Gonçalves*** (***1*** + 3, 1*)
51. Antônio Pires (+)
52. Antônio Ribeiro
53. Antônio Rodrigues
54. Antônio Rodrigues de Almeida
55. Antônio Teixeira
56. Antônio Vaz (2)
57. Baltazar Fernandes (2)
58. Bartolomeu Afonso
59. Bartolomeu Francisco
60. Bartolomeu Peres (2)
61. Bartolomeu Rodrigues (2)
62. Bartolomeu Rodrigues Pais
63. Bastião de Almeida
64. Bastião de Espozende
65. **Bastião de Souza**
66. Bastião Fernandes
67. Bastião Gonçalves
68. Bastião Lopes
69. Bastião Luís
70. Bastião Rodrigues
71. Batista Fernandes
72. Belchior de Bastos
73. Belchior Fernandes
74. Belchior Gonçalves
75. Bento Gabriel
76. BENTO HENRIQUES BERTOLDO
77. Bernardo Henriques
78. Brás Alcoforado
79. Brás de Colares
80. Brás Dias
81. Brás Fernandes
82. Cosme Dias
83. Cosme Pires
84. **Cristóvão**
85. Cristóvão Cabral
86. Cristóvão de Aguiar
87. Cristóvão de Barros
88. Cristóvão Dias (2)
89. Cristóvão Gil
90. Custódio Rodrigues Corrêa
91. Diogo Álvares Corrêa (Caramuru)
92. Diogo Alves (*)
93. Diogo de Castro
94. *Diogo de Valera*
95. Diogo Dias (2)
96. Diogo Fernandes
97. Diogo Galeão

848 EM NEGRITO, PESSOAS IDENTIFICADAS COMO NEGROS OU PARDOS, LIVRES OU ESCRAVOS; EM NEGRO E ITÁLICO, ÍNDIO; EM ITÁLICO, ESPANHÓIS; EM ITÁLICO E SUBLINHADOS, ITALIANOS; SUBLINHADOS, GALEGOS; EM CAIXA-ALTA, HOLANDESES; EM CAIXA-ALTA E SUBLINHADOS, FRANCESES; SEGUIDO DE (֍), JUDEU; SEGUIDOS DE (+), JESUÍTAS; SEGUIDO DE (*), MORTO NA CIDADE NO MESMO ANO. A OCORRÊNCIA DE UM NOME VÁRIAS VEZES VEM INDICADA ENTRE PARÊNTESES.

48. Antônio Lamego
49. *Antônio Mallhorquim*
50. Antônio Mendes
101. Diogo Murzelo
102. Diogo Nunes
103. Diogo Peres
104. Diogo Pires
105. Diogo Tavoleiro
106. Domingos Antônio
107. Domingos de Espozende
108. Domingos Dias
109. Domingos Fernandes (3 + *1*)
110. Domingos Gonçalves
111. Domingos Rodrigues (2)
112. *Duarte de Lemos*
113. Duarte Fernandes Neto
114. Estêvão Botelho
115. Estêvão Diniz
116. Estêvão Fernandes (*)
117. Estêvão Vaz
118. Fernão Álvares
119. Fernão Dias (2)
120. Fernão Galego
121. Fernão Gomes
122. Fernão Luís
123. Fernão Vaz da Costa
124. Filipe Caldeira
125. Francisco Afonso
126. Francisco Álvares
127. Francisco Alves
128. Francisco Bicudo
129. Francisco Brando
130. Francisco de Caldas
131. Francisco de Caminha
132. Francisco de Campos
133. Francisco de Carião
134. Francisco de Moura
135. *Francisco de Vilafanha*
136. Francisco Dias
137. Francisco Eanes
138. Francisco Fernandes (7)
139. Francisco Gomes (2)
140. Francisco Gonçalves
141. Francisco Jorge
142. Francisco Lourenço
143. Francisco Martins (2)
144. Francisco Mendes (2)
145. Francisco Mendes da Costa
146. Francisco Moniz
147. Francisco Nicolau
148. Francisco Nunes
149. Francisco Pinto
150. Francisco Pires (2)
151. Francisco Rodrigues (3)
152. Francisco Viegas
153. Frutuoso Afonso
154. *Garcia de Ávila*
98. Diogo Gonçalves (2)
99. Diogo Jácome (+)
100. Diogo Moniz
161. Gomes de Aguiar
162. Gomes Fernandes (2)
163. Gonçalo Afonso
164. Gonçalo Aires
165. Gonçalo Banes
166. Gonçalo de Espinoza
167. Gonçalo Eanes
168. Gonçalo Ferreira (1 + *1*)
169. Gonçalo Gonçalves
170. Gonçalo Pais
171. *Gonçalo Rodrigues*
172. Heitor Carvalho
173. HENRIQUE DE NEMBERG
174. HILDEBRANDO HENRIQUES
175. **Inácio Dias**
176. Jácome Rodrigues
177. Jerônimo de Espozende
178. Jerônimo de Souza
179. *Jerônimo de Torres*
180. Jerônimo Machado
181. João Afonso (2)
182. João Aires
183. João Álvares (2)
184. João Alves
185. João Brás
186. João Corrêa
187. João da Costa
188. João da Gale
189. João da Lessa
190. João de Araújo
191. *João de Aspicuelta Navarro* (+)
192. João de Barcelos
193. João de Espozende
194. João de Figueiredo
195. João de Neves
196. João de Ormuz
197. João de Sá
198. João de Souza
199. João de Viana
200. João Dias
201. João do Cotão
202. João do Prado
203. João Fernandes (8 + **1** + *1*)
204. João Fernandes Ribeiro
205. JOÃO FLAMENGO
206. João Garcia
207. João Gomes
208. João Gonçalves (2)
209. JOÃO GORVACA
210. João Jorge (2)
211. João Lopes
212. João Luís (2)
213. João Nogueira
214. João Pais

155. Gaspar da Maia
156. Gaspar Dias (1 + 1*)
157. Gaspar Lamego
158. Gaspar Lourenço
159. Gaspar Martins
160. Gaspar Pires
221. João Salgado
222. Jorge Alves
223. Jorge André (2)
224. Jorge de Valadares
225. Jorge Dias
226. Jorge Fernandes (6)
227. Jorge Rabelo
228. Jorge Teixeira (2)
229. Leonardo Chaves
230. Leonardo Nunes (+)
231. Lopo Vaz
232. Luís Álvares
233. Luís Alves
234. Luís Dias
235. *Luís Saragocês*
236. Manuel
237. Manuel Afonso
238. Manuel Álvares (2)
239. Manuel Brandão
240. Manuel Carneiro
241. Manuel Corrêa
242. Manuel da Nóbrega (+)
243. Manuel Gomes
244. Manuel Gonçalves (3)
245. Manuel Lourenço (+)
246. Manuel Martins
247. Manuel Nunes
248. **Manuel Pereira**
249. Manuel Rodrigues Romeiro
250. Manuel Velho
251. Marçal Coelho
252. Marcos Alves
253. *Martim de Burgos*
254. Martim Gonçalves
255. Martim Rodrigues
256. Mateus
257. MATEUS DE BRUGUES (*)
258. Mateus Pires
259. *Matias de Burgos*
260. Matias Gonçalves
261. *Miguel Castelhano*
262. Miguel Henriques
263. Miguel Teixeira
264. Nicolau Barreto
265. Nicolau de Esclavônia (*)
266. Nicolau Fernandes
267. Nuno
268. Nuno Alves
269. Nuno Rodrigues
270. Paulo da Fonseca
271. Paulo Dias Ador
215. João Pereira
216. João Pires (2)
217. João Rabelo
218. João Ramos
219. João Rodrigues (7)
220. João Rodrigues Pascoal
281. Pero de Almeida
282. Pero de Barcelos
283. Pero de Carvalhais
284. Pero de Góis
285. **Pero de Lagos**
286. *Pero de Sardenha*
287. **Pero de Souza**
288. Pero Eanes
289. Pero Fernandes (3)
290. Pero Godinho
291. Pero Gonçalves (4)
292. Pero Gonçalves Tojal
293. Pero Jorge (2)
294. Pero Lopes
295. Pero Machado
296. Pero Martins (3)
297. Pero Mendes
298. Pero Rabelo
299. PERO RICARTE
300. Pero Rodrigues
301. Pero Teixeira
302. Pero Vaz
303. Rafael Pires
304. Ramiro d'Orelhano
305. Rodrigo de Argola
306. Rodrigo de Freitas
307. Rodrigo Luís
308. Roque
309. Roque Fernandes
310. Roque Frade
311. Rui Gonçalves
312. Sagramor Afonso (2)
313. Salvador Leitão
314. Salvador Pelaja
315. Simão Gonçalves (2)
316. Simão Machado (2)
317. Simão Molfim
318. Simão Rodrigues
319. Tomé de Souza
320. Valentim Rodrigues
321. Vasco de Andrade (2)
322. Vasco Gonçalves (2)
323. **Vicente Afonso**
324. Vicente Rodrigues (+)
325. Zacarias de Abreu

272. Paulo Rabelo
273. Pero Afonso
274. Pero Alfaio
275. Pero Álvares (4)
276. Pero Álvares Semedo
277. Pero André
278. Pero Borges
279. Pero Carvalho (2)
280. Pero da Costa

RUPTURA E NÓ: MATERNIDADE E IDENTIDADE NA OBRA *AS DOZE CORES DO VERMELHO* DE HELENA PARENTE CUNHA

Yarda Jhordane Silva Araújo SOUZA (Universidade do Estado da Bahia)
Email: yardaaraujo@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo tecer uma crítica literária feminista partindo da análise da questão do gênero apresentada no romance *As doze Cores do Vermelho* (1988) de Helena Parente Cunha. Para tal finalidade, foi necessário apresentar ao leitor a obra e suas particularidades, principalmente, como os dois lados (lado de cá, que representa os desejos e anseios da protagonista e o lado de lá que representa as imposições que as "vozes" lhe ditavam) essencializam a identidade feminina. Além disso, analisa-se como a colocação do gênero delimita a identidade feminina na análise da protagonista. A busca feminina não cessa, muitas amarras foram quebradas, mas ainda há muito para se conquistar em termos de leis e também na vivência familiar. Para estabelecer essa discussão foram utilizados teóricos como Hall (2003) como base para discussão sobre identidade e como referencial para o estudo de gênero foram utilizados os conceitos trazidos por Saffioti(1999),Scott(1995) e Butler (2010), como base para o referencial sobre maternidade será utilizado os estudo de Badinter (1985). A análise constatou que a protagonista está sempre dividida entre a sua condição feminina e o desejo de livrar-se de complexos de inferioridade e da pressão que a impediu de alcançar uma personalidade autônoma. Percebe-se que esta divisão interna sentida pela personagem principal não é muito diferente do constante conflito vivido pela mulher contemporânea.

***PALAVRAS-CHAVE**: GÊNERO. IDENTIDADE. LITERATURA. MATERNIDADE. MULHER.*

INTRODUÇÃO

Helena Parente Cunha nasceu na cidade de Salvador (1930), cursou letras neolatinas na Universidade Federal da Bahia (1949) concluindo o curso em 1952. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1958, e dez anos depois publica seu primeiro livro de poemas, *Corpo no Cerco*. Segue carreira acadêmica na área de letras: mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, de 1969 a 1972; doutorado na Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, entre 1974 e 1976; livre-docência, em 1976; e pós-doutorado novamente na UFRJ, de 1992 a 1994. Estuda na Università Degli Studi Di Firenze, na Itália, em 1978. Começa a trabalhar como professora adjunta na UFRJ no ano seguinte e torna-se titular em 1984. Ainda em 1979, publica seu primeiro livro de ensaios, *Jeremias, a Palavra Poética: Uma Leitura de Cassiano Ricardo*. O primeiro livro de contos, *Os Provisórios*, é publicado em 1980. Desenvolve desde o fim dos anos 1980 pesquisa sobre a representação feminina na literatura e a produção de escritoras brasileiras do século XIX ao início do XXI. Possui 26 livros publicados no Brasil, sendo nove de ensaios, seis de poemas e cinco de contos.

A publicação de *As Doze Cores do Vermelho* (1988) é um desafio ao cânone literário de extração patriarcal, cânone esse que representa a subordinação da mulher, pois o livro retrato a figura da mulher que busca fugir do ambiente familiar a que foi condicionada e exprimir seus pensamentos que foram abafados por conta da submissão como dona do lar.

A obra de Helena Parente Cunha ressalta, por meio do perfil identitário da personagem, uma rasura nas relações tradicionais de gênero, e destaca o impasse em que a protagonista vive entre acatar as regras sócio-culturais pré-estabelecidas para a conduta feminina ou transgredi-las e desfrutar dos seus anseios pessoais e profissionais.

A obra foi escrita na década de 1980, visto que o movimento feminista teve grande força nos anos anteriores, surge uma importante questão a ser analisada: de que modo a protagonista, de *As doze cores do vermelho* (1988), promove pontos de deslocamento aos valores do patriarcado e põe em rasura os papéis tradicionais de gênero, identidade e maternidade? Nesse sentido, de que modo a autora promove a reescritura de trajetórias, imagens e desejos femininos? Estas são questões que serão perseguidas no estudo do objeto de pesquisa.

Dividida em três capítulos, essa pesquisa possui natureza qualitativa, revisada por bibliografias com base em teorias literárias, sociológicas, além de pesquisas em artigos virtuais e revistas. A primeira secção denominada *As doze cores do vermelho: traços de uma trajetória fragmentada* apresenta a trajetória da protagonista iniciada em sua infância através de suas pinturas disformes e percorrendo sua vida até o matrimônio, analisando a importância da arte para a menina dos cabelos castanhos. Em *Os nós do lado de cá: a insuficiente totalidade da maternidade* é discutida a relação da protagonista com suas duas filhas, a filha menor representando "o lado de cá", e "o lado de lá", representado pela filha mais velha. Na terceira secção denominada *Ruptura do lado de lá: as doze cores da liberdade* discute sobre a ruptura da protagonista em seu casamento com "o lado de cá".

AS DOZE CORES DO VERMELHO: TRAÇOS DE UMA TRAJETÓRIA FRAGMENTADA

Passado, presente, futuro. Eu, você, ela. Dessa forma dispõem-se as instâncias narrativas no livro *As Doze Cores do Vermelho*, de Helena Parente Cunha. As temporalidades e as vozes narrativas disseminam-se em colunas que compõem ângulos de leitura. Esse desenho estético é um marco diferencial da obra. Os livros, normalmente, dispõem de uma estética comum, onde o texto é percorrido, capítulo a capítulo – ainda que de forma não linear – e em um único tempo verbal. Em *As Doze Cores,* a obra é dividida em três colunas dispostas em tempos verbais distintos: passado, presente e futuro.

A obra *As Doze Cores do Vermelho* possui 48 capítulos que são chamados de módulos. Cada módulo possui três partes, que são chamadas de ângulos ou colunas. O primeiro ângulo se refere às lembranças da protagonista, a menina dos cabelos castanhos, relata a história de sua infância e os anseios de menina. Volta-se ao tempo passado. No segundo ângulo é utilizado o pronome "você" e a história é contada no presente, e percebe-se que é feito um diálogo com o leitor. No terceiro ângulo, a narradora se coloca em terceira pessoa e faz uma previsão do seu futuro, uma prévia de como poderá ser sua vida. O leitor determina como será feita a leitura: na vertical, lendo uma coluna de cada vez, primeira todo o ângulo I, depois o II, depois o III, ou na horizontal, lendo página por página.

Em *As doze cores do vermelho* (1988) o perfil da protagonista é caracterizado por uma dualidade nos modos de ser e agir. Isso fica bem marcado no ângulo I da narrativa em que a protagonista vê-se dividida "Eu tinha medo mas não tinha" (Cunha, 1988, p.1). Nesse mesmo ângulo, a autora fala sobre "o lado de cá" e sobre "o lado de lá". O que seriam esses dois pólos? O "lado de cá" alude à vida tradicionalmente proposta às mulheres: a rotina cotidiana, as brincadeiras das meninas, como: brincar de boneca, de casinha, tudo que uma menina "comum" deveria fazer, atendendo a normas e regras amplamente difundidas numa sociedade que guarda

marcas do patriarcalismo. O “lado de lá” representa a transgressão, tudo o que a protagonista não pode fazer devido aos impedimentos socioculturais.

> Eu era uma menina como as outras que brincava no arco da manhã repleta de alvoradas [...] um dia eu cortei as tranças de minha boneca morena. Um dia eu saí da roda e não quis mais cantar. Um dia eu subi até o alto do muro. No alto do muro eu olhei o lado de lá [...] por que eu não podia passar para o lado de lá? (CUNHA, 1988, p. 4)

De tal modo segue toda a trajetória da menina que após leituras dos ângulos vai se revelando e tecendo possíveis escolhas e a opção por este ou aquele caminho. Mostrando que a escolha entre os lados traria preços para serem pagos, mas, a protagonista transgredia os padrões, mesmo com todas as repreensões sociais da família e numa sociedade que a influenciou a ser esposa, mãe e dona de casa.

O esposo da personagem seguia a ideologia dos homens cujos pensamentos eram tradicionais. Ele é descrito na obra como alguém que trabalhava vendendo seguros, carregando uma pasta preta e dois relógios. Não se preocupava tanto com a sua esposa, apenas queria cumprir com as obrigações de provedor do lar, como se pode notar no trecho abaixo:

> Estabilidade segurança seguro. De noite você vê seu marido repassando as fichas para conferir quando vai vencer o seguro dos clientes. Carro. Imóveis. Vida. Todos querem segurança garantia certeza. Seu marido lentamente faz cálculos para comprar o apartamento de dois quartos onde você mora (CUNHA, 1988, p. 05)

Percebe-se no trecho acima que tudo girava em torno do dinheiro, em comprar uma casa maior, dar conforto para a família, etc. Entretanto, seu marido fechava os olhos para apreciar a arte de sua esposa e entender a mulher como um ser autônomo. Além de não compreender a arte da esposa, ele buscava impedir a manifestação de seus dotes artísticos. Com tanta negatividade de sua parte, a esposa pensou várias vezes em deixar de pintar, mas os seus desejos transgressores eram mais fortes, e a pintura era o único meio de refúgio, espaço reservado para expressar o seu verdadeiro eu, seus pensamentos mais profundos. Nesse sentido, Maria Rita Kehl (2002) destaca bem esse estilo de mulher transgressora:

> Surge a mulher sujeito de um desejo cuja satisfação está além da aposta no casamento e na maternidade. Surge a figura da mulher sexuada, feminina, sedutora, mas não necessariamente destinada à maternidade [...] Surge a mulher que não é mãe, ao mesmo tempo em que já deixou de ser filha. Capaz de desenvolver capacidades sublimatórias e participar, ao lado dos homens, na construção das obras da cultura e na constante renovação do laço social (KEHL, 2002, p. 16).

Nessa citação é possível notar que as mulheres não são iguais, logo, não existe uma regra social a ser seguida, pois, nem todas as mulheres aceitam os ditos preceitos sociais dizem. A protagonista buscava ser diferente e a arte se tornara sua grande aliada para expressar o seu eu mais profundo, buscando seu espaço em meio a uma sociedade repressora.

OS NÓS DO "LADO DE CÁ": A INSUFICIENTE TOTALIDADE DA MATERNIDADE

Muito se tem discutido sobre a maternidade, desde o advento dos métodos anticoncepcionais as mulheres ganharam a liberdade para decidir quando e se queriam ter filhos. Criou-se uma "enxurrada" de questionamentos sobre como isso iria interferir na formação das famílias. Algumas instituições religiosas proíbem o uso de anticoncepcionais, pois, acreditam que os mesmos sejam abortivos.

Nota-se que nem sempre a maternidade foi vista de forma romantizada, durante a Idade Média, os filhos eram vistos como adultos, ao atingir em média os oito anos. Segundo Badinter (1985), a procriação de filhos homens e fortes era responsabilidade da mulher e a criação dessas crianças ficava a cargo das amas de leite, que devolviam para as mães as crianças quando já completavam os cinco ou seis anos e já eram julgadas como adultas, dentro desse contexto o casamento entre crianças e adultos era um costume normal e visto como um negócio para granjear posses e favores políticos.

No âmbito religioso não é diferente, analisando algumas histórias cristãs nota-se que a mulher estéril era excluída socialmente, muitas são as citações bíblicas sobre a mulher que não gerava filhos perderia seu lugar de primeira esposa para uma segunda, que poderia dar filhos homens ao marido. Ana, personagem bíblico, sua história é datada antes de Cristo é um exemplo, sendo estéril viu seu marido casar novamente e ter filhos com outra esposa. Não o suficiente, a segunda esposa ainda a irritava, pois, "O Senhor lhe tinha cerrado a madre" (I Samuel 2009 p.393). Com a madre cerrada Ana lamentava dia e noite, até o dia que seu lamento foi ouvido e ela teve um filho, Samuel, o qual foi consagrado como profeta.

Existe uma tendência a se pensar a maternidade como algo instintivo, como se toda mulher nascesse com o sentimento inato de ser mãe e com toda a incondicionalidade do chamado "amor de mãe". Para Badinter (1985), o amor de mãe é conquistado, havendo uma conduta maternal historicamente construída. Diante de tal afirmativa, se questiona como a maternidade tem influência direta na formação do ser feminino.

Já em meados da chamada "pós-modernidade" e com o capitalismo tão latente em muitas esferas da sociedade, a mulher é hipersexualizada, o corpo da mulher torna-se à mostra nas telecomunicações e a maternidade mais uma vez tem um lugar romantizado dentro dos padrões familiares impostos pelo patriarcado. Badinter (1985) afirma que a intensidade e o momento em que se vivenciará a maternidade estão diretamente relacionados às influências culturais do meio em que a mulher se encontra e também de sua história pessoal e afetiva.

O ângulo II e III do romance em estudo vem tratar exatamente sobre a maternidade e a dualidade que a protagonista se encontra. O nascimento das filhas lhe trará alegrias e tristezas "Ela terá alegrias e tristezas com as duas filhas. Uma nunca aprenderá o que ela ensinar. A outra já saberá o que ela não sabia" (Cunha, 1988, p13), desmitificando a ideia de que as mães possuem apenas alegrias a partir da maternidade.

A maternidade parece à protagonista um cíclico vicioso que não dá nenhum deleite, que tira o seu prazer de criar e de pintar; uma relação em que parece que o amor pelas filhas foi sufocado pelos inacabáveis "inhas" pracinha, festinha, velinha, bolinho, tudo muito previsível, diminuto, limitado e limitando. O automatismo na concretização das tarefas mostra uma mulher anulada pelo cotidiano e pela interminável rotina de ser mãe.

Com duas filhas tão diferentes uma da outra, uma será chamada "lado de cá", pois, além de ser mais retraída é presa à mãe, a filha menor representa o conservadorismo, mulher em casa cuidando dos filhos e do marido. Mulher responsável unicamente pela educação dos filhos. Mulher sem afazeres fora de casa. Uma representa a ruptura e a outra o nó. A filha maior

representa o lado de lá, os questionamentos incessantes sobre os padrões em que está sendo criada e também o rompimento desses, como se lê:

> Ela ouvirá da filha maior novas respostas para antigas perguntas. No seu pequeno riso de vidros quebrados a menina dirá que os animais não pedem permissão para fazer sexo enquanto as pessoas complicam o simples e natural. Cheia de susto e finitude ante a filha ela tecerá respostas tropeçadas e ganchos e cordas e pregos prenderão o pensar no sentir mais sobrepujadamente. Imersa ela continuará concedida. A voz dela crescerá em perplexidade e difíceis fáceis não encontrarão saída (CUNHA, 1988 p.16).

Sua filha representará tudo àquilo que ela não tinha coragem de perguntar ou fazer, seus questionamentos fazem parte do rompimento há antigos dogmas sociais

> A menina perguntará se a mãe conhece outros homens além do pai dizendo que quando crescer vai ter muitos namorados e não se casa com nenhum porque é chato cuidar da casa em vez de fazer o que fizesse e faria. Ela não olhará a filha no reto dos olhos e dirá o que disser mais nada dirá. Dolorida ela saberá sua resposta dentro (CUNHA, 1988, p.16).

Na construção social coletiva acredita-se que o amor de mãe é o amor puro, abnegado, paciente, um anseio dotado exclusivamente de gestos altruístas, extensivo a todas as mulheres, porque é do "caráter feminino". A protagonista vive um drama em aceitar essas considerações aprofundadas ao longo de sua trajetória de que ser mulher é, acima de tudo, ser boa mãe e boa esposa, e o desejo de contravir aos preceitos impostas pelo patriarcado e seguir seu próprio caminho construindo seu futuro profissional de artista plástica. Essa bifurcação cria um sentimento de emparedamento para a protagonista.

Na visão de Badinter (1985), o amor materno não é "dado", mas sim "conquistado", pois a maternidade está sujeita ao tempo e a intensidade social que lhe é atribuída. Contudo, há uma crença cultural de que esse amor seja algo natural, que nasce com as mulheres como um apropriado atributo feminino. Essa persuasão se dá primeiramente por duas razões: a primeira, devido à obrigação edificada pela cultura, responsável pela ampliação do exemplo de amor materno conhecido presentemente e com o qual temos convivido desde o século XIX; a segunda, como fantasia entre a afinidade mãe-filho que direciona ao anseio de união perfeita, fantasia de completude que abriga o indivíduo das ansiedades e medos de separação e perda.

Durante uma convivência que se adquire o amor, a compreensão e o respeito o amor materno não extrapola essa regra. Ele também é conquistado e construído dentro da convivência. Ele não é dado, fruto de pré-disposição biológica, mas sim demanda cuidado e reciprocidade e empenho em se manter, como nas outras relações humanas.

> O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina (BADINTER, 1985, p. 21).

Sintetizando a configuração de observar da autora e visto a história, pode-se verificar a extraordinária variabilidade de emoções e ações maternas segundo a cultura: tudo depende da

mãe, da história e de seu meio social. Não existe uma lei universal nesse assunto que escapa ao determinismo natural, porém, a relação pode ser vitoriosa ou destrutiva Badinter (1985).

Ao alcance que a mulher-artista cede de quaisquer desejos para agradar ao marido e às filhas, adia o seu equilíbrio psicossocial. Por mais que deseje e estude artes-plásticas, a protagonista precisa recusar as suas vontades, acatando o que prega a sociedade. Tentando acolher, ao mesmo tempo, a sua família e ao seu eu, acaba por fraquejar, não alcançando sucesso.

RUPTURA DO LADO DE LÁ: AS DOZE CORES DA LIBERDADE

Mulher, gênero e literatura: amplos mundos que se cruzam. Mulher e gênero abrangem complexos campos de estudo, de produção teórica, e constituem-se como categorias interpretativas que possibilitam considerar as relações sociais que se situam entre pessoas de diferentes sexos, orientações sexuais e identidades de gênero, em toda a sua gama de diversidades e com outros marcadores sociais, tais como classe, raça, etnia, idade, e que, como construtos, transversam toda a trama da organização social. Mulher é aqui entendida, como uma categoria de gênero (KOFES, 1993), e este, como a forma pela qual cada sociedade organiza a sua diferença sexual, as relações entre os sexos (SCOTT, 1995).

Toda essa temática encontra abrigo na literatura, que de forma artística e singular cria um lugar de voz e significações, recriando assim, de forma fictícia, a realidade social.

Em suas páginas repercutem, em prosa ou versos, a história das mulheres e homens em contextos históricos característicos, bem como suas lutas contra a violência de gênero, que atinge especialmente as mulheres, partindo das diversas formas de enfrentamento, lutas e empoderamento.

> A literatura tem sido na vida cultural brasileira, um elemento importante para a configuração identitária de setores das elites. Sabedores da força da palavra, tendo consciência de que a cultura letrada desenha perfis e normas comportamentais e interage com as culturas populares, intelectuais do século XIX fizeram da literatura veículo de construção e transmissão de idéias e valores que compuseram os discursos oficiais [...] (SOUZA, 2005, p.64).

Para Bandeira (2010), a mulher sempre foi concebida tanto nos textos de autoria feminina, quanto masculina, como sendo frágil dependente e submissa. Além disso, nos livros produzidos até então, percebia-se uma semelhança dualística, na qual a mulher se dividia entre uma forma idealizada e uma demoníaca, sendo o eterno feminino sublimado ou a destruidora, espinho ou rosa, santa ou prostituta, anjo ou demônio.

Não só uma ruptura com as normativas da gramática, Parente Cunha traça uma linha além do canônico, que excluía as minorias de seus registros, sendo permeados por homens heterossexuais e bem situados socialmente. Então os movimentos feministas dão o direito de "falar" para as mulheres que rompem a barreira do cânone e buscam se enraizar na literatura. Mesmo com essa barreira literária, desde o século XIX, as mulheres já escreviam e publicavam, mas não recebiam a mesma notoriedade dos homens.

Nesse cenário, o romance em estudo, mostra os conflitos e ambiguidades vividos pela protagonista: ter uma vida pragmática e viver segundo os princípios e a moral de uma sociedade patriarcal castradora, condicionada apenas para casar, ser mãe e cuidar dos filhos, ou se

direcionar conforme seus próprios desejos, entrar numa escola de belas artes e ser uma pintora de sucesso.

> Esposa mãe dona-de-casa. Ordem organização ordenação. Vai tentar. E procurará conciliar os afazeres domésticos com a pintura. As formas informes e as cores além das cores e o traço dos gritos e dos silêncios. Espaço e tempo sem fronteiras nem relógios. A vassoura e o pincel. O fogão e o cavalete. Bifurcação. (CUNHA, 1988, p.02)

Questionamentos, aspirações, anseios, sentimentos que determinam a protagonista durante toda a vida. Sua identidade estava a todo tempo sendo desarticulada ou posta em xeque. Obedecer ou não? Aceitar ou não? Stuart Hall discute sobre o processo de construção de identidade. Hall enfatiza que as identidades modernas estão sendo deslocadas ou fragmentadas. Ele destaca que

> A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia [...] somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, em cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2004, p. 13)

Hall assegura que "a identidade preenche o espaço entre o 'interior' e o 'exterior'" (2004, p. 8). Isso porque as pessoas internalizam os valores do mundo em que vivem, são influenciadas pela cultura e, assim, acabam cedendo ao mundo exterior. Porém, o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, permanente, constante. Sua identidade é cambiante, muda de acordo com as necessidades.

Nota-se, ante de tudo isso, que a mulher sofreu e permanece sofrendo com as pressões externas que determinam como carecem ser e reagir nos determinados momentos da sua vida. A contemporaneidade desvenda que a identidade feminina originada pela sociedade começa a se desarticular em virtude da emancipação dos sujeitos sociais. Daí a escolha de Helena Parente Cunha por abordar em sua obra a imagem de uma mulher desafiadora, porém intimidada pelo patriarcalismo. Os preceitos sociais, altamente punitivos, bem como o medo do desconhecido e a insegurança conseguiram mantê-la submissa, mas o próprio reconhecimento de sua condição pode ser considerado o primeiro passo rumo ao encontro de sua identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor escrever sobre o feminino, as mulheres das décadas de 70 e 80, como Helena Parente Cunha, além de serem voltadas para o momento histórico vivido, voltam-se para o próprio questionamento como sujeito a fim de expor tudo o que foi reprimido não só nos anos referentes à ditadura militar, mas também durantes séculos de repressão patriarcal. Assim, ao escrever, a mulher deseja partir em busca da construção de sua identidade longe dos grilhões impostos pelo discurso falocêntrico.

Depois de considerar vários exemplos da obra, foi possível apreender que as relações de gênero estão profundamente presentes durante toda a narrativa de Helena Parente Cunha. Notou-se ainda que não possam abarcar as atitudes da personagem de forma avulsa, sem atentar-se para o traçado estético da obra. Desde a infância, a protagonista apresentou um

comportamento transgressor, e seus questionamentos aumentavam à medida que crescia. No entanto, a personagem principal vivia dividida entre o "lado de cá", vinculado às convenções sociais e as regras de conduta pré-determinadas para a mulher, e o "lado de lá", isto é, o espaço de transgressão dos valores que lhes eram impostos e de realização dos interesses pessoais.

É impossível após a leitura de *As doze cores do vermelho* (1988)ficar ileso à sensibilidade poética, artística da romancista e de suas personagens, não há como ficar imune e, não raras vezes,também desejamos assumir a pele desta ou daquela personagem,nesta ou naquela ocasião e choramos, convulsivamente, por recusarmos os nãos, os senões e, por infindas vezes, aceitarmos, tão passivamente, o não, o (pre)conceito, as regras fixas e indeléveis de nossas ancestralidades.

Portanto, essa pesquisa foi de extrema importância para a formação acadêmica da pesquisadora, pois permitiu uma maior compreensão das relações de gênero, identidade e maternidade e como esses últimos como essencialistas podem fragmentar o ser feminino, bem como um aprofundamento no entendimento dos textos literários.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BANDEIRA. Manuele. **As doze cores do vermelho, de Helena Parente Cunha**:

Possíveis leituras. Nilópolis:Revista de Letras, 2012.

BEAVOUIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

CUNHA, Helena Parente. **As doze cores do vermelho**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998. Disponível em: <http://www.patio.com.br/vermelhos/index.html> Acesso em 18 de setembro de 2017.

CUNHA, Helena Parente. **A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos**. In: Entre resistir e identificar-se. Florianópolis: Editora da UFG, 1997.

DAMATTA, Roberto. **Casa e rua: cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro, 1997.

DUARTE, Constância Lima. **Literatura Feminina e Crítica Literária**. In: A mulher na literatura. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

KEHL, Maria Rita. **Sexualidade recontextualizada**. In: Imagens da mulher na cultura contemporâna.Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação e Realidade. Porto Alegre, 1995.

SOUZA, Florentina. **Literatura afro-brasileira: algumas reflexões.** In: Revista Palmares:cultura afro-brasileira. Dezembro, 2005.

SIMPÓSIO 37 – ESTUDOS FORMALISTAS DAS LÍNGUAS NATURAIS

O COMPLEMENTO DATIVO EM LIBRAS E A INTERLÍNGUA DO SURDO APRENDIZ DE PORTUGUÊS L2

Aline MESQUITA (UnB)
E-mail: alinecrmesquita@gmail.com

RESUMO

Investiga-se a sintaxe de verbos de concordância em Libras e de verbos com complemento dativo no Português Brasileiro (PB), em predicados monotransitivos e bitransitivos. Inicialmente, realiza-se uma comparação entre essas categorias nas duas línguas, tomando-se por referência suas propriedades morfossintáticas e semânticas. São apresentadas as propriedades do complemento dativo nas línguas orais, em predicados bitransitivos e monotransitivos. Seguindo Mazini; Franco (2016), assume-se que os complementos dativos em predicados monotransitivos e bitransitivos são introduzidos por um núcleo relacional/preposicional. Essa análise é estendida aos verbos de concordância bitransitivos e monotransitivos em Libras (Meir, 2002). Considerando essa proposta, são apresentados dados da interlíngua, que demonstram a interferência da L1. Os resultados constatam grande número de estruturas preposicionadas quando o verbo do PB corresponde a um verbo de concordância em Libras (independentemente de o verbo no PB manifestar o complemento dativo).

***PALAVRAS-CHAVE**: DATIVO; VERBOS DE CONCORDÂNCIA, LIBRAS; PREPOSIÇÕES, INTERLÍNGUA.*

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe uma análise dos verbos com concordância na Língua de Sinais Brasileira (Libras), em comparação com o português brasileiro (PB). Investiga-se a relação entre os verbos com concordância em Libras e a sintaxe do dativo, tomando-se por referência as propriedades morfossintáticas e semânticas dos complementos em cada língua. Em muitos casos, as sentenças dativas do PB são realizadas, em Libras, por verbos que apresentam concordância. Esses verbos podem ser bitransitivos ou monotransitivos e podem ou não corresponder a um verbo com complemento dativo no PB (cf. 1, 2 e 3):

(1) a. $_{1S}$ENTREGAR$_{2S}$ LIVRO[849]

b. ‘Eu entreguei o livro <u>para você</u>’.

(2) a. $_{1S}$TELEFONAR$_{2S}$

b. Eu telefonei <u>para você</u>.

(3) a. $_{1S}$AJUDAR$_{2S}$

849 PARA REPRESENTAR AS SENTENÇAS DA LIBRAS, ADOTAMOS UM SISTEMA DE TRANSCRIÇÃO QUE APRESENTA AS SEGUINTES PROPRIEDADES: A) OS SINAIS DA LIBRAS SÃO REPRESENTADOS POR ITENS LEXICAIS DA LÍNGUA PORTUGUESA EM LETRAS MAIÚSCULAS, B) A APONTAÇÃO (ATO DE SE APONTAR PARA UM PONTO ESPECÍFICO NO ESPAÇO) É REPRESENTADA POR ‘IX’; C) AS PESSOAS GRAMATICAIS DO SINGULAR SÃO REPRESENTADAS POR 1S, 2S E 3S; D) A LOCALIZAÇÃO DE UM SINAL NO ESPAÇO ESTÁ REPRESENTADA PELO SINAL CORRESPONDENTE COM UMA LETRA OU NÚMERO EM SUBSCRITO QUE INDICA O LOCUS. EX: JOÃOA: JOÃO ESTÁ ASSOCIADO AO PONTO IDENTIFICADO COMO ‘A’; IX2: O INTERLOCUTOR ESTÁ APONTANDO PARA A SEGUNDA PESSOA (ADAPTADO DE FELIPE; MONTEIRO, 2007; SANTOS, 2001).

b. ‘Eu ajudei <u>você</u>’.

O objetivo do trabalho é identificar se o complemento [+animado] dos verbos com concordância em Libras (representado pelo pronome 2S – ‘você’ – nos exemplos acima) apresenta a mesma estrutura sintática em verbos bitransitivos (1a) e monotransitivos (2a e 3a). Observa-se que, em PB, os argumentos internos destacados apresentam classificações sintáticas e semânticas distintas: em (1b) e (2b), ‘para você’ tem papel semântico de alvo e é considerado um complemento dativo ou oblíquo (CUNHA; CINTRA, ([1985]2003); MATEUS ET AL, 2003; TORRES-MORAIS; SALLES, 2010), particularmente pela possibilidade de, na 3ª pessoa, ser pronominalizado com o pronome dativo ‘lhe’ (*Entregou-lhe o livro / Telefonou-lhe*); já em (3b), o complemento ‘você’ é realizado como um argumento acusativo, pela possibilidade de, na 3ª pessoa, ser apassivado e pronominalizado com o pronome acusativo ‘o/a’ (*Ajudou-o*).

Nossa hipótese para as sentenças da Libras, entretanto, é que essas construções (1a, 2a e 3a) apresentam a mesma estrutura sintática em predicados bitransitivos e monotransitivos. Seguindo as análises de Meir (2002) para as línguas de sinais (LS) e Manzini; Franco (2016) para as línguas orais (LO), propomos que o argumento interno das sentenças em Libras é licenciado por um núcleo relacional, assim como o argumento dativo no português.

Para ilustrar a relação existente entre verbos de concordância em Libras e complemento dativo em PB, apresentaremos, também, sentenças produzidas por surdos aprendizes de português como segunda língua (L2). Seguindo hipótese de White (2003), consideramos que a primeira língua (L1) interfere na aquisição de L2. Assim, nos dados da interlíngua[850], observamos grande número de estruturas convergentes quando ocorre a correspondência concordância (Libras)/dativo (português) e uma menor convergência quando não há essa relação.

O artigo está dividido em 5 partes. Na seção 1, explicaremos, mais detalhadamente, a relação existente entre os verbos de concordância em Libras e as construções dativas do PB. Na seção 2, examinaremos, propriedades do complemento dativo nas línguas orais, apresentando as propostas de representação desse complemento, por diferentes autores, em estruturas bitransitivas e monotransitivas. Em seguida, analisaremos o argumento interno dos verbos de concordância em Libras em sentenças bitransitivas e monotransitivas. Na seção 4, demonstraremos a interferência dos verbos de concordância na aquisição das preposições, por meio de dados da interlíngua dos surdos. Por fim, na seção 5, apresentaremos as considerações finais.

A RELAÇÃO ENTRE O COMPLEMENTO DATIVO (PB) E OS VERBOS DE CONCORDÂNCIA (LIBRAS)

As construções dativas do PB são aquelas iniciadas pelas preposições ‘a’ ou ‘para’ e que podem ser substituídas pelo clítico ‘lhe’ (cf. 4 e 5):

(4) a. Eu ensinei português <u>a / para ele</u>.

b. Eu <u>lhe</u> ensinei português.

(5) a. Eu telefonei <u>a/para ele.</u>

850 O termo ‘interlíngua’ é definido como um sistema linguístico que o aprendiz constrói, na tentativa de atingir a L2, tendo por base a sua primeira língua (L1) (Selinker, 1972 apud Ellis, 1994).

b. Eu lhe telefonei.

Essas construções são realizadas, em Libras, por verbos que apresentam concordância (cf. exemplos 6 e 7 e figuras 1 e 2):

(6) $_{1S}$ENSINAR$_{3S}$ PORTUGUÊS.

'Eu ensinei português para ele'.



FIGURA 1: O verbo ENSINAR em Libras (CAPOVILLA ET AL, 2012: PÁG 1078)

(7) $_{1S}$TELEFONAR$_{3S}$

'Eu telefonei para ele'.

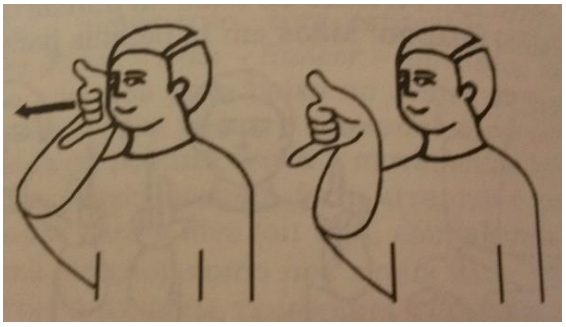


FIGURA 2: O verbo TELEFONAR em Libras (CAPOVILLA ET AL, 2012: PÁG 2342)

Em Libras, os verbos podem ser divididos em verbos de concordância, verbos espaciais e verbos simples (Padden, 1983). Os verbos de concordância são assim designados por apresentarem um movimento direcional, marcando um ponto, no espaço de sinalização, associado aos argumentos externo (agente) e interno (alvo): a trajetória do sinal é iniciada no ponto referente ao sujeito, finalizando no ponto que corresponde ao complemento dativo. Por hipótese, essa configuração codifica traços flexionais de concordância na estrutura do verbo. Dentro da classe dos verbos de concordância, há os verbos reversos, que apresentam movimento oposto: do objeto ao sujeito[851].

Já os verbos espaciais também se caracterizam por apresentar movimento direcional. No entanto, o movimento, nesses verbos, não está associado aos argumentos externo e interno,

851 RESSALTA-SE QUE ESSES VERBOS NÃO CONSTITUEM O FOCO DESTE ARTIGO, QUE SE DETERÁ EM ANALISAR VERBOS QUE DENOTAM UM TIPO TRANSFERÊNCIA/ MOVIMENTO DE UMA FONTE A UM ALVO, QUE SE EXPRESSAM COM CONCORDÂNCIA REGULAR (OU SEJA, QUE APRESENTAM MOVIMENTO DO SUJEITO AO OBJETO).

mas sim a argumentos locativos. Os verbos COLOCAR e CARREGAR são exemplos de verbos espaciais em Libras.

Por fim, os verbos simples não apresentam movimento direcional que marca os argumentos do predicado. São realizados no espaço neutro ou ancorados no corpo. Exemplos deste tipo de verbo em Libras são GOSTAR, APRENDER, BEBER.

Conforme mencionado, as sentenças dativas do PB podem ser realizadas por verbos de concordância em Libras (cf. 4, 5, 6 e 7). Entretanto, essa relação dativo/PB - verbo de concordância/ Libras nem sempre ocorre. Há casos em que a sentença dativa do PB é realizada por um verbo simples da Libras, e há sentenças não dativas no PB realizadas por verbos de concordância em Libras. Abaixo, ilustramos todas as relações possíveis entre tipos de verbos em Libras (concordância x simples) e tipos de complemento no PB (dativo x não dativo):

GRUPO	PORTUGUÊS	LIBRAS	VERBOS
I	Dativo	Concordância	avisar, contar, dar, entregar , ensinar, enviar, informar, mandar, mostrar, perguntar, responder, vender, pagar
II	Dativo	Simples	falar, dizer, escrever, explicar, prometer

Quadro 1: A relação entre complementos do PB e verbos da Libras em construções bitransitivas.

GRUPO	PORTUGUÊS	LIBRAS	VERBOS
I	Dativo	Concordância	Telefonar
III	Não-dativo	Concordância	A) PREPOSICIONADOS (NO PB) atirar (em), bater (em), cuidar (de), jogar (em) mandar (em), zombar (de)
			B) NÃO-PREPOSICIONADOS (NO PB) abandonar, acusar, ajudar, demitir, desprezar, derrotar, vencer, ver, provocar, influenciar, esmurrar, abençoar, proteger.
IV	Não-dativo	Simples	A) PREPOSICIONADOS (NO PB) pensar (em), gostar (de), concordar (com), confiar (em), precisar (de).
			B) NÃO-PREPOSICIONADOS (NO PB) comer, beber, saber, ter, conhecer, amar.

Quadro 2: A relação entre complementos do PB e verbos da Libras em construções monotransitivas.

Apresentamos exemplos de verbos de cada grupo ilustrado acima: sentenças (6) e (7) (repetidas abaixo), representando o grupo I (dativo-concordância); sentença (8), representado o grupo II (dativo – simples); sentenças (9) e (10), representando o grupo III (não dativo – concordância); sentenças (11) e (12), representando o grupo IV (não dativo – simples):

(6) $_{1S}$ENSINAR$_{3S}$ PORTUGUÊS

'Eu ensinei português para ele'.

(7) $_{1S}$TELEFONAR$_{3S}$

'Eu telefonei para ele'.

(8) IX$_1$ ESCREVER CARTA IX$_3$.

'Eu escrevi uma carta para ele'.

(9) $_{1S}$ZOMBAR$_{2S}$

'Eu zombei de você'.

(10) $_{1S}$AJUDAR$_{2S}$

'Eu ajudei você'.

(11) IX$_1$ GOSTAR IX$_{2.}$

'Eu gosto de você'.

(12) IX$_1$ AMAR IX$_{2.}$

'Eu amo você'.

A relação existente entre complemento dativo no PB e verbo de concordância em Libras pode ser observada na interlíngua do surdo aprendiz de português como L2. Abaixo, observamos dados da interlíngua dos surdos (cf. 13 e 14) em que a preposição 'para' está presente quando o verbo é de concordância (cf. Mesquita, 2008; Salles et *al*, 2015):

(13) A TV informar **para** a população.

(14) A menina provocar **para** a amiga.

Nos exemplos acima, os verbos do português correspondem a verbos com concordância em Libras: INFORMAR e PROVOCAR (grupos I e IIIA, respectivamente). No português, entretanto, apenas o exemplo (13), com o verbo 'informar', apresenta complemento indireto. A preposição 'para' empregada em (14) não é convergente com a estrutura do PB. Percebe-se, portanto, que os verbos de concordância em Libras parecem interferir na aquisição da preposição do português.

Nas seções seguinte, apresentaremos as propriedades do complemento dativo no PB e do argumento interno dos verbos de concordância em Libras (seções 2 e 3). O objetivo é verificar se a estrutura sintática dos verbos de concordância em Libras (bitransitivos e monotransitivos) é equivalente à estrutura dos verbos que selecionam complemento dativo no PB.

O COMPLEMENTO DATIVO NO PB

Conforme amplamente referido na literatura gramatical, o complemento dativo apresenta propriedades morfossintáticas distintas entre as línguas. Esse argumento pode ocorrer com diversos tipos de verbos (transferência, criação, inacusativos psicológicos, etc.) e apresentar diferentes papéis temáticos (alvo, fonte, benefactivo, possuidor, etc.). Pode ocorrer com verbos bitransitivos (cf. 15) e monotransitivos (cf. 16):

(15) Ele enviou uma carta <u>à Maria</u>

(16) O vinho agradou <u>aos convidados</u>.

Segundo os estudos gerativos, particularmente Chomsky (1986; 1995), o Caso dativo é considerado um Caso inerente, assim designado pela relação temática entre o DP e o núcleo sintático que o licencia. Existem diferentes propostas de representação do argumento dativo nas línguas. Apresentaremos, nas subseções seguinte, pesquisas referentes aos dativos

bitransitivos e monotransitivos. Ressalta-se que o foco dessa pesquisa são os dativos que apresentam papel semântico de alvo.

DATIVOS BITRANSITIVOS

Nesta subseção, apresentaremos algumas propostas de representação do complemento dativo em estruturas bitransitivas. Uma abordagem recente é a do núcleo aplicativo, entendido como um núcleo funcional específico, responsável pelo licenciamento de argumentos não-nucleares na estrutura (MARANTZ, 1993; PYLKÄNEN, 2002; CUERVO, 2003). Entende-se que os argumentos não nucleares são aqueles que, embora obrigatórios em alguns contextos, não são selecionados pelo verbo.

A hipótese do núcleo aplicativo remonta a Baker (1988), que postula uma correlação entre a presença de um morfema dito aplicativo na estrutura de verbos bitransitivos em línguas Banto e estrutura de objeto duplo em inglês. No estudo de Pylkänen (2002), é postulado que as construções de objeto duplo são um exemplo de estrutura que contém o núcleo funcional aplicativo – nesse caso, o argumento interpretado como 'alvo' tem características de objeto direto, e é introduzido na projeção do núcleo aplicativo juntamente com o argumento interpretado como 'tema'. Já no espanhol, o aplicativo também introduz o objeto alvo nas construções de objeto duplo. Nessa língua, entretanto, esse argumento é marcado no nível morfofonológico como um complemento dativo, não admitindo a possibilidade morfossintática de passivização.

Outra proposta de representação dos dativos é a de Manzini; Franco (2016). Em seu texto, os autores apresentam argumentos no intuito de unificar os dativos alvo e os chamados "dativos animados" – argumentos com marcação morfológica de dativo, mas que apresentam propriedades diferentes. Os dativos animados fazem parte do fenômeno DOM (Marcação Diferencial de Objeto – do inglês, *Differential Object Marking*). Segundo Mazini; Franco (2016), dativos DOM e dativos alvo formam uma classe morfossintática única. Essa proposta distingue-se das abordagens de autores como Jaeggli (1981) e Béjar; Rezac, (2009) (*apud* MANZINI;FRANCO, 2016), que afirmam que objetos DOM e dativos-alvo são categorias sintáticas diferentes, que coincidem apenas em seu *spell-out*.

Para explicar a generalização proposta (DOM = dativo alvo), Manzini; Franco (2016) apresentam sua visão sobre a teoria do Caso. Na abordagem minimalista (CHOMSKY, 1995), a marcação de Caso se dá por uma relação de concordância (*agree*), em que há valoração de traços entre um núcleo funcional e um DP: o núcleo funcional apresenta traços *phi* não-interpretáveis, que deverão ser eliminados, no contexto da operação *agree*, pelos traços *phi* interpretáveis do DP (que também apresenta traço de Caso). Segundo Manzini; Franco (2016), assumindo-se a operação *Agree* nos termos minimalistas, o dativo deveria ser considerado somente o reflexo da concordância de traços *phi* entre o DP e o núcleo aplicativo. No entanto, os autores afirmam que, apesar de esta ser a abordagem padrão no minimalismo, ela parece não ser válida para todas as línguas. Sugerem, nesse sentido, que pode haver um macro-parâmetro: em algumas línguas, como o inglês, o Caso seria reflexo da operação de concordância; em outras, não.

Seguindo pesquisadores como Baker; Vinokurova (2010 *apud* MANZINI; FRANCO, 2016), que apresentam uma proposta para a marcação de Caso acusativo distinta da abordagem *Agree*, Manzini; Franco (2016) propõem uma análise do Caso oblíquo (dativo e genitivo), tendo por base o seu conteúdo relacional. Ressaltam que o morfema de Caso oblíquo é o equivalente das preposições 'to' ('para – Caso dativo) e 'of' ('de' – Caso genitivo) e, portanto, tal morfema não seria apenas a lexicalização de um traço não-interpretável, mas também introduziria uma

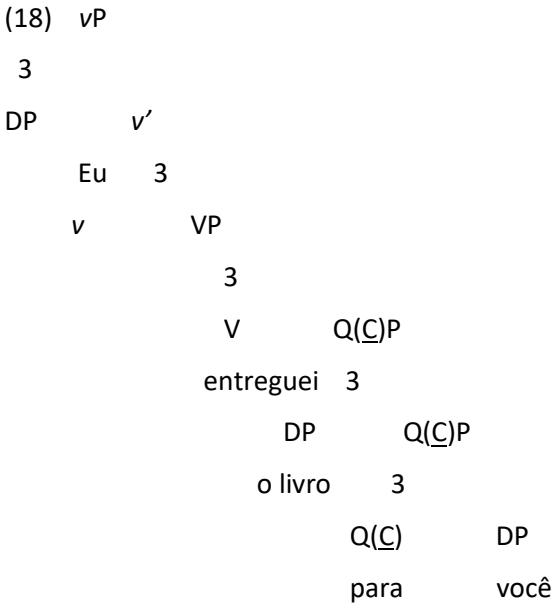
relação entre o argumento que ele seleciona e outro argumento, assim como as preposições. Nesse sentido, os autores propõem que o Caso oblíquo apresenta um traço interpretável.

A estrutura proposta por Manzini; Franco se baseia na análise de Kayne (1984), que assume que verbos bitransitivos como 'dar' selecionam uma predicação como seu complemento: a relação de posse entre o objeto direto (o possuído) e o objeto indireto (o possuidor), cujo núcleo é uma versão abstrata do verbo 'have' ou, de acordo com Harley 2002 (apud MANZINI; FRANCO, 2015), uma preposição abstrata P_{HAVE}. Manzini; Franco (2016), entretanto, não adotam o verbo abstrato 'have' para representar as construções dativas, mas instituem um núcleo definido por uma categoria relacional que denota 'inclusão' (C) e por uma categoria pronominal, que denota quantificação (QC), responsável pela semântica de inclusão/ posse, própria do Caso dativo.

Em (18) abaixo, é ilustrada a estrutura da sentença bitransitiva em (1b), repetida como (17):

(17) Eu entreguei o livro para você.

(18)



A estrutura proposta pelos autores é usada para representar não apenas dativos com papel semântico de alvo, mas também dativos DOM, bem como complementos dativos de construções monotransitivas. Na subseção seguinte, apresentaremos, mais detalhadamente, essa proposta.

DATIVOS MONOTRANSITIVOS

Conforme observado, os dativos também estão presentes em construções monotransitivas. Apresentaremos análises de autores como McFadden (2006) e Manzini; Franco (2016), que atribuem a essas construções a mesma estrutura sintática dos dativos bitransitivos.

A análise de McFadden (2006) é a de que as características de um DP dativo são decorrentes de sua estrutura argumental, que se difere da estrutura de uma construção acusativa. O autor examina os complementos dativos de verbos monotransitivos do alemão e observa que, além de compartilhar propriedades semânticas, esses argumentos apresentam

propriedades sintáticas semelhantes às do DP dativo de um verbo bitransitivo. Há, portanto, restrições sintáticas que se aplicam aos dativos (de verbos de dois e três lugares), mas que não atingem os objetos diretos. O autor cita, por exemplo, o fato de que apenas argumentos dativos (bitransitivos ou monotransitivos) controlam predicados secundários resultativos.

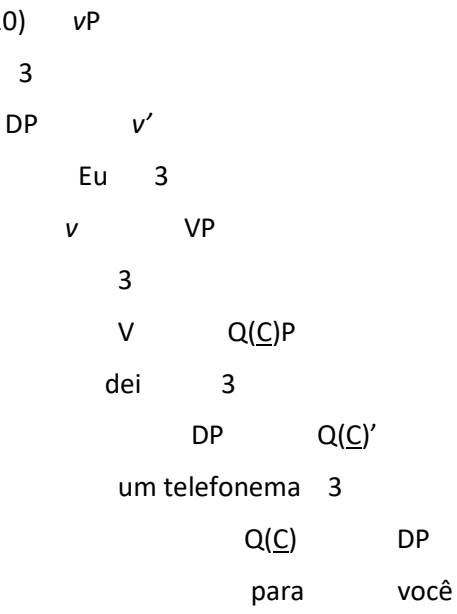
Assim, McFadden (2006) propõe que os argumentos dativos de verbos bitransitivos e monotransitivos apresentam a mesma estrutura. O autor adota a proposta de Pylkkänen e afirma que ambos são gerados pelo núcleo aplicativo, independentemente da presença de um objeto direto na estrutura.

A análise de Mazini; Franco (2016) assemelha-se à de McFadden, no sentido de que esses autores também atribuem às construções dativas monotransitivas a mesma estrutura das sentenças bitransitivas. No entanto, os autores não adotam o sintagma aplicativo para o licenciamento desses DPs, mas sim, o núcleo (Q<u>C</u>), referido anteriormente. A relação estabelecida por Q(<u>C</u>) nos verbos bitransitivos se dá entre o argumento de Q(<u>C</u>) (o argumento alvo) e o outro argumento presente no VP (o tema acusativo) (cf. 18). No caso dos verbos monotransitivos, os autores propõem que a relação seja entre o argumento dativo e um constituinte de evento, entendido como uma estrutura que compreende um nível verbal e um nível nominal. De fato, os predicados transitivos podem ser parafraseados por um predicado associado a um nome marcado para um traço eventivo. Essa intuição foi formalizada por Hale; Keyser (1993) e também por Chomsky (1995), em que é postulada a categoria funcional *v* como o núcleo para representar o predicado transitivo, por seu papel como introdutor do argumento externo e como licenciador do argumento interno. Assim, a sentença “Ele me telefonou” seria semelhante à “Ele me deu um telefonema”.

Adotamos a proposta de Manzini; Franco (2016) e apresentamos, abaixo, a estrutura da construção dativa monotransitiva (cf. 20), ilustrada em (2b), repetida abaixo como (19):

(19) Eu telefonei para você = Eu dei um telefonema para você

(20)



Considerando essas abordagens, passaremos à análise do argumento interno dos verbos de concordância em Libras.

O ARGUMENTO INTERNO DOS VERBOS DE CONCORDÂNCIA EM LIBRAS

Conforme explanado na seção anterior, seguimos a análise de Manzini; Franco (2016) e consideramos que o complemento dativo do PB (e das línguas orais em geral) apresentam a mesma estrutura sintática na configuração bitransitiva e monotransitiva. Nesta subseção, analisaremos o argumento interno dos verbos de concordância da Libras para verificar se a estrutura sintática da construção monotransitiva é idêntica à da bitransitiva.

Conforme mostrado anteriormente, os verbos de concordância em Libras – e nas LS em geral – podem selecionar um ou dois argumentos internos. Como analisar o argumento interno[852] desses verbos? Eles apresentariam a mesma estrutura sintática na configuração bitransitiva e monotransitiva? Observe os exemplos (21) e (22):

(21) a. $_{1S}$ENTREGAR$_{2S}$ LIVRO

b. 'Eu entreguei o livro para você'.

(22) a. $_{1S}$AJUDAR$_{2S}$

b. 'Eu ajudei você'.

Pesquisadores das línguas de sinais apresentam diferentes análises com relação aos verbos de concordância monotransitivos e bitransitivos. Alguns afirmam que esses verbos apresentam complementos sintáticos diferentes, enquanto outros atribuem o mesmo estatuto sintático aos argumentos internos de verbos bitransitivos e monotransitivos. Iniciamos com as análises de Padden (1983) e Meir (2002), que dão tratamento idêntico a esses complementos.

Padden (1983) adota o conceito de gramática relacional, discutido por Perlmutter, para explicar a concordância na Língua de Sinais Americana/ *American Sign Language* (ASL). Segundo essa abordagem, uma sentença consiste em uma série de elementos linguísticos, na relação gramatical que eles geram e no nível em que ocorrem essas relações. As relações gramaticais incluem: relações de predicado (P), sujeito (1), objeto direto (2), objeto indireto (3), além das relações oblíquas como locativo, benefactivo, *chômeur* (uma relação espacial), entre outras.

Considerando essa abordagem, Padden (1983) apresenta duas possíveis análises para a concordância verbal em LS. Na primeira, denominada *uni-level analysis*, é estabelecida a seguinte regra: o verbo concorda com 1 (sujeito) e 2 (objeto direto), caso não haja 3 (objeto indireto); se houver, o verbo concorda com 1 e 3. A concordância com 1 e 2 seria referente aos verbos monotransitivos (cf. 24), enquanto 1 e 3 seria referente aos verbos bitransitivos (cf. 23). Observem-se os esquemas abaixo, que representam as sentenças (21) e (22), respectivamente:

(23) P (ENTREGAR) – 1(1S) – 2 (LIVRO) – 3 (2S)

(24) P (AJUDAR) – 1 (1S) – 2 (2S)

A outra análise, *advancement analysis*, postula uma estrutura com dois níveis (estrato inicial e estrato final) para representar as sentenças bitransitivas. No estrato inicial, seria mantida a relação P (predicado) – 1 (sujeito) – 2 (OD) – 3 (OI). Já no estrato final, a relação seria P – (predicado) – 1 (sujeito) – *chômeur* – 2 (OD). A regra para a concordância seria, portanto,

852 Cabe esclarecer que, ao usarmos o termo 'argumento interno', estamos nos referindo apenas ao objeto entendido como o controlador da concordância verbal na Libras. O segundo argumento interno dos verbos bitransitivos (classificado como argumento 'tema') não está sendo considerado, pois não constitui o foco de nossa análise.

simplificada: o verbo concorda com 1 e com 2 final. Essa regra unificaria verbos bitransitivos e monotransitivos, pois, em ambos, a concordância se daria sempre com 2 final (cf. 25 e 26):

(25) Estrato inicial: P (ENTREGAR) – 1(1S) – 2 (LIVRO) – 3 (2S)

Estrato final: P (ENTREGAR) – 1(1S) – *chômeur* (LIVRO) – 2 (2S)

(26) P (AJUDAR) – 1 (1S) – 2 (2S)

Padden ressalta que o nominal que porta a relação de OD no estrato final, não a mantém no estrato inicial. A autora, entretanto, não define a relação desse argumento – apesar de alegar que, possivelmente, trata-se de um objeto indireto. Independentemente dessa classificação, a relação estabelecida por esse argumento, no estrato final, é a mesma em predicados bitransitivos e monotransitivos.

Assim como Padden (1983), Meir (2002) também entende que os argumentos internos dos verbos de concordância devem receber a mesma análise. Em seu estudo da Língua de Sinais Israelense (ISL), a autora propõe que os verbos de concordância são formados pela configuração de mão, que corresponde à raiz verbal, por um morfema direcional (DIR), responsável pela marcação de papel temático, e pela orientação da mão, que marca a função sintática.

O morfema DIR corresponde ao movimento da trajetória do verbo, que parte do argumento fonte em direção ao argumento alvo. Segundo Meir (2002), esse morfema também ocorre em línguas orais (LOs), podendo pertencer à classe das preposições. Tanto nas LOs como nas LS, DIR pode ser realizado independentemente ou como um morfema preso. O que diferencia as duas modalidades é que, enquanto nas LOs, se observa a linearidade entre o morfema e a raiz, nas línguas de sinais, DIR ocorre simultaneamente ao verbo. Ao se afixar a um verbo em LS, DIR define o movimento de sua trajetória: fonte-alvo.

Já a orientação da mão corresponde ao ponto para o qual a palma da mão (ou a ponta dos dedos) está voltada. Meir (2002) analisa esse parâmetro como um marcador de Caso dativo ao argumento interno, uma vez que a palma da mão está sempre voltada para o *locus* que situa o argumento alvo. As línguas de sinais, portanto, introduzem o argumento interno com marca de Caso dativo na estrutura do sinal, enquanto o sujeito nominativo não teria nenhuma marca morfológica.

Essa mesma análise pode ser realizada para os verbos reversos, assim denominados por apresentarem a 'concordância reversa': o ponto inicial do movimento é realizado no ponto que corresponde ao objeto, e o ponto final, no *locus* que representa o sujeito. Segundo Meir (2002), não é preciso estabelecer uma nova regra para os verbos reversos: o movimento se mantém fonte-alvo (representado pelo objeto e pelo sujeito respectivamente), e a orientação da mão se mantém voltada para o argumento interno.

Assim, os complementos dos verbos de concordância bitransitivos e monotransitivos são formados pelos mesmos elementos e, consequentemente, devem apresentar as mesmas funções: semanticamente, um alvo (marcado por DIR) e, sintaticamente, um dativo (marcado pela orientação da mão). Como esses verbos apresentam as mesmas propriedades (DIR e orientação da mão), seus argumentos não devem ser analisados de forma diferente, segundo a autora.

Há, no entanto, autores que dão tratamentos distintos aos argumentos internos de verbos bitransitivos e monotransitivos. A proposta de Janis (1995) torna clara a distinção entre os argumentos dessas construções: a concordância se dá, prioritariamente com o objeto indireto, seguido do objeto direto e, por último, do sujeito. A autora, portanto, distingue as

funções de objeto direto e objeto indireto – este presente no verbo bitransitivo (assim como o objeto direto); aquele, presente no verbo monotransitivo.

Quadros; Quer (2008, 2010) também atribuem funções diferenciadas aos complementos dos verbos monotransitivos e bitransitivos: objeto direto e objeto indireto, respectivamente. Os autores associam o papel temático à função sintática do argumento interno: o argumento alvo corresponde ao objeto indireto e o argumento tema, ao objeto direto. Segundo Quadros; Quer (2008, 2010), uma das fragilidades da análise de Meir (2002) é a generalização de que o movimento da trajetória (DIR) é sempre associado à orientação 'fonte-alvo'. Para os autores essa correlação não se sustenta, uma vez que, nos verbos monotransitivos, o argumento interno tem o papel de 'tema' – o que levaria à conclusão de que se trata de um argumento acusativo.

Outra evidência, segundo Quadros; Quer (2008, 2010), de que o movimento da trajetória não é associado à orientação fonte-alvo está nas construções que apresentam verbos auxiliares (AUX) em Libras. De acordo com esses autores, AUX realiza morfologicamente a concordância na sentença, quando unido a um verbo, traçando um movimento do sujeito ao objeto. Podemos entender que, nesse caso, trata-se do mesmo morfema DIR estipulado por Meir (2002), com a diferença de que, quando apresenta função de auxiliar, não é realizado simultaneamente ao verbo, mas linearmente. Constata-se então que AUX apresenta o movimento da trajetória do sujeito ao objeto, que não é necessariamente fonte-alvo – caso do exemplo (27), com o verbo reverso PEGAR:

(27) IXx IXy xAUXy (y) PEGAR

X pegou Y (QUADROS & QUER, 2008: 81)

Nos verbos reversos, conforme apresentado, o movimento parte sempre do *locus* marcado como objeto para o ponto que corresponde ao sujeito. Em alguns casos, como em (27), o sujeito e o objeto não são marcados na estrutura do verbo (lexical): o morfema direcional – que é o verbo auxiliar (AUX) – é realizado anteposto ao verbo e parte do sujeito (alvo) em direção ao objeto (fonte). O argumento interno, entretanto, continua marcado na realização do verbo lexical '(y)PEGAR', pela orientação de mão. Assim, segundo Quadros; Quer, não é possível manter a análise unificada de Meir, uma vez que a padronização do movimento (fonte-alvo) estipulada pela autora não se mantém em todos os casos.

De fato, a categoria AUX não realiza o movimento reverso. Consideramos que o predicado, nesse caso, é realizado em uma configuração perifrástica, em que o núcleo funcional, sendo desprovido de traços lexicais, tem uma orientação fixa do sujeito para o objeto. Essa questão não será aprofundada neste trabalho. Em relação à crítica à análise de Meir (2002), baseada nos papéis temáticos dos argumentos internos, consideramos que seria necessário postular uma hierarquia a fim de vincular os papeis temáticos às funções sintáticas, o que não é explicitado na análise de Quadros; Quer (2008). Neste ponto da investigação, mantemos a proposta de Padden (1983) e Meir (2002) no sentido de atribuirmos aos verbos de concordância bitransitivos e monotransitivos a mesma realização estrutural, uma vez que são formados pelos mesmos elementos (morfema direcional (DIR) e orientação de mão (Caso)), como detalhado por Meir (2002).

Assim, propomos que as construções bitransitivas e monotransitivas da Libras apresentam a mesma estrutura sintática. Consideramos que o argumento interno dessas construções, assim como no PB, é introduzido por um núcleo relacional, lexicalizado pelo morfema DIR. Seguimos o modelo de Manzini; Franco (2016) para representação dessas estruturas – (28) e (29) para as construções bitransitivas e monotransitivas respectivamente, em termos da presença do núcleo relacional Q(C).

(28) *v*P

3

DP *v'*

1S 3

v VP

3

V Q(C)P

ENTREGAR 3

DP Q(C)'

LIVRO 3

Q(C) DP

DIR 2S

(29) *v*P

3

DP *v'*

1S 3

v VP

3

V Q(C)P

DAR 3

DP Q(C)'

AJUDA 3

Q(C) DP

DIR 2S

OS DADOS DA INTERLÍNGUA

Nesta seção, apresentamos sentenças escritas por surdos que têm a Libras como primeira língua e são aprendizes de português (escrito) como segunda língua. Considerando a hipótese da interferência da L1 na aquisição de L2 (White, 2003), verificaremos que os verbos de concordância em Libras interferem na aquisição das preposições do PB[853].

As sentenças estão descritas, conforme os grupos de verbos, ilustrados nos quadros 1 e 2:

I. Verbo com complemento dativo (PB) – Verbo de concordância (Libras) – bitransitivos e monotransitivos;

II. Verbo com complemento dativo (PB) – Verbo simples (Libras) – bitransitivos;

III. Verbo com complemento não-dativo (PB) (com e sem preposição) – Verbo de concordância (Libras) – monotransitivos;

IV. Verbo com complemento não-dativo (PB) (com e sem preposição) – Verbo simples (Libras) – monotransitivos.

Com relação ao grupo I, observou-se, na maior parte dos dados, o uso de estruturas preposicionadas (80%), sendo 54% de uso da preposição 'para' (cf. 30 e 31), convergente com o PB, e apenas 14% de estruturas divergentes não-preposicionadas (cf. 32)[854]:

(30) A Mônica **entregar** uma boneca **pra** Mafalda. (WL)[855]

(31) A Magali **telefonar para** Mônica. (WL)

(32) O Cascão **perguntar _** o cebolinha. (TS)

Tendo em vista que o grupo I é formado por verbos de concordância em Libras, consideramos que o alto índice de convergência nos dados encontrados nesse grupo de verbos parecem indicar uma interferência (positiva) da primeira língua na aquisição do português. Nesse sentido, assumindo-se a presença do morfema DIR na estrutura dos verbos de concordância em Libras, propomos que a realização da preposição para nos dados da interlíngua indica que essa categoria é reanalisada na estrutura da L1 pelos aprendizes surdos de português (L2) escrito. O número de sentenças preposicionadas (em especial, com a preposição 'para') é, portanto, relevante para confirmar a hipótese, uma vez que os predicados na L1 e na língua alvo compartilham a mesma estrutura sintática.

No grupo II (Verbo com complemento dativo (PB) – Verbo simples (Libras)), também encontramos um número elevado de sentenças preposicionadas (cf. 33) – 70% de frases preposicionadas, sendo 50% com a preposição 'para'. Apenas 10% de sentenças sem preposição (cf. 34)[856]:

853 Os dados foram obtidos por meio de um teste piloto, realizado com cinco participantes matriculados no Ensino Médio. A idade desses estudantes varia entre 15 e 18 anos, e todos são surdos congênitos com grau de surdez profundo.

854 Os 6% restantes correspondem a sentenças sem o argumento alvo.

855 Os informantes estão identificados pelas iniciais de seu nome, ao final de cada sentença.

856 Os 20% restantes correspondem a sentenças sem o argumento alvo.

(33) A professora Mônica **explica para** Cebolinha. (MP)

(34) A Mônica **escreveu _** o papai noel. (c) (TS)

De acordo com a análise proposta, os verbos do grupo II apresentam estrutura sintática distinta nas duas línguas: enquanto no PB a projeção do núcleo relacional Q(C) é realizada pela preposição, na LIBRAS não existe o morfema DIR correspondente, uma vez que o verbo é simples. No entanto, em se tratando de um predicado bitransitivo, propomos que a relação entre os dois argumentos internos é mediada por uma categoria relacional, exatamente como no caso do verbo de concordância, embora, nesse caso, o núcleo não manifeste matriz fonológica.[857] A ausência da preposição em (34) demonstra a interferência negativa da L1, já que o núcleo relacional Q(C), na interlíngua, não é realizado lexicalmente, exatamente como na L1. No entanto, apesar de não haver correspondência nas duas línguas em relação à realização morfofonológica do núcleo relacional Q(C), há um maior número de estruturas convergentes, conforme ilustrado em (33), com o uso da preposição adequada *para*, o que indica que há desenvolvimento linguístico, já que o núcleo relacional é lexicalmente realizado[858].

Apresentamos, ainda, os dados do grupo III (A e B), que correspondem a verbos monotransitivos com complementos não-dativos (com e sem preposição, respectivamente), no PB e a verbos com concordância em Libras. Nesse grupo, há um maior número de sentenças divergentes. Consideramos que esse resultado se deve ao fato de que as diferenças paramétricas entre a L1 e a L2 envolvem diferentes propriedades morfossintáticas: enquanto os verbos na L1 (Libras) apresentam o núcleo relacional, realizado por DIR, em sua estrutura, por serem verbos de concordância, a L2 (PB) não apresenta esse núcleo – complementos não preposicionados são licenciados pelo núcleo funcional *v*, enquanto os complementos preposicionados (não dativos) são licenciados pelo núcleo preposicional, selecionado (lexicalmente) pelo verbo (nesse sentido, diferentemente dos verbos monotransitivos com complemento dativo, o núcleo relacional não é projetado). Observe-se o exemplo (35), representado por um verbo preposicionado no PB (grupo IIIA):

(35) Os Cebolinha e Cascão **zombam para** a Mônica. (MP)

Nesse grupo, as sentenças preposicionadas superaram as não preposicionadas – 55% de sentenças preposicionadas contra 40% de frases sem preposição[859]. Esse resultado indica que existe desenvolvimento linguístico pelo uso da preposição introdutora do argumento interno, embora haja opcionalidade em relação ao item lexical realizado nessa configuração.

É interessante notar que, no grupo IIIB, em que não ocorre a preposição no PB, há também um número maior de sentenças preposicionadas nos dados da interlíngua (60% preposicionada *x* 40% sem preposição). Analisamos esse resultado como um caso de interferência (negativa) da L1, considerando-se que os verbos de concordância manifestam o

857 Uma proposta alternativa é formulada por Souza (ms), em que a sentença em Libras com o verbo ESCREVER é realizada em uma estrutura com o verbo leve DAR: 'EUi ESCREVER CARTA PROi iDARj ELEj' - 'Eu escrevi uma carta para ele'. É interessante notar que o verbo leve 'DAR', nessa estrutura, pode ser analisado como um correlato do núcleo relacional.

858 Os dados convergentes podem ser explicados por meio da hipótese de Tsimpli (2003) e Tsimpli; Mastropavlou (2007), em que é afirmado que, quando as propriedades paramétricas da L1 e da L2 são distintas, o aprendiz recorre aos traços interpretáveis da GU. Essa possibilidade se confirma em relação ao núcleo relacional e à preposição 'para', ambos definidos, por hipótese, por traços interpretáveis. Não nos deteremos nessa questão neste trabalho.

859 Os 5% restantes referem-se a sentenças que foram realizadas sem o argumento alvo.

núcleo relacional realizado pela categoria DIR, sendo essa estrutura transferida para a interlíngua na aquisição do PB (cf. 36):

(36) O Chico Bento **ajudo para** o meu pai. (MP)

Por fim, apresentamos sentenças do grupo IV, representado por verbos monotransitivos que, em Libras, são realizados por verbos simples, e no PB, são realizados como complementos preposicionados (não dativos) (cf. 37) ou sem preposição (cf. 38):

(37) A Magali **pensar_** a comida. (TS)

(38) Monica **bebe** o suco. (RO)

Diferentemente do grupo III, nesse caso, os estudantes realizaram mais estruturas sem preposição. Nas sentenças em que o verbo é preposicionado no PB (cf. 37), houve 40% de uso de preposição (contra 50% de estruturas não preposicionadas).[860] Em relação às estruturas com verbo sem preposição do PB, houve 57,5% de sentenças não preposicionadas na interlíngua (cf. 38). O fato de haver mais estruturas sem preposição na interlíngua, com verbos do grupo IV, pode ser analisado como interferência da L1, uma vez que, no grupo IV, os verbos da Libras são simples. Por hipótese, nesse caso, o argumento interno é licenciado pelo núcleo funcional *v*, na estrutura do predicado (transitivo direto). Portanto, o fato de o verbo não apresentar o movimento direcional (DIR) associado à realização do argumento interno constitui uma explicação para um maior número sentenças sem preposição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho realizou uma investigação preliminar sobre a relação entre os verbos de concordância em Libras e o complemento dativo no PB. Considerando as propriedades morfossintáticas desses verbos na codificação do argumento alvo, observamos a relação que existe entre esses verbos nas duas línguas e concluímos que a concordância em Libras influencia na aquisição da preposição no português.

Inicialmente, analisamos as propriedades do complemento dativo nas LOs. Na análise, assumimos a proposta de que o complemento dativo é licenciado por um núcleo Q(C), o qual pode ocorrer na estrutura de predicados bitransitivos e monotransitivos (MANZINI; FRANCO, 2016). Em Libras, consideramos as propostas de Padden (1983) e Meir (2002), que atribuem a mesma análise aos argumentos internos de verbos de concordância bitransitivos e monotransitivos. Seguindo Meir (2002), assumimos que o movimento direcional (DIR) e a orientação de mão são propriedades dos verbos de concordância.

Adotando a análise de Manzini; Franco (2016) para estruturas com complementos dativos, apresentamos a proposta de que o argumento interno alvo dos verbos de concordância em Libras (monotransitivos e bitransitivos) é introduzido por um núcleo relacional Q(C), o qual é realizado lexicalmente pela categoria DIR.

Por fim, apresentamos alguns dados da interlíngua do surdo, no intuito de verificar a interferência da L1 (Libras) no desenvolvimento da L2 (português). Observou-se que o número de sentenças com complementos preposicionados na interlíngua é maior quando o verbo do PB corresponde a um verbo de concordância em Libras – ainda que o verbo do PB não selecione

860 Os 10% restantes referem-se a sentenças com período composto, descartadas dessa análise.

preposição. Nos casos em que o verbo do português corresponde a um verbo simples da Libras, verificou-se mais construções com complementos não preposicionados. A exceção se deu com os verbos simples bitransitivos em Libras, que apresentam uma semântica de transferência, já que foi constatado, nos dados da interlíngua, o uso (convergente) da preposição 'para' como introdutora do complemento dativo. Consideramos que esse resultado confirma a hipótese de trabalho, uma vez que, sendo bitransitivos, tais verbos manifestam o núcleo relacional Q(C), embora a realização dessa categoria seja nula na L1.

REFERÊNCIAS

BAKER, M. (1988) **Incorporation**. University of Chicago Press.

CUNHA, C; CINTRA, L. F. (2008) **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 5ª edição, Rio de Janeiro: Lexikon.

CAPOVILLA, F. et al. (2012). **NOVO DEIT-LIBRAS**: Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngue da Língua de Sinais Brasileira. vol. 1. 2. ed. Editora EDUSP.

CHOMSKY, N. (1981). **Lectures on government and binding**. Foris, Dordrecht.

_____. (1986). **O Conhecimento da Língua – sua natureza, origem e uso.** Trad. Anabela Gonçalves e Ana Teresa Alves (1994). Lisboa: Caminho.

_____. (1995). **O Programa Minimalista**. Trad. Eduardo Paiva Raposo. Cambridge MA: MIT Press.

CUERVO, M. C. (2003) **Datives at Large**. PD.T. Thesis, MIT.

ELLIS, N. (1994). **The study of second language acquisition**. Oxford: Oxford University Press.

FELIPE, T; MONTEIRO, M (2007) **Libras em contexto – curso básico** (livro do professor). – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial.

HALE, K.; KEYSER, S. (1993). **On argument structure and the lexical expression of syntactic relations.** In HALE, K.; KEYSER, S. (eds.) The view from the building 20, 53– 109. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

JANIS, W. (1995) **A Cross-linguistic Perspective on ASL Verb Agreement.** In: EMMOREY, K.; REILLY, J. (eds.) Language, Gesture, and Space. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, p. 195-223.

MANZINI, R.; FRANCO, L. (2016) **Goal and DOM datives** In: Natural Language and Linguistic Theory 34: 197 – 240.

MARANTZ, A. (1993). **Implications of asymmetries in double object constructions**. In MCHOMBO, S. (ed.) Theoretical Aspects of Bantu Grammar. 17–46. Stanford, CA: CSLI Publications.

MATEUS, M. H. M. et al. (2003). **Gramática da Língua Portuguesa**. 5ª Edição. Lisboa: Editorial Caminho.

MCFADDEN, T (2006). **German inherent datives and argument structure.** In HOLE et al. Datives and Other Cases Between Argument Structure and Event Structure. Berlin: John Benjamins Publishing Company

MEIR, I. (2002). **A Cross-Modality Perspective on Verb Agreement**. Natural language &Linguistic Theory 20: 413-450, 2002 Kluwer academic publishers. Printed in the Netherlands.

MESQUITA, A. (2008) **A categoria preposicional na interlíngua do surdo aprendiz de português** (L2). Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília.

PADDEN, C. (1983). **Interaction of Morphology and Syntax in American Sign Language**. PhD Dissertation, University of California, San Diego [Publicado em 1988 em Garland Outstanding Dissertations in Linguistics, New York].

PYLKKÄNEN, L. (2002). **Introducing arguments**. Cambridge, Mass.: MIT PhD Thesis.

QUADROS, R. M.; QUER, J. (2008). **"Revertendo os verbos reversos e seguindo em frente: sobre concordância, auxiliares e classes verbais em línguas de sinais"**. In: QUADROS, R.; VASCONCELLOS, M. L. B. Questões Teóricas das Pesquisas em Línguas de Sinais. Petrópolis: Editora Arara Azul.

QUADROS, R. M; QUER, J. (2010). **A caracterização da concordância nas Línguas de Sinais.** In SALLES, H.; NAVES, R. Estudos gerativos de Língua de Sinais Brasileira e de aquisição do português (L2) por surdos. Goiânia: Cânone Editorial.

SALLES, H. et al. (2015). **Enunciados inferenciais e estrutura gramatical na interlíngua de surdos aprendizes de português L2.** Revista Espaço n 44. Rio de Janeiro: INES.

SANTOS, D. (2001) **Estudos de línguas de sinais: um contexto para a análise da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS)**. Tese de doutorado. UFRJ.

SOUZA, G. L et al (ms). **O processamento de bitransitivas do português brasileiro por surdos usuários da Libras.** UFMG.

TORRES MORAIS, M. A.; SALLES, H. (2010) **Parametric change in the grammatical encoding of indirect objects in Brazilian Portuguese**. Probus. n. 22, p. 181–209.

TSIMPLI, I (2003) **Clitics and Determiners in L2 Greek.** Proceedings of the 6th Generative Approaches to Second Language Acquisition Conference (GASLA 2002), ed. Juana M. Liceras et al., 331-339.

TSIMPLI, I.; MASTROPLAVOU, M. (2007) **Feature Interpretability in L2 Acquisition and SLI:** Greek Clitics and Determiners. In LICERAS, J., ZOBL; H.; GOODLUCK, H. (editors) The role of formal features in second language acquisition. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

WHITE, L. (2003). **Second Language Acquisition and Universal Grammar**. Cambridge University Press.

A REFLEXIVIDADE/RECIPROCIDADE NA LÍNGUA DE SINAIS BRASILEIRA

Hely César FERREIRA[861] (UnB)
E-mail: helycesar247@gmail.com
Heloisa M. M. L. A. SALLES[862] (UnB)
E-mail: heloisasalles@gmail.com

RESUMO

Neste artigo, abordamos os processos de reflexividade/reciprocidade na LSB – Língua de Sinais Brasileira, considerando sua manifestação em verbos manuais, verbos simples e de concordância, e os tipos de marcação desses processos em cada classe de verbos. O objetivo é apresentar uma comparação entre as línguas de sinais (LSB) e as línguas orais (português), em relação ao uso da marcação morfossintática da reflexividade/ reciprocidade. Nossa hipótese é a de que as línguas naturais têm estrutura gramatical determinada pela Gramática Universal (GU), conforme propõe Chomsky (1986; 1995). A reflexividade consiste na relação correferencial entre os argumentos que ocorrem na posição de sujeito e de objeto na estrutura oracional. A reciprocidade é realizada somente com argumentos no plural e denota uma relação de oposição. No português, a reflexividade é marcada pelo pronome (objeto) reflexivo (*X_i SE_i penteia*; X abraçou Y e Y abraçou X→*[X e Y]$_i$ SE_i abraçaram*). Na LSB, de acordo com Ferreira-Brito (1995); Quadros (1997); Quadros & Karnopp (2004), a reflexividade é marcada por uma categoria independente, realizada pela configuração de mão em [B]/[]+[S]/() e [K]/[], ou por um parâmetro da estrutura morfológica do sinal (CM duplicada e movimento em direção oposta). Nesse sentido, a LSB pode ser comparada à Língua Americana de Sinais, conforme Klima & Bellugi (1979), Baker & Cokely (1980), em que o verbo recíproco como 'SE' ('OLHAR') realiza movimentos opostos com as duas configurações iguais e simultâneas. No presente estudo, foram analisados 16 itens lexicais da LSB escolhidos para a investigação da marcação morfossintática da reflexividade/ reciprocidade. Distribuímos os dados em quadros de acordo com o tipo de categoria gramatical utilizada para realizar a marcação da anáfora reflexiva/ recíproca. Verificamos que verbos simples recorrem à marcação por uma categoria pronominal independente, enquanto verbos de concordância e verbos manuais recorrem a um parâmetro da estrutura do sinal, na estrutura morfológica do verbo existe relação entre o uso da estratégia de marcação da reflexividade/ reciprocidade e a classe verbal.

***PALAVRA-CHAVE**: REFLEXIVIDADE, RECIPROCIDADE, PRONOME, LÍNGUA DE SINAIS BRASILEIRA, GRAMÁTICA UNIVERSAL*

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, abordamos a realização morfossintática da reflexividade/reciprocidade na LSB – Língua de Sinais Brasileira, fazendo uma comparação a Língua Americana de Sinais, por um lado, e com línguas orais, comoo português, por outro. Nossa hipótese é a de que as línguasnaturais têm estrutura gramatical determinada pela Gramática Universal (GU), conforme propõe Chomsky (1986; 1995). Adotando a teoria de Princípios e Parâmetros, buscamos

861 Doutorando em Linguística pela Universidade de Brasília/UnB, Brasília – DF; e docente da Universidade Federal do Triângulo/UFTM, Uberaba – MG, Brasil.
862 Docente da pós-graduação em Linguística pela Universidade de Brasília/UnB, Brasília – DF.

identificar as propriedades compartilhadas e os contrastes paramétricos entre as línguas investigadas.

De acordo com a definição tradicional encontrada na tradição gramatical do português, "na voz reflexiva o sujeito é ao mesmo tempo agente e paciente: faz uma ação cujos efeitos ele mesmo sofre ou recebe" (CEGALLA, 2008:220-221). Vejamos os exemplos citados pelo autor:

(1) O caçador feriu-*se*.

(2) Sacrifiquei-*me* por ele.

Cegalla (2008:220-221) acrescenta que "os verbos recíprocos usam-se, geralmente, no plural e podem ser reforçados pelas expressões um ao outro, reciprocamente, mutuamente", conforme indicado nos exemplos a seguir:

(3) Amam-se como irmãos. (Amam um ao outro.)

(4) Cumprimentaram-se e abraçaram-se com alegria e emoção.

Adotando a abordagem da gramática gerativa, Kenedy (2013) afirma que "os papéis temáticos são significados atribuídos aos argumentos". Nos verbos reflexivos, os papeis temáticos são realizados pelo mesmo referente; nos verbos recíprocos, os papéis temáticos são realizados por dois (ou mais) referentes, de forma oposta e simultânea.[863] Do ponto de vista sintático, essa relação é expressa por meio dos pronomes anafóricos, que se caracterizam por exigir que seu antecedente esteja situado em um contexto sintático local, referido como *domínio de ligação* (Chomsky 1995).

No português, a reflexividade é realizada pelo uso do pronome (sujeito) e da concordância verbal, que se referem ao antecedente, e pelo pronome (objeto), flexionado de acordo com a pessoa do sujeito:

(5) a. eu me penteio

b. você se penteia

c. ela se penteia

d. nós nos penteamos

e. vocês se penteiam

f. eles se penteiam

A reciprocidade é realizada somente com argumentos no plural:

(6) a. **nós *nos*** abraçamos

863 A SINCRONIA ENTRE OS EVENTOS É UMA PROPRIEDADE CANÔNICA DA RECIPROCIDADE, MAS NÃO É OBRIGATÓRIA, COMO PODEMOS OBSERVAR NO EXEMPLO A SEGUIR: NÓS NOS PENTEAMOS PARA IR NO CASAMENTO – X PENTEOU Y EM UM MOMENTO E Y PENTEOU X EM OUTRO MOMENTO.

b. **vocês *se*** abraçaram

c. **eles *se*** abraçaram

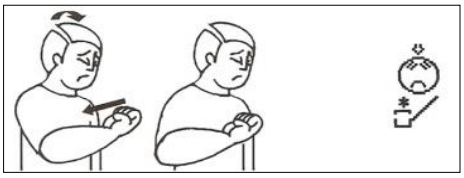
Na LSB, de acordo com Ferreira-Brito (1995 p. 116-117), a reflexividade é realizada com dois sinais:

o sinal reflexivo tipo 1: palma da mão direita em [B]/[ ] estabelece dois contatos ligeiros nas costas da mão esquerda, realizada na configuração em [S]/( ). Veja o exemplo:[864]

(7) SUICIDAR

a. ELE *REFL$_1$* SUICIDAR (LSB)

b. *'Ele se suicidou'* (LP)



Fonte: Capovilla e Raphael (2001, p.1217)

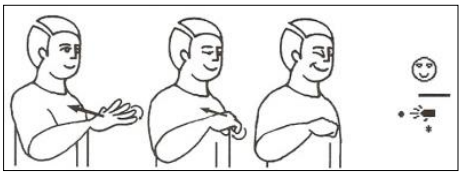
Nesse caso, podemos assumir que o uso de CM '' + CM '' significa 'mesmo'/'próprio' e marca o predicado como reflexivo na LSB.

o sinal reflexivo tipo 2[865] (mão direita em [K]/[ ] encosta o peito com a ponta do dedo médio). Segue o exemplo conforme autora:

(8) AMAR

a. EU *REFL$_2$* AMAR (LSB)

b. *'Eu me amo'* (LP)



Fonte: Capovilla e Raphael (2001, p.190)

Na sentença (8a), por hipótese, o uso da configuração em [K]/[ ] ou [P]/[ ] significa 'mesmo'/ 'próprio' e marca o predicado como reflexivo na LSB.

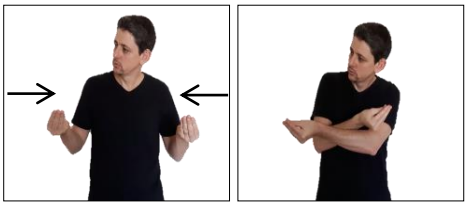
---

864 NA REPRESENTAÇÃO DO SINAL REFLEXIVO TIPO1, USAMOS A NOTAÇÃO REFL1, QUE CORRESPONDE AO USO DO SINAL NAS CONFIGURAÇÕES [B]/( ) + [S]/( ). EM VARIAÇÃO LINGUÍSTICA DE OUTRAS REGIÕES PODE SER MUDANÇA DE ALOFONE PARAMÉTRICO NAS CONFIGURAÇÕES DE MÃO COMO [B]/( ) + [B]/( ) OU PALMA DA MÃO DIREITA ABERTA TOCANDO DUAS VEZES NA COSTA DA PALMA DA MÃO ESQUERDA ABERTA. O SINAL [REFL1] PODE TAMBÉM SER USADO NO COMEÇO DA ORAÇÃO ANTES DO SUJEITO, QUE SE REFERE AO ANTECEDENTE E DO VERBO. NESTE ARTIGO NÃO VAMOS DISCUTIR A ORDEM DO PRONOME REFLEXIVO EM RELAÇÃO AO VERBO.

865 NA REPRESENTAÇÃO DO SINAL REFLEXIVO TIPO 2, USAMOS A NOTAÇÃO REFL2, QUE CORRESPONDE AO USO DO SINAL NA CONFIGURAÇÃO [K]/( ) OU [P]/( ). POR HIPÓTESE, ESSE SINAL É USADO COM VERBOS QUE DENOTAM APROPRIAÇÃO OU SENTIMENTO DO INDIVÍDUO. O SINAL [REFL2] PODE SER USADO ANTES DO VERBO E/OU NO FINAL DA ORAÇÃO.

Diferentemente, na marcação da voz recíproca[866], o verbo realiza movimentos opostos com as duas configurações de mão iguais e simultâneas. É o caso do verbo ENTREGAR, conforme Quadros e Karnopp (2004:122), no exemplo (9):

(9) ENTREGAR



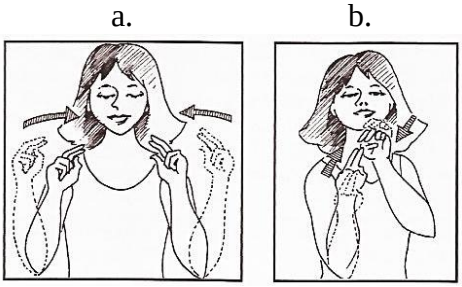
a. LIVRO <$_{rec\text{-}3}$-ENTREGAR-$_3$> (LSB)

b. *'Eles entregaram [o livro] um para o outro'* (LP) **Fonte: Ferreira (2016, p.56)**

A ilustração em (9) mostra que, em LSB, o verbo ENTREGAR na voz 'recíproca' não apresenta um sinal independente para marcar os referentes pronominais – ou seja, não é observado um sinal específico para marcar reciprocidade. Por hipótese, os sinais marcam o predicado como recíproco por meio do movimento oposto na estrutura interna do sinal, sendo usada a marcação do referente presente ou não presente, pela apontação (ou pela direção do olhar), no espaço de sinalização.

De acordo com Klima & Bellugi (1979) e Baker & Cokely (1980), na ASL – *American Sign Language* –, há marcação de reciprocidade pelo uso do verbo com o movimento oposto, conforme mostrado por Quadros (1997) e Quadros & Karnopp (2004). As autoras observam que os verbos com concordância também podem indicar uma ação feita por dois indivíduos ou dois objetos ao mesmo tempo usando as duas mãos. "Na ASL, o exemplo citado por Baker e Cokely, do verbo LOOK, também apresenta na LSB de forma idêntica com o correspondente OLHAR", e formalmente são recíprocos (Quadros, 1997 p. 63-64).

(10) OLHAR



a) IX$_{3pl}$ <$_{REC}$-$_3$-OLHAR-$_3$> (LSB)

'Eles *se* olharam' (LP)

(**Quadros, 1997, p. 64 adaptado de Baker & Cokely, 1980, p. 249-250)**

b) IX$_{1pl}$ <$_{REC}$-$_1$-OLHAR-$_1$> (LSB)

'Nós *nos* olhamos'(LP)

As ilustrações dos exemplos (10a) e (10b) mostram que a direção do movimento do verbo pode identificar a relação de reciprocidade entre dois argumentos ao mesmo tempo, no espaço de sinalização, com o referente presente e não-presente.

866 NA REPRESENTAÇÃO DE RECÍPROCO, USAMOS A NOTAÇÃO REC PARA INDICAR A DIREÇÃO DO MOVIMENTO OPOSTO E O PARÂMETRO DE CONFIGURAÇÃO DE MÃOS.

Investigamos também a reflexividade/ reciprocidade na classe de verbos manuais em LSB. Nesse caso, o predicado descreve um evento realizado por um instrumento, que se manifesta na estrutura do sinal, por incorporação (cf. FERREIRA 2013). Nessa configuração, o argumento externo é marcado no corpo do sinalizador, e o instrumento é marcado pela configuração de mão. Na estrutura do predicado, o argumento interno denota um nome inalienável (parte do corpo) e o referente (possuidor) está associado à posição de sujeito (cf. FERREIRA 2017).

Percebemos que, às vezes, os verbos manuais não fazem uso de morfema reflexivo pelo uso da configuração em [B]/[ ]+[S]/[ ]. Entretanto, hipoteticamente, os argumentos realizados como objeto/ instrumento/ parte do corpo associados a esses predicados estão incorporados na estrutura morfológica do sinal (CORTAR-CABELO/ FAZER-BARBA/ CORTAR-UNHA/ ESCOVAR-DENTE). Segundo Quadros & Karnopp (2004, p.136), os verbos manuais são verbos que representam "uma configuração de mão que reproduz uma mão segurando um objeto". Esse caso é ilustrado em (11), com dado retirado do dicionário de Capovilla e Raphael (2001: 275). Nesse caso, o ponto de articulação é o corpo e indica uma relação de posse inalienável com a parte do corpo correspondente. Por hipótese, o predicado é reflexivo na presença de um referente apenas (11a). Na presença de dois referentes distintos, o predicado é realizado na voz ativa e analisado como transitivo (11b).

(11) FAZER-BARBA/ 'BARBEAR'



Fonte: Capovilla e Raphael (2001, p.275)

a) <IX_{1s}> FAZER-BARBA (LSB)

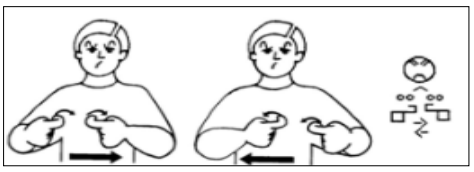
'Eu me barbeei' (LP)

b) JOÃO FAZER-BARBA PEDRO (LSB)

'João barbeou Pedro'/ 'João fez a barba do Pedro' (LP)

Vejamos, a seguir, a ilustração (12), que apresenta ao verbo manual ATIRAR. As características do movimento na marcação de reciprocidade são as seguintes: o verbo também realiza movimentos simultâneos com as duas configurações de mão iguais em direção oposta.

(12) ATIRAR



Fonte: Capovilla e Raphael (2001, p.726)

a) BANDIDO++ <$_{REC\text{-}3}$-ATIRAR$_{\text{-}3}$> (LSB)

'Os bandidos atiraram [armas] um no outro (LP)

b) BANDIDO$_a$ $_a$ATIRAR$_b$ $_b$MULHER (LSB)

'O bandido atirou na mulher' (LP)

O item lexical ATIRAR apresenta estrutura de um verbo de concordância que possui dois argumentos <agente; tema>. A ilustração mostra o verbo na voz reflexiva/ recíproca: as configurações de mão são iguais como instrumento/objeto incorporado; o movimento é realizado em direção oposta. Em (12a), o exemplo ilustra uma sentença na voz reflexiva recíproca, pois descreve uma situação em que pelo menos dois argumentos praticam e sofrem a ação de forma oposta. Em (12b), o mesmo verbo é usado na voz ativa, e a sentença descreve uma situação em que um agente pratica a ação e um paciente sofre a ação.

ESTRUTURA DA DISCUSSÃO

Conforme mencionado, o objetivo deste artigo é apresentar uma comparação entre as línguas de sinais (LSB e ASL) e as línguas orais (português), em relação ao uso da marcação morfossintática da reflexividade/ reciprocidade. Para tanto, assumimos as regras da estrutura gramatical em línguas naturais, conforme definido no quadro teórico gerativista. Na discussão, apresentamos inicialmente a abordagem da teoria da ligação. Em seguida, será demonstrado que a LSB distingue a categoria dos pronomes e dos anafóricos, realizados por um sinal independente. Além disso, a voz reflexiva recíproca é marcada pelo uso simultâneo de duas configurações de mão com movimento na estrutura do sinal realizado em direção oposta.

REFLEXIVIDADE/RECIPROCIDADE

A TEORIA DA LIGAÇÃO

Seguindo a exposição de Mioto et al (2007: 231-232), apresentamos a seguir a teoria da ligação, proposta por Chomsky (1986), que tem por objetivo "explicar as possibilidades de co-referência de anáforas, de pronomes e de expressões-referenciais". Esses elementos ocorrem como DPs, e suas propriedades se diferenciam em função dos traços [+/- pronominal] e [+/- anafórico], conforme indicado no quadro a seguir.

Quadro 1: Categorias [+/-pronominal]/ [+/-anáforico]		
a.	[- pronominal, + anafórico]	Anáfora (reflexivos e recíprocos)
b.	[+ pronominal, - anafórico]	Pronomes (pessoais)
c.	[- pronominal, - anafórico]	Expressões-Referenciais (Nomes próprios ou comuns)
d.	[+ pronominal,+ anafórico]	*

Mioto et al. (2007) ilustra a categoria dos anafóricos, com dados do português:

(13) A Maria$_i$ se$_i$ adora. (reflexivo)

(14) Os meninos$_i$ atiraram [um no outro]$_i$. (recíproco)

(15) Os meninos$_i$ se$_i$ machucaram. (reflexivo)

(15') Os meninos$_i$ se$_i$ machucaram [um ao outro]$_i$. (recíproco)

Na sentença (13), o verbo 'adorar' tem dois argumentos: Maria$_i$ é o argumento externo e o antecedente do pronome se$_i$. A sentença (14) utiliza o anafórico recíproco, e assim é obtido esse sentido do verbo *'atirar'*, em que o predicado descreve uma situação de troca de tiros um no outro. A sentença (15) tem dois sentidos, que podem ser os seguintes: (i) os meninos$_i$ machucaram [a si mesmos]$_i$ ou (ii) os meninos$_i$ machucaram [um ao outro]$_i$. Esse caso é ambíguo, pois, em um significado, o predicado é reflexivo e, em outro, é recíproco.

A categoria 'anáfora' apresenta as seguintes propriedades de distribuição em português, na comparação com a LSB:

I. A anáfora e o antecedente partilham traços de pessoa, de gênero e de número (16a). Além disso, o antecedente é obrigatório em (16b). O exemplo (16') mostra a mesma sentença na LSB, em que ocorre o sinal REFL$_2$ (após o verbo). Essa marca indica que predicado é reflexivo, e é ligado referencialmente a M-A-R-I-A com o mesmo índice. Como em português, se o antecedente não está presente, a sentença é agramatical.

(16) a. A Maria$_i$ se$_i$ adora.

b. *se adora

(16') a. M-A-R-I-A$_i$ ADORAR *REFL$_{2i}$*

b. * ADORAR *REFL$_{2i}$*

II. A presença do antecedente na estrutura da oração não é suficiente, pois é preciso que o antecedente esteja em relação de c-comando com a anáfora, conforme ilustrado em (17a, em oposição a 17b) – em (17b), o pronome 'se' não pode ser ligado com o antecedente 'Pedro', porque o sintagma 'Pedro' é realizado na estrutura interna do DP (17c), portanto, o DP 'Pedro' não pode ser antecedente do pronome 'se' (ou seja, não pode ser ligado referencialmente ao DP 'Pedro'):

(17) a. A mãe$_i$do Pedro se$_i$ adora.

b. *A mãe do Pedro$_i$se$_i$ adora.

c. [$_{DP}$ a [$_{NP}$ mãe [$_{PP}$ do Pedro]]]

I. A comparação com a LSB mostra que existe a mesma restrição. Em (17'a), a marca *REFL*$_2$ é realizada após o verbo 'ADORAR'. Esse verbo tem dois argumentos: o interno e externo. No entanto, a categoria *REFL*$_2$ só pode ser ligada referencialmente com o sintagma 'MÃE' ((17'a), não com o sintagma 'P-E-D-R-O' (17'b). Em (17'c), o sintagma 'P-E-D-R-O' é realizado na posição TopP, ou seja, fora na estrutura do DP 'MÃE'. Por hipótese, o DP 'P-E-D-R-O' na posição de TopP, está vinculado à posição 'IX$_{poss\text{-}3s}$' no sintagma de posse.

(17') a'. P-E-D-R-O <MÃE$_i$ IX$_{poss\text{-}3s}$ ADORAR *REFL*$_{2i}$>

b'. *<P-E-D-R-O$_i$> MÃE IX$_{poss\text{-}3s}$ <ADORAR *REFL*$_{2i}$>

c'. [$_{TopP}$[$_{DP}$P-E-D-R-O]$_i$[$_{DP}$ [$_{NP}$ MÃE [$_{PossP}$IX$_{poss\text{-}3s}$]$_i$]]]...

II. Além da relação de c-comando entre o antecedente e a anáfora, essa relação deve ocorrer em um domínio sintático mínimo, conforme ilustrado em (18a), em oposição a (18b). A presença do DP 'minhas' impede a ligação entre o anafórico e o antecedente na posição de sujeito, conforme ilustrado em (18b), (por hipótese, o DP 'minhas' é realizado no especificador do DP (cf. (18c)):

(18) a. [Pedro e Maria]$_i$ destruíram [as fotografias [um do outro]$_i$].

b. *[Pedro e Maria]$_i$ destruíram [as **minhas** fotografias [um do outro]$_i$].

c. [$_{DP}$ as [$_{DP}$ minhas [$_{NP}$ fotografias [$_{PP}$ um [$_{P'}$ do outro]]]]]]

O contraste entre (18a) e (18b) mostra que a presença do pronome 'minhas' é uma barreira para a ligação entre o antecedente 'Pedro e Maria' e a anáfora 'um do outro'. Considerando que o pronome possessivo 'minhas' está na posição de especificador do DP, verificamos que o preenchimento da posição de especificador estabelece uma fronteira sintática (cf. (17c)). Dessa forma, conclui-se que as anáforas devem ser ligadas ao antecedente em um **domínio de ligação,** que inclui a anáfora, a presença de um especificador preenchido (sujeito sintático) e um predicado. Se o antecedente não é encontrado nesse domínio a sentença é agramatical (como ilustrado em (17b).

I. A mesma restrição é observada na LSB. Em (18'a), o DP 'FOTOGRAFIA' ocorre em uma estrutura de posse: o DP 'DUAL' marca o predicado como recíproco e tem como antecedente o DP 'P-E-D-R-O M-A-R-I-A'. Em (18'b), o DP 'FOTOGRAFIA' ocorre com o pronome possessivo de 1ª pessoa e o pronome DUAL, que marca o predicado como recíproco, não pode ser ligado ao antecedente.

(18') a'. <FOTOGRAFIA++ [P-E-D-R-O M-A-R-I-A]$_i$ DUAL$_{REC\text{-}i}$ DESTRUIR.

b'.*<FOTOGRAFIA++ [IX$_{poss\text{-}1s}$] P-E-D-R-O M-A-R-I-A DUAL$_{REC\text{-}i}$ DESTRUIR.

c'. [$_{TopP}$[$_{PossP}$ [$_{DP}$FOTOGRAFIA++] $_{Poss}$ [IX$_{poss\text{-}1s}$]]]... [$_{DP}$[P-E-D-R-O M-A-R-I-A] DUAL$_{REC\text{-}i}$] [$_{VP}$ DESTRUIR [$_{DP}$ t]]

Na representação ilustrada em (18'c), o sintagma possessivo 'FOTOGRAFIA $IX_{poss\text{-}1s}$' ocorre na posição de tópico (TopP) e está ligado à posição de objeto do verbo DESTRUIR. Por hipótese, a presença do possessivo na estrutura do DP impede a ligação anafórica entre o DP 'DUAL', que marca o predicado como recíproco, e o DP antecedente 'P-E-D-R-O e M-A-R-I-A'.

REFLEXIVIDADE/ RECIPROCIDADE EM LSB: METODOLOGIA E ANÁLISE DE DADOS

Os quadros a seguir resumem as possibilidades estruturais de realização da categoria anáfora em LSB, conforme a sistematização de Mioto et al (2007) em relação à teoria da ligação (seção 3.1). Mostramos os tipos de marcação de reflexividade/ reciprocidade na LSB e em seguida apresentamos sentenças para ilustrar cada verbo em LSB e na língua portuguesa (LP).

Quadro 2: Marcação de reflexividade com sinal específico (verbo manual/ verbo simples)		
Tipo de anáfora	Itens lexicais	- Tipo 1 - Sinal específico (pronome)/ CM
Reflexivo	1. PENTEAR	sinal [B]/[ ]+[S]/[ ] = $REFL_1$
	2. ENFORCAR	sinal [B]/ [ ]+[S]/[ ] = $REFL_1$
	3. GOSTAR	sinal [K]/[ ] = $REFL_2$

1. PENTEAR

(19) a. <IX_{3s}> *$REFL_1$* PENTEAR. *(LSB)*

b. Ele se penteou. *(LP)*

2. ENFORCAR

(20) a. <IX_{3s}> *$REFL_1$* ENFORCAR. (*LSB*)

b. Ele se enforcou. (*LP*)

3. GOSTAR

(21) a. <IX_{1s}> GOSTAR *$REFL_2$*. (*LSB*)

b. Eu me gosto. (*LP*)

Quadro 3: Marcação de reflexividade por um parâmetro na estrutura do sinal (verbos de concordância)		
Tipo de anáfora	Itens lexicais	- Tipo 2 - (movimento orientado para o corpo do falante)
Reflexivo	4. VER	1p/2p/3p (apontação); 1p (movimento a partir do corpo do falante)
	5. DESPREZAR	
	6. CUIDAR	

4. VER

(22) a. __[867]<$_{1s}$-VER>*oc+do*[868] (*LSB*)

b. Eu me vejo. (*LP*)

5. DESPREZAR

(23) a. BELEZA<IX_{1s}> <DESPREZAR>*oc+do* (*LSB*)

b. Eu me desprezo (Eu desprezo minha beleza). (*LP*)

6. CUIDAR

(24) a. <IX_{1s}> <CUIDAR>*oc+do* (*LSB*)

b. Eu me cuido. (*LP*)

Quadro 4: Marcação de reciprocidade com sinal específico		
Tipo de anáfora	Itens lexicais	- Tipo 3 - (marca pronominal específica)
Recíproco	7. CONHECER	(sinal DUAL/ TRIAL...)
	8. PASSEAR	
	9. CONVERSAR	

7. CONHECER

(25) a. ONTEM <IX_{3pl}> DUAL-$_{REC}$ CONHECER. (*LSB*)

b. Eles se conheceram ontem. (*LP*)

8. PASSEAR

(26) a. <IX_{3pl}>DUAL-$_{REC}$ PASSEAR PRAÇA. (*LSB*)

b. Eles passearam na praça (um com o outro). (*LP*)

9. CONVERSAR

(27) a. <IX_{1pl}>DUAL-$_{REC}$ CONVERSAR SÉRIO. (*LSB*)

b. Nós conversamos a sério (um com o outro). (*LP*)

867 O TRAÇO INDICA QUE A POSIÇÃO DE SUJEITO É NULA, OU SEJA, OCORRE O APAGAMENTO DE APONTAÇÃO. A REFERÊNCIA DE PRIMEIRA PESSOA DO SINGULAR OCORRE COM O USO DA CM ‘✌’ COM ORIENTAÇÃO PARA O CORPO DO SINALIZADOR, E A DIREÇÃO DO OLHAR É ORIENTADA PARA O PEITO.

868A NOTAÇÃO OC INDICA ‘ORIENTAÇÃO PARA O CORPO’; A NOTAÇÃO DO INDICA ‘DIREÇÃO DO OLHAR’.

Quadro 5: Marcação de reciprocidade na estrutura do sinal		
Tipo de anáfora	Itens lexicais	- Tipo 4 - (Sinal realizado com duas mãos/ CM e movimento em direção oposta)
Recíproco	10. PAQUERAR	1p/2p/3p (apontação); 1p (movimento a partir do corpo do falante)
	11. BEIJAR	
	12. BRIGAR	

10. PAQUERAR

(28) a. <IX_{3pl}> $_{REC}$-PAQUERAR (*LSB*)

b. Eles se paqueraram. (*LP*)

11. BEIJAR

(29) a. <IX_{3pl}> $_{REC}$-BEIJAR (*LSB*)

b. Eles se beijaram. (*LP*)

12. BRIGAR

(30) a. P-E-D-R-O <IX_{1pl}>$_{DUAL\ REC}$-BRIGAR (*LSB*)

b. Pedro e eu brigamos. (*LP*)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, investigamos a realização morfossintática da reflexividade/ reciprocidade na LSB, em comparação com o português. Na discussão, partimos da análise da pesquisadora Ferreira-Brito (1995). Verificamos que há poucos exemplos sobre reflexividade/reciprocidade nos estudos sobre a LSB. Segundo essa autora, as configurações de mãos em [B] e [K] são morfemas que podem ser considerados pronomes reflexivos. As análises de Quadros (1999) e Quadros & Karnopp (2004) mostram que, na LSB, a reciprocidade pode ser realizada com duas mãos, com a CM e o movimento opostos, como na Língua de Sinais Americana.

Verificamos também que a LSB apresenta as restrições propostas na teoria da ligação para a realização sintática da categoria anafórica. Ampliamos a base de dados, considerando os verbos de concordância, na comparação com os verbos simples e os verbos manuais. A análise permitiu identificar 4 (quatro) tipos de marcação de reflexividade/ reciprocidade na LSB, em relação à estrutura morfossintática do predicado. Verificamos que existem duas estratégias principais: uso de sinal independente e uso de parâmetro da estrutura morfológica do sinal (configuração de mão e movimento em direção oposta).

REFERÊNCIAS

BAKER, C. e COKELY, D. **American Sign Language: a teacher's resource text on grammar and culture.** [s.l.,s.n.] 1980.

CEGALLA, D. P. **Novíssima gramática da língua portuguesa**. 48 ed. São Paulo: Editora Nacional, 2008, p.220 - 221.

CHOMSKY, N. **O Conhecimento da língua – sua natureza, origem e uso**. Trad. Anabela Gonçalves e Ana Teresa Alves (1994). Lisboa: Caminho,1986.

_____. **The minimalismprogram**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.

FERREIRA-BRITO, L. **Por uma gramática de línguas de sinais**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

FERREIRA, G. A. **Um estudo sobre os verbos manuais da Língua de Sinais Brasileira (LSB).** Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, 2013.

FERREIRA, H. C. **Estrutura argumental e ordem dos temos no português L2 (escrito) de surdos.** Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, 2016.

FERREIRA, H. C; SALLES, H. M. M. L. A. **Verbos manuais e a marcação de reflexividade/reciprocidade na LSB.** Trabalho apresentado em comunicação no VI CIEL – Congresso Internacional de Estudos Linguísticos - Universidade de Brasília, 2017.

KENEDY, E. **Curso básico de linguística gerativa**. São Paulo: Contexto, 2013.

KLIMA, E. & BELLUGI, U. **The signs of language**. 1.ed. Cambridge, Mass.:HarvardUniversity Press, 1979.

MIOTO, Carlos; FIGUEIREDO-SILVA, Maria C.; LOPES, Ruth E. V. **Novo Manual de Sintaxe**. 3ª ed. Florianópolis: Insular, 2007. 3ª ed., 2007. 280p.: il. ISBN 85-7474-199-x

QUADROS, R. M. **Educação de surdos: a aquisição da linguagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

QUADROS, R. M. & KARNOPP, L. B. **Língua de Sinais Brasileira:** Estudos lingüísticos. Porto Alegre: Artmed, 2004.

SIMPÓSIO 39 – LITERATURA CONTEMPORÂNEA E CRÍTICA DO EXÍLIO

DORA RIBEIRO: ESBOÇO DA VIDA E OBRA

Ana Claudia NOGUEIRA (UFRN)
E-mail: anaclaudia.pinheirodias@gmail.com

RESUMO

O presente artigo de caráter documental pretende reunir e expor informações sobre a poeta Sul-mato-grossense Dora Ribeiro. Com um número de publicações considerável, a poeta ainda se encontra desconhecida nos meios acadêmicos, embora alguns críticos de renome, como Flora Sussekind, Luiz Costa Lima, Silviano Santiago tenham já mencionado a importância e a qualidade de suas obras. Considerando a singularidade (e o anonimato) da lírica dessa escritora, esta pesquisa expõe aspectos biográficos influenciadores em sua produção artística, baseado em concepções de Dominique Maingueneau (1995), além de seu estilo e fazer poético como forma de ampliação e de conhecimento de sua obra na literatura brasileira contemporânea. Além desses aportes citados, utilizaremos excertos de uma entrevista concedida pela poeta em Campo Grande- MS, em 2012, que elucida alguns conceitos e características estéticas utilizadas em sua poética.

PALAVRAS-CHAVE*: DORA RIBEIRO; POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA; OBRA; BIOGRAFIA.*

ABSTRACT

This documentary article aims to gather and present information about the poet Sul-mato-grossense Dora Ribeiro. With a considerable number of publications, the poet is still unknown in academic circles, although some renowned critics such as Flora Sussekind, Luiz Costa Lima and Silviano Santiago have already mentioned the importance and quality of their works. Considering the uniqueness (and anonymity) of this writer's lyric, this research exposes biographical aspects influencing her artistic production, based on the conceptions of Dominique Maingueneau (1995), in addition to her style and making poetic as a way of amplifying and knowledge of her oeuvre in contemporary Brazilian literature. In addition to these contributions, we will use excerpts from an interview given by the poet in Campo Grande-MS in 2012, which elucidates some concepts and aesthetic characteristics used in his poetry.

KEYWORDS*: DORA RIBEIRO; CONTEMPORARY BRAZILIAN POETRY; OEUVRE; BIOGRAPHY.*

INTRODUÇÃO

Com características próprias, ideias rápidas e precisas, andarilha por natureza, a escritora Dora Ribeiro mostra em seus versos uma mistura de simplicidade e sensualidade. Considerada por Luiz Costa Lima (2002, p. 153-154) como um dos maiores talentos poético dos últimos anos do século XX na literatura brasileira, Dora Ribeiro – mesmo com sete livros publicados e detentora do título de melhor livro com *começar o fim*, no Concurso Nacional de Poesia "Luís Delfino", instituído pela Fundação Catarinense de Cultura em 1988, prêmio literário de realce – é uma poeta desconhecida nos meios acadêmicos e até mesmo em sua cidade natal.

Dora Maria Figueiredo Ribeiro nasceu em 21 de abril de 1960, em Campo Grande, hoje capital do estado de Mato Grosso do Sul. Formou-se em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. No Rio, a poeta viveu até 1983. Morou em Lisboa; país em que trabalhou como jornalista para a imprensa portuguesa e brasileira. Em 2007, morou em Genebra e em 2008 passou a residir em Pequim. Dora Ribeiro viveu no exterior por 30 anos, e voltou a morar no Brasil em abril de 2013, na cidade de São Paulo.

A escritora publicou as seguintes obras literárias: *ladrilho de palavras* (1984), *começar e o fim* (1990), *bicho do mato* (2000), *taquara rachada* (2002), *o poeta não existe* (2005), *a teoria do jardim* (2009) e *olho empírico* (2011). Ao acompanhar o percurso das publicações de Dora Ribeiro, Luiz Costa Lima afirma que ela não se repete e sempre se reinventa. Ele categoriza suas poesias como "a via irônica do sensualismo abstrato" por perceber aspectos e marcas que não definem intenções claramente, mas que é percebido a cada instante que lido e compreendido o poema em si. Nada em Dora Ribeiro é obvio; é necessário que o leitor se permita e se deixe refletir em sua obra (LIMA, 2002, p. 207).

Considerando a singularidade (e o anonimato) da lírica de Dora Ribeiro, esta pesquisa expõe aspectos da biografia, baseado em concepções de Dominique Maingueneau (1995) e de suas produções literárias, além de seu estilo e fazer poético como forma de ampliação e de conhecimento de sua obra na literatura brasileira contemporânea.

AS OBRAS

Dora Ribeiro nasceu em Campo Grande-MS em 1960 em uma família de prestigio da região, pois o avô era governador na época. Terra a ser explorada (o Estado do Mato Grosso começava a ser dividido), a escritora em sua infância viveu em contato com o campo e a natureza da região. Independente desse ar bucólico e tranquilo, desde cedo almejou sua independência e a vontade de explorar outros lugares. Em 1978, Dora Ribeiro prestou vestibular em São Paulo e depois no Rio de Janeiro. Fez o cursou Licenciatura em Letras (Português e Inglês) na PUC/Rio de Janeiro. Em 1983, Dora Ribeiro conclui o curso de graduação. Segundo a escritora, na universidade encontrou e conviveu com críticos e professores, como Luiz Costa Lima e Silviano Santiago, que a ajudaram a desenvolver a sua *persona* literária. Nesta época, Dora Ribeiro cultivou grandes amigos na faculdade, sendo um deles, Oswaldo Martins, que nos contou como foi à relação de Dora Ribeiro com as palavras e sua tendência pela poesia:

> Conheci Dora na PUC, quando fizemos juntos o curso de criação literária com o professor Silviano Santiago. A partir do momento em que nos conhecemos, nos ligamos em laço de amizade e carinho mútuo [...]. Pela poesia, não só demonstrava, como era uma certa encarnação das possibilidades mais altas de que a poesia era capaz. A aceitação da poesia era normal, sem dúvida. Não havia nenhum tipo de discriminação pelo fato de ela escrever. Pelo contrário, a aceitação da escrita era uma prática comum entre nós no curso de Letras. Não sei se hoje é assim ou os poetas são discriminados nos cursos de Letras. Há uma certa aura cercando aquele que escreve, que vem de uma tradição romântica, que se aprendia a desrespeitar com o curso e a tendência de cada um de nós. Havia na PUC RJ umas casinhas que eram cedidas para que ali se fixassem os centros acadêmicos. Dora, eu, Ronald, Raquel e algumas outras pessoas adorávamos ficar nessas casas. Fundamos um pequeno sebo, que era nossa delícia e razão de ir com gosto para a faculdade. Daí surgiu um grupo de estudos, orientado pelo Prof. Luiz Costa Lima, que foi fazendo com que nossa amizade se estreitasse e incorporasse outras pessoas. Frequentávamos

> quase todas as aulas juntos e a aceitação da poesia de Dora se torna quase que instantânea (MARTINS, 2012).

A partir desse convívio com professores e colegas na faculdade de Letras, Dora Ribeiro se assume poeta. Publicou sete obras literárias desde então: *Ladrilho de palavras* (1984), *Começar e o fim* (1990), *Bicho do mato* (2000), *Taquara rachada* (2002), *O poeta não existe* (2005), *A teoria do jardim* (2009) e *Olho empírico* (2011).

O primeiro livro, *Ladrilho de palavras*, publicado em 1984, conta com apresentação de Silviano Santiago, que mostra o estilo da escritora como

> Voz que descobre que não existe nação nem povo, antes de existir mulher. Existe a opressão/repressão de poderes que estão disseminados pelo tecido social. A luta agora é setorizada. Como uma miniaturista, Dora sabe de que nada adianta a utopia universal se a mulher não puder "coçar as costas da feminilidade". Mulher fêmea sim senhor. Dora aponta para o novo corpo fêmea – suor, beijos e vagidos, corpo que só existia enquanto disponibilidade e repouso para o macho, mas que agora explode desrecalcado e alteneiro – para depois despencar (SANTIAGO, 1984, 2º orelha).

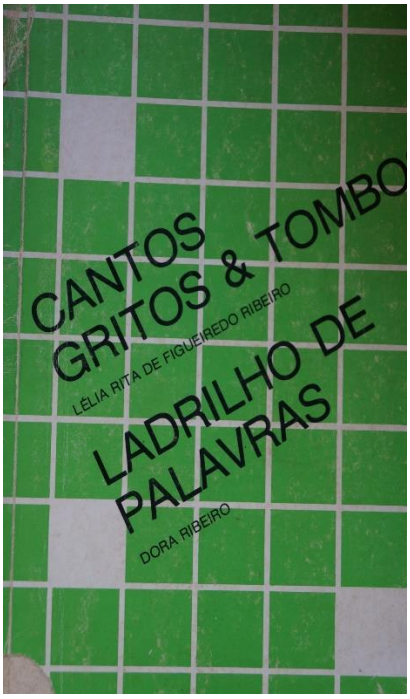


Imagem 01 – Capa do livro *ladrilho de palavras* (1984)

Em 1990, veio a público *Começar e o fim*, publicado pela editora FCC, de Florianópolis. Este livro recebeu, em 1988, o prêmio de melhor livro no Concurso Nacional de Poesia "Luís Delfino", instituído pela Fundação Catarinense de Cultura, e a Comissão julgadora era composta pelos poetas Alcides Buss, Júlio Queiroz e Pinheiro Neto.

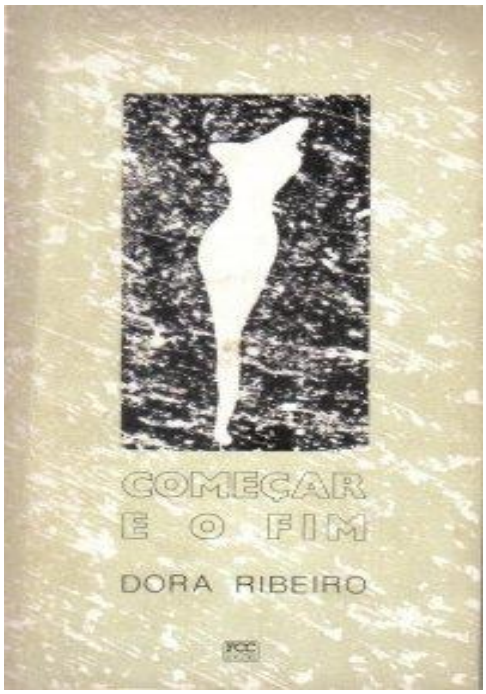


Imagem 02 – Capa do livro *Começar e o fim* (1990)

Os dois primeiros livros de Dora Ribeiro "tiveram uma distribuição aquém até mesmo das expectativas já por si mesmos decepcionantes de qualquer livro de poemas comum" (AZEVEDO, 2000, 1ª orelha).

Flora Sussekind, referindo-se às produções poéticas do ano 1980 em diante - que não tiveram grande divulgação -, afirma que a lírica de Dora Ribeiro, em *ladrilho de palavras* e *começar e o fim*, é de "decomposição, instabilização, dissolução de uma paisagem corporal" (SUSSEKIND,1999).

Luiz Costa Lima, no livro *Intervenções* (2002), tece comentário a respeito do desconhecimento do leitor sobre a poesia de Dora Ribeiro. O crítico diz:

> Talvez mesmo o leitor muito interessado na recente produção poética brasileira desconheça o nome da autora. Não só ela vive muitos anos fora do país como seu livro saiu em edição quase clandestina. Contudo, pelo talento que *Começar e o fim* revela, será lastimável que alguma editora não se anime em tirar Dora Ribeiro do anonimato. (LIMA, 2002, p. 154).

Em 2000, Dora Ribeiro publica *Bicho do mato*: poemas reunidos, editado pela 7 Letras. A obra é uma coletânea na qual a poeta reúne seus dois primeiros livros (*Ladrilho de palavras e Começar e o fim*) e mais três livros inéditos: *Temporais* (1993), *Outros poemas* (1997) e *Bicho do mato* (1999).

Dora Ribeiro relata como foi à concepção de *Bicho do mato*: "Eu acho que *Bicho do mato* aconteceu porque eu tinha as coisas prontas, mas só me relacionava com as pessoas do jornalismo. Quando eu vinha de férias, meus amigos me cobravam 'e aí, quando você vai publicar?', então por insistência dessas pessoas acabei publicando" (RIBEIRO, 2013).

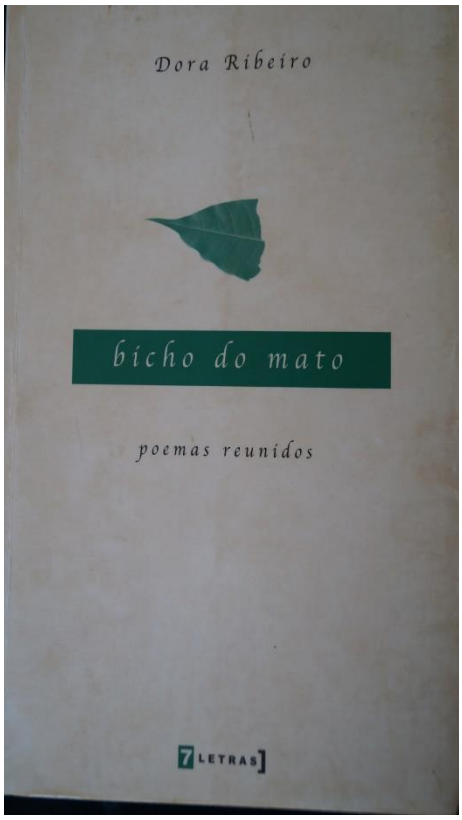


Imagem 03 – Capa do livro *Bicho do mato*: poemas reunidos (2000)

Em entrevista que nos foi concedida, Dora Ribeiro fala do título e do significado a que *Bicho do mato* remete:

> O Bicho do mato representa o meu estado de espírito, principalmente pelos últimos poemas, porque é uma coletânea dos meus primeiros livros, e uma parte são poemas novos. Então, tinha a ver com o espírito quando eu terminei o livro. Agora, bicho do mato eu sempre me chamei assim. Nunca fui uma pessoa de fácil convivência, principalmente na minha infância e adolescência (hoje as coisas são bem diferentes); nunca fui falante, nunca fui muito alegre... Não era uma pessoa de fácil relacionamento. Sobretudo nunca gostei de falar muito; sempre falei muito pouco; estou falando muito aqui porque me inspira falar sobre esses assuntos (risos). Um pouco isso é meio narcisista, "bicho do mato sou eu", como "Madame Bovary c'est moi" para Flaubert... [risos]. Mas aqui, como título, na época da escolha, tinha a ver com esse ambiente e era representado por esse poema. As pessoas daqui de Campo Grande se achavam assim, e as pessoas de fora de certa forma também achavam... Também acho que isso é devido a esse isolamento. A nossa região era enorme e existiam poucas pessoas, e a maior cidade era Campo Grande, que ainda era um arraial! Isso começou meio a mudar nos anos 80 mais ou menos. Esse isolamento moldou um pouco o nosso caráter.... Agora não, aqui já tem muitas pessoas de outros estados, mas na época da minha infância não tinha isso... Logo, era o nosso lado frágil, regional (RIBEIRO, 2013).

Os poemas que compõem a coletânea *Bicho do mato* possuem uma capacidade de abstração muito rara na poesia brasileira e colocações precisas de elementos do cotidiano (AZEVEDO, 2000, 1ª orelha, anexo A).

Bicho do mato destaca as cenas de lembrança associadas a um sensualismo tão "orientalmente" discreto que pode ser chamado de "sensualismo abstrato" (LIMA, 2002, p. 208).

Em 2002, sai publicado pela 7Letras o livro *Taquara rachada*.

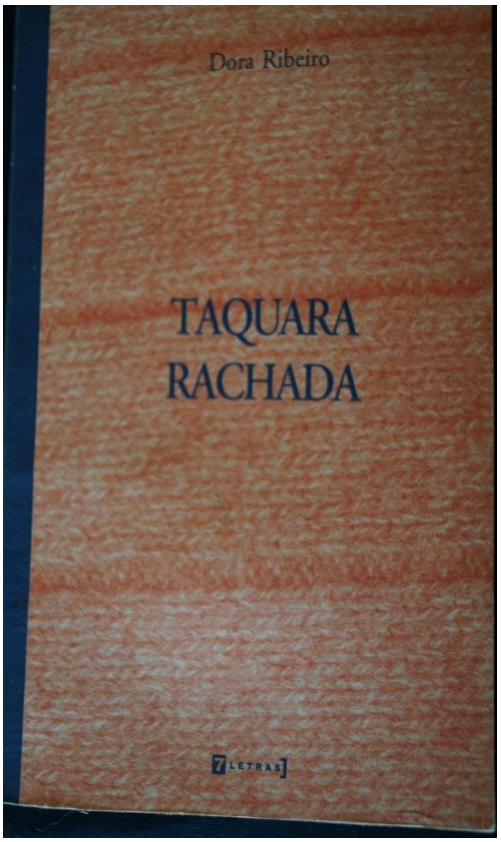


Imagem 04 – Capa do livro *Taquara rachada* (2002)

Em 2005, os poemas de Dora Ribeiro são publicados em Portugal, pelas editoras Angelus Novus e Cotovia, sob o título *O poeta não existe*. Esta obra reúne os livros, publicados entre 1984 e 2002. Dora Ribeiro comentou que as editoras são pequenas e tinham a intenção de difundir poemas de poetas brasileiras. Logo, o convite se estendeu a ela que acabou fazendo mais uma publicação de uma coletânea, mas agora fora do Brasil.



Imagem 05 – Capa do livro *O poeta não existe* (2005)

Em 2009, Dora Ribeiro publica *A teoria do jardim*, pela Companhia da Letras; obra finalista do Prêmio Portugal Telecom, em 2010. Em *A teoria do jardim*, a poeta retoma temas bucólicos, valorizando a simplicidade, o jardim e a natureza para metaforizar o fazer poético e seus processos, como, por exemplo, no poema:

O traçado do teu jardim
Ignora parágrafos
Para avançar nas
Delicadezas do imprevisto
E da inexatidão

À procura do engenho do desejo
Invoco a ingenuidade do belo:

Deslizante caça dialética (RIBEIRO, 2009, p. 28)



Imagem 06 – Capa do livro *A teoria do jardim* (2009)

Perguntamos para Dora Ribeiro qual o significado de jardim no jardim da poeta:

> O jardim foi uma metáfora muito antiga também. O jardim é uma das coisas mais bonitas da construção humana. Desde o jardim do Éden, essa necessidade humana de organizar a natureza para te servir, mas organizar esteticamente, como se fosse um poema. O jardim é mais de uma das nossas necessidades de categorizar, organizar, mas dando um contexto estético e como isso é necessário. Então, eu acho que o jardim é o local de contemplação, de descanso, é um local de interiorização. Para mim é um lugar de recolhimento, de paz (RIBEIRO, 2013).

Logo, fizemos a seguinte pergunta para Dora Ribeiro: como é possível teorizar a poesia?

> Eu acho que sempre se está tentando teorizar tudo, é uma necessidade humana, sempre criando teorias. Cada poeta inventa uma teoria para si. [...] a necessidade de ultrapassar a fragmentação, experimentar o belo, o estético, para mim tudo isso significa essa visão mais incompleta da experiência humana, e isso é minha teoria. Agora, no sentido acadêmico é essa a nossa visão filosófica, que se enquadra nessa tradição grega de categorizar; o que não é nenhuma novidade para nós. [...] As pessoas estão tão distantes da poesia... Hoje em dia é tão difícil; precisa-se ter um tempo para ler poesia e as pessoas não têm mais tempo para isso, para se dedicarem. Leem no ônibus, leem em pé, ouvindo música, leem romances... Mas para ler poesia é difícil. [...] Sentimos ainda essa necessidade. Mas provavelmente não aprenderam a ler. É muito mais fácil escrever poesia do que ler poesia, eu acho, de uma forma rápida.
> É importante que se aprenda a ler poesia, aprender quais são as teorias dos poetas, para quê eles escreveram aquilo, se há algum conselho para si, como ser humano. Se a teoria ajudar as pessoas a entenderem em casos genéricos

> a construção estética, pois faz parte da tradição humana, porque todas as culturas, em todos os lugares do mundo existem suas tradições e poemas. Podem até conhecer, mas não sabem o que os poemas significam (RIBEIRO, 2013).

Em 2011, Dora Ribeiro publica *Olho empírico*, pela editora Babel. Dividido em duas partes, "olho empírico" e "escrita de demolição", o livro apresenta poemas breves e precisos. As inúmeras reticências das páginas em branco instigam à reflexão, à maturação de conjecturas e nos levam a mais um poema breve, conciso, quase cirúrgico e sem pontos ou exclamações, o que dão um tom atemporal, ainda que marcadamente contemporâneo, à sua produção poética.



Imagem 07 – Capa do livro *Olho empírico* (2011)

O QUE FOI DITO A RESPEITO DAS OBRAS DE DORA RIBEIRO

Como mencionado, Dora Ribeiro publicou seu primeiro livro *Ladrilhos de palavras* em 1984, uma década depois da considerada poesia marginal. Flora Sussekind, no *Jornal da Poesia*, comenta que as produções da metade da década de 80 em diante passaram praticamente em branco. Ela chama atenção para essas produções, que estiveram invisíveis no contexto das publicações.

Paradoxalmente, "um dos seus aspectos mais curiosos, para uma leitura atual, talvez esteja, ao contrário, na sua capacidade de exploração das tensões entre modelos imaginativos distintos como as das duas décadas que os delimitam" (SUSSEKIND, 2009). Entre assuntos corriqueiros como a poesia-diário, os protestos, a autoexpressividade, que dominaram a poética dos anos 70 (com as obras de Ana Cristina Cesar, Paulo Leminski, por exemplo), o reposicionamento do sujeito lírico diante de sua poesia, a auto reflexão e a investigação formal

e material foi o que caracterizou uma parcela significativa da poesia de fins da década de 80 e dos anos 90 no Brasil.



Imagem 08 – Dora Ribeiro em evento na Espanha que aconteceu no dia 29 de março de 2012, na Residência de estudiantes de Madri, onde a poeta fez a leitura de alguns poemas de sua obra *olho empírico*.(<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=5387.htm>)

O livro *Na virada do século- Poesia de invenção no Brasil*, organizado por Claudio Daniel e Frederico Barbosa, cria um panorama da poesia no Brasil pós-70. No prefácio, as características dessa nova poesia, dizendo que "do mergulho vertical até o ignorado surgiu uma poemática concisa, elíptica, fragmentária e metafórica que por vezes sobrepõe o som ao sentido, ou antes cria novos sentidos para as palavras da tribo" (DANIEL, 2002, p. 23). Comenta também sobre a diversidade das produções poéticas das últimas décadas, a seu dinamismo, da necessidade de ser mutável para concebê-la, sem hegemonias de concepções e conceitos de composição.

> Os poetas atuais não comungam de um mesmo credo, mas têm como princípio básico a noção do poema como um elaborado processo de linguagem – e não apenas isso. O meticuloso artesanato das palavras soma-se à investigação de novos repertórios simbólicos e culturais do Ocidente e do Oriente, da escritura e de outros códigos de expressão, de um passado remoto ou da atualidade – como resistência (DANIEL, 2002, p. 27).

Segundo Flora Sussekind, em *Literatura e vida literária*, a geração marginal dos anos 70 se permitiu falar de assuntos mais intimistas, mais cotidianos, entre a arte e a vida, falar do "eu" em si. Tendo como base uma poética em forma de confissão, diário, a poesia marginal abordava assuntos da vida e tentava desmistificar o corpo poético, criando uma abordagem de abolição de normas, rompendo alguns padrões de escrita e composição poética.

Diferente disso, as novas gerações parecem não ter mais interesse em retratar essas abordagens da geração de 70. Embora em alguns autores predomine o artifício, a maquiagem de um vocabulário rebuscado, as representações poéticas mais consistentes atuais "evitam

separar a experiência vital da operação de linguagem: as palavras fazem sentido não apenas como grafias, partituras e mosaicos, mas também como símbolos viscerais da jornada humana" (DANIEL, 2002, p. 29). Assuntos como o ambiente de trabalho, as relações amorosas e cenas da vida urbana são retratados de forma não naturalista, de várias formas e estilos.

Luís Costa Lima, em *Intervenções*, menciona que entre os anos de 1970 e começo da década seguinte, vigorou a poesia do desbunde. Com uma linguagem coloquial e o poema-piada "deixavam de simplesmente se opor à linguagem empertigada contra a qual os modernistas haviam lutado" (LIMA, 2002, p. 135). Costa Lima cita a modificação quase imperceptível desta geração de 70 com a produção atual. Ele diz que "não serão elas detalhadas mas sim vistas como incisões em um mapa pouco definido" (LIMA, 2002, p. 141). Se a geração de 70 propunha uma ruptura pelo relato narcísico e com questões de censura e políticas, a geração atual propõe fazer algo novo levando em conta o que havia de consistente na geração anterior. Logo

> A mudança de clima entre os poetas que agora surgiram tem uma explicação menos confortável: como entre nós não há tradições intelectuais firmadas, uns poucos autores parecem bastar para a mudança de cena. Mas a mudança continua frágil. Nada garante sequer que os poetas que vemos como promessas continuem a produzir. Ou a produzir com qualidade. Pois, se o sistema intelectual é amorfo, a sociedade é arraigada em seus hábitos. No caso, de pouca leitura (LIMA, 2002, p. 141).

A partir deste apanhado, o autor menciona quatro poetas – um desses é Dora Ribeiro, com a antologia *Bicho do Mato.* Costa Lima diz que Dora tem algo muito raro na sua poesia: a aliança de qualidade com acessibilidade, que não segue clichês. Sua forma não se tornou fórmula. Nela, o poema não é mais uma extensão do eu; a despersonalização opera pela fusão do eu com o objeto, diz o autor ao analisar o seguinte trecho do livro *Começar e o fim*, que está na coletânea *Bicho do Mato*:

> Esta paisagem é minha intenção lenta
>
> E sem propósito
>
> Nela passeio os ruídos que me compõe.
>
> (RIBEIRO, 2000, p. 34)

Ao acompanhar o percurso das publicações de Dora Ribeiro, Costa Lima afirma que ela não se repete e sempre se reinventa. Ele categoriza as poesias de Dora Ribeiro como "a via irônica do sensualismo abstrato" por perceber aspectos e marcas que não definem intenções claramente, mas que é percebido a cada instante que lido e compreendido o poema em si. Nada em Dora Ribeiro é obvio; é necessário que o leitor se permita e se deixe refletir em sua obra (LIMA, 2002, p. 207).

Oswaldo Martins, poeta e escritor, tem a seguinte opinião sobre o estilo de Dora Ribeiro e sua representatividade na literatura brasileira:

> A poética de Dora é uma poética que se destaca no atual panorama da poesia brasileira. Tem a contenção de um João Cabral, sem que com ele divida as preocupações do fazer poético, isto é, embora seja fronteiriça ao grande poeta,

> sua poesia adquire voz própria desde muito cedo. A contenção se alia a certa voltagem de emoções que transbordam e voltam à contenção e criam um estilo paradoxal em que o íntimo transborda para ser aplainado pelo pensamento que se desliga do íntimo e atinge o universal. Por isso sua poesia diz tanto, permite ao leitor vislumbrar as raízes de onde partem, mas ao mesmo tempo desligam o leitor destas raízes, fazendo com que ele, leitor, se abra para o pensamento em espiral – uma espiral contida – um labirinto que é e não é ao mesmo tempo o labirinto de Creta – e ali encontre apenas o encontrável da poesia – ou seja – ela mesma (MARTINS, 2012).

Como já citamos anteriormente, Flora Sussekind, no *Jornal da Poesia*, teceu a seguinte opinião sobre os poemas de Dora Ribeiro, que foram produções feitas e consideradas dos anos 80 em diante, com qualidade a ser realçada:

> E é exatamente na transformação desses movimentos contraditórios - a intensa corporalidade do seu sujeito lírico ao lado de uma tendência decompositória equivalente em aspecto fundamental de sua prática poética que se singulariza o diálogo empreendido por Dora Ribeiro com os modelos - expressivo e reflexivo - de imaginação literária dominantes no seu período de formação. E que, desviando-se, por meio desse desdobramento antagônico, de certa dicção sublime que imprime a algumas de suas abstratizações poéticas, constrói alguns dos melhores textos desses dois livros (Ladrilho de palavras e Começar e o fim) (SUSSEKIND, 2009).

Dora Ribeiro em suas publicações desperta discussões adversas entre críticos e teóricos. Deve ser por isso que, talvez, a autora sentiu necessidade de republicar seus primeiros livros em coletâneas para ser reconhecida por inteiro, lembrando um pouco, o clima dos poetas marginais e suas formas de publicações.

Sobre outras obras de Dora, o poeta e escritor Oswaldo Martins tece o seguinte comentário sobre *A teoria do jardim*: "A poesia de Dora faz com que o leitor tenha a necessidade de se reinventar leitor e ler novamente, nos poetas lidos até então, uma nova escrita"[869]. O escritor diz também que a poesia de Dora Ribeiro assume novos sentidos e o leitor deve estar preparado para isso. "Não significa com isso afirmar que a poesia de Dora, como se vê na poesia contemporânea, releia sistematicamente a produção passada e atual"[870].

Sobre a obra *A teoria do jardim*, Marcos Pasche, do *Jornal do Brasil*, diz:

> Se a flor de Drummond nasceu na rua, furando o asfalto e o tédio, a poesia de Dora Ribeiro, cujas pétalas se espalham pelas páginas de a Teoria do jardim, fura, ironicamente, o terreno poético brasileiro desmatado pela excessiva teorização do verso. Há entre os poetas hodiernos certo esquecimento de que a arte aprofunda-se também por fazer vibrar a sensibilidade do espectador, e o livro simples desta poetisa Sul-mato-grossense, conduzido pelo desprendimento, tonifica seu brilho na medida em que solta folhas ao sabor do vento de domingo vou lavar as mãos/ e os pés/

869 OSWALDO MARTINS FAZ ESSE COMENTÁRIO NO ARTIGO "MÍNIMA PARA POEMA DE DORA RIBEIRO", PARA A REVISTA ON-LINE AGARRAS DO DIA 05/01/2007. DISPONÍVEL EM: WWW.AGARRAS.COM.BR/2007/01/05/MINIMA-PARA-POEMA-DE-DORA-RIBEIRO/

870 IDEM 3

> e secar tudo com beijos de epifania; quero falar uma língua nova/ principiada na carta do teu/corpo seja na doçura do cotidiano: e o beijo que/ começou numa garagem e terminou/ no jardim das amoreiras (PASCHE, 2009).

Segundo Pasche, o livro *A teoria do jardim* chama atenção pela forma com que a poeta aborda o tema ambientado na natureza: o cheiro de romã, o abraçar árvores, a intimidade com a terra em meio a uma sociedade que valoriza o exagero, o grandioso e se esquece de coisas mínimas e significativas. Dora Ribeiro faz esse apanhado de retorno à essência que faz o leitor refletir e reconsiderar coisas tratadas como ínfimas por muitos.

Francisco Quinteiro Pires, do jornal *O Estadão*, ressalta a "transitividade", a "mutação" na obra de Dora Ribeiro, especificamente em *A teoria do jardim*. Ele diz que tal livro "apresenta essa nova percepção: todas as coisas existentes são vistas como a trama de um movimento incansável" (PIRES, 2009). Isso é possível ser visto, por exemplo, no poema:

> pensando bem
> a vida é uma ideia mutante
> disfarça-se
> em destino
> e beija a
> explicação (....) (RIBEIRO, 2009, p. 70).

Pires comenta também que Dora expressa o desejo de mistura, de confusão, de alquimia nesta obra. "O jardim se transforma em metáfora para exibir o que é comum a indivíduos de vivências diversas: as imperfeições de sua condição e a exposição ao envelhecimento", explica o autor referente ao título da obra de Dora Ribeiro.

Igor Fagundes fez a mesma observação referente a esse movimento e estado nômade da autora no artigo para a *Gazeta do povo*. A partir da epígrafe de Allen S. Weiss ("Tem de se ser móvel para a experiência do jardim, tem de se atravessar o tempo e o espaço no jardim") presente em *A teoria do jardim*, Fagundes desenvolve a ideia de mobilidade expressa nos poemas de Dora Ribeiro e a questão de "teorizar" a poesia. Assim, Fagundes afirma:

> [...] mesmo negando a teoria no sabor da prática de um ofício não generalizante e sempre singular, a poetisa converge para certo esforço abstratizante: ao buscar o que no movimento é movimento, paralisa o próprio movimento em nome de uma conceituação ou essencialização de que a poesia não dá conta, mas que de modo desconcertante a de Dora Ribeiro tangencia quando, com poemas altamente dinâmicos (formalmente moventes em meio ao silêncio que se lhe doa na concisão de cada precisa palavra para o impreciso que perscruta), nos presenteia o repouso numa indiscernibilidade entre o estático e o extático, dentro da qual nos assumimos diante de fotografias em que, no instante suspenso em lente, vivemos a fugacidade e a eternidade do agora (FAGUNDES, 2009).

Vejamos o que se foi dito a respeito de *Olho empírico*, a última publicação de Dora Ribeiro.

Oswaldo Martins na revista virtual *Amarras* diz que *olho empírico* não traz a mínima pista de quem é a autora. Seco, não contém mais informações que as necessárias para o leitor – apenas os poemas em sua nudez, nenhuma informação adicional. "Basta ao leitor que leia os poemas e com eles se conforte e frua a excessiva beleza que contêm" (MARTINS, 2012). Martins ressalta que ler Dora Ribeiro é permitir-se, enfim, a fruição de um pensamento intenso e inaugurador da própria reflexão poética.

Antônio Maura, escritor, crítico e professor universitário espanhol, demonstra seu encanto pelas palavras da autora na revista virtual *Cronópios*. O escritor, que teve a oportunidade de ouvir a leitura de poemas do livro *Olho empírico* pela própria poeta, parte do poema "osso/oráculo/osso/de tanto se repetir / a língua vibra/ em estilhas e/se inicia em novos /significados," para fazer a seguinte reflexão:

> Este poema recogido en el libro Olho Empírico, que me he permitido traducir, explica esa relación entre la palabra poética y el desvelamiento de una realidade hecha de tiempo y espacio, de distancias y duraciones intercambiables. El poema es una plegaria que, a fuerza de repetir se, se quiebra, pero que, milagrosamente, como toda plegaria, emerge com nuevos significados que no estaban en sus palabras. Es una jaculatoria mágica — el poema — que busca expressar se entre losruidos del mundo desvelando y revelando lo que queda oculto. Es el hueso bajo la piel, que llama al músculo, a la víscera y a la piel para habitar el mundo (MAURA, 2012).

A abstração de suas palavras, o sensualismo camuflado e sutil, as questões de mobilidade, a relação com a origem e com coisas naturais mostram que a autora vem formando sua identidade na literatura contemporânea com personalidade.

Assim, com sua percepção do que seriam as palavras e seu ato de criação, Dora Ribeiro diz que elas "não são animais de estimação. Tenho muita dificuldade para conseguir atraí-las para mim, para o meu pensamento. Muitas vezes, elas não aparecem. Uso as mais cordatas e menos perigosas; aquelas que ouvem a minha lengalenga e aceitam participar"[871].

É neste ritmo e impasse que a poesia de Dora Ribeiro se compõe. O jogo de palavras, o questionamento do fazer poético e conflito de quem escreve formam uma temática sinestésica, cheia de nuances, fazendo de Dora Ribeiro, uma poeta digna de atenção.

A OBRA DIALOGANDO COM A VIDA

A poeta mencionou por e-mail certa vez: "A poesia não é explicada pelos eventos biográficos. Ou seja, eles evidentemente constituem o nervo condutor da vida do escritor, mas não respondem pela sustentação do edifício todo" (RIBEIRO, 2012).

No segundo capítulo da obra de Dominique Maingueneau, *O contexto da obra literária*, fala sobre a interferência da vida do autor em sua obra. O escritor interfere na literatura. As obras emergem em percursos biográficos singulares, porém esses percursos definem e

871 Dora Ribeiro faz esse comentário para a entrevista feita via e-mail por Thiago Soares para a revista Pernambuco, no Suplemento Cultural do diário oficial do Estado, no artigo "Os jardins guardam o que se quer guardar". Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4

pressupõem um estado determinado do campo. A criação, a vida do escritor/artista interfere no campo literário.

O autor faz uma subdivisão da palavra biografia, posta da seguinte maneira: bio/grafia. “Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor” (1995, p. 46), diz Maingueneau. A tal bio/grafia percorre, então, em dos sentidos: da vida rumo à grafia ou da grafia rumo à vida. Logo, pode-se dizer:

> O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sobra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida. O escritor “vive” entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar, em que o espelho já se encontra na existência que deve refletir” (MAINGUENEAU, 1995, p. 47).

Como já foi citado anteriormente, Dora Ribeiro é uma poetisa nômade, que sempre está em constante mudança espacial e emocional, sendo que, os fatos se sua vida e experiências interferem claramente sua poesia. É possível perceber isso no poema a seguir, a sua relação com Portugal e seu convívio em terras desconhecidas e seu deslocamento (RIBEIRO, 2000, p.41):

Em Lisboa te digo
O amor é paisagem
Um gosto de silêncio
Que diluímos num pequeno esforço
E te escondo o futuro
Mais que tua vida
Nesta paisagem que não alcanço

A poeta menciona a todo tempo suas viagens, vivências; o mar e as fronteiras que ele proporciona entre a autora e sua terra natal, entre a sua essência e existência como individuo:

Terra
Estranha companhia
Nestes dias de indistinta distância

a água de mármore que corre na tua bacia
é o tempo que penso e não amo
ou a palavra que descalça as certezas.

a tua certeza é andeja
como este movimento de cabeça ou
este virar da minha paixão

olho para o teu fundo do mundo
e vejo todas as viagens que fiz sem resposta

casualmente o Rosa me diz
Tudo é caminho de volta
e eu me comovo até a raiz

"A vida não está na obra, nem a obra na vida e contudo elas se envolvem reciprocamente" (MAINGUENEAU, 1995, p. 61).

Cada escritor tem sua maneira particular de se relacionar com as condições de exercício da literatura de sua época, e hoje isso não é diferente. "Como na vida, encontramos sempre respostas novas cada vez que olhamos para uma pergunta. E para alguns poetas existe essa necessidade de autajustificação, de autoexplicação"[872] , diz Dora Ribeiro sobre a sua produção literária. Para Maingueneau, "os indivíduos recolhem-se para criar, mas criando, adquirem os meios de validar em preservar esse recolhimento. A escrita não é tanto a "expressão" do vivido de alguma que foge dos homens quanto um dos polos de um delicado jogo biográfico" (1995, p. 56). O recolhimento do autor e seu "mundo" se justifica pela sua produção.

O poema a seguir, mostra o eu lírico envolvido entre lembranças da infância a questionamentos mais abstratos da ação humana e da composição da poesia. Ao adotar elementos da natureza (árvores, paisagens), vai- se compondo o corpus dessas mesclas de intenções transitórias, como mostra o poema:

uma infância de árvores
lembro-me disso
os galhos acolhiam o
meu corpo
e minhas pernas
amarravam-me ao
improvável

que solidez de pensamentos
conseguia então
sobretudo quando cantava
inventando rimas numa língua
que ainda não conhecia

o jacoteiro foi o melhor ponto
de vista. dali não e via o mar
nem nada
daquele alto natural e verde
vi todo o perto de mim e
hoje quando falas em ratos
no soajo

872 Dora Ribeiro faz esse comentário para a entrevista feita via e-mail por Thiago Soares para a revista Pernambuco, no Suplemento Cultural do diário oficial do Estado, no artigo "Os jardins guardam o que se quer guardar". Disponível em:
http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4

sinto novamente o cheiro daquela fruta

(RIBEIRO, 2009, p. 27)

A composição das metáforas “uma infância de árvores” e “os galhos acolhiam o/ meu corpo” (dando a denotação de braços), mostram como eu lírico era envolvido, abraçado pela natureza que lhe circundava, sem preocupação, como dá alusão de “pernas/amarram-me ao/ improvável”. O poema se desenvolve, na segunda estrofe, com a despreocupação com as ideias, com a liberdade de criação que o eu lírico era tomado naquele espaço. Na terceira estrofe, percebe-se que o sujeito se vê longe dali, que tudo passa de lembranças sinestésicas; o mar toma cunho de “inimigo”, como fica justificado que “o jacoteiro foi o melhor ponto de vista”. Dora Ribeiro menciona:

> Vivíamos ali como se fosse uma chácara, então era uma vida muito voltada para a natureza. Tinha muito quintal, muitas árvores; ficava muitas horas da manhã em cima de uma árvore... São muitas lembranças que continuam muito presente no meu imaginário (RIBEIRO, 2013).

Era o melhor ponto de vista, pois não se via o mar. No *Dicionário de Símbolos*, o conceito de mar é mencionado como transformação, passagem para outros mundos; dinamismo; dar e tirar a vida; nascimento e morte; símbolo da hostilidade de Deus. (Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002) Assim, o mar soa como algo desconfortável, algo que distancia da origem do sujeito que contempla suas lembranças “verdes”.

Na entrevista cedida a nós, Dora Ribeiro menciona que quando pequena, gostava de cantar e inventar sons e rimas, sem pretensão. A sua infância em Campo Grande soa nostálgica em sua poesia.

Para que isso seja sugerido, analisemos o poema a seguir, da coletânea *bicho do mato:*

O espetáculo dominical
ressurge ao som dos cantos
concentrando em mim
antiga pureza:
anjo de perna quebrada
Maria
do véu rendado
Me empresta
Este terço seu
de contas bichadas (Ribeiro, 1999, p. 09)

Dora Ribeiro comentou em sua entrevista:

> Eu ia muito com ela nas procissões que aconteciam aqui em Campo Grande, na rua 14 de julho e avenida Calógeras. Coroavam a Nossa Senhora e minha mãe cultivou essa tradição para os netos também... Então a minha primeira experiência estética eu acho que foi a liturgia católica, e que depois desapareceu completamente (risos)! Sou totalmente agnóstica. Essa primeira experiência intensa, e acho que é uma estética literária que, enfim, é uma boa iniciação, porque a Bíblia é um texto belíssimo (RIBEIRO, 2013).

Em outro momento, a poeta diz:

> (a poesia) é uma forma, uma espécie de investigação sobre a alma humana, tem a ver com a experiência de elaboração da experiência vivida, utilizando de todas as formas que o ser humano tem para elaborar essa experiência. Isso envolve a criatividade, envolve sua capacidade de aprendizagem da língua, do mundo (RIBEIRO, 2013).

Por mais que Dora Ribeiro afirme que suas questões místicas desapareceram, elas estão presentes em suas poesias e na sua fala, mas de forma mais madura. As lembranças que alimenta da avó e seus costumes católicos de ir à igreja aos domingos quando criança. Ela mostra ao dizer essa descrença quando diz “antiga pureza:/anjo de perna quebrada” que seria um anjo errante, inocência questionável; “este terço seu/ de contas bichadas” que seria uma metáfora da perda de fé.



Imagem 09: Lélia Rita Ribeiro, mãe de Dora Ribeiro (a 1º mulher da direita para esquerda) em uma missa na Igreja Auxiliadora. Neste dia, ocorria a liturgia onde as crianças se vestiam de anjo, ato feito com os filhos e netos da família Figueiredo e Ribeiro. (imagem cedida pelo Colégio Auxiliadora/ Campo Grande MS).



Imagem 10: cerimônia tradicional católica (imagem cedida pelo Colégio Auxiliadora/Campo Grande MS).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De caráter documental, este artigo mostrou um pouco a relação complementar entre a biografia e a obra da poeta Dora Ribeiro. Sabemos que para o poeta a obra fala por si, e dados biográficos são meros detalhes que muitas vezes não precisam ser levados em consideração. Pensando em Dora Ribeiro, uma poeta ainda em fase de reconhecimento acadêmico e de público pela qualidade de sua produção poética, julgou-se necessário fazer esse apanhado de sua formação sentimental, para que houvesse maior familiaridade com a obra e sua pessoa, devido a escassez de informações disponibilizadas sobre a poeta em meios de pesquisas (dissertações, internet, bibliotecas, livros, etc.). Logo, Dora Ribeiro atenta-se a temas universais, mas também possui marcações de elementos regionalistas em sua poesia. É uma poeta do mundo, nômade, que há muitos anos residiu no exterior e há pouco voltou ao Brasil, possuindo gabarito para compor e tornar-se referência à poesia contemporânea brasileira.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Carlito. **Bicho do mato** (Dora Ribeiro). Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. 1ª orelha.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001).** São Paulo: Escrituras editora. 2002, p. 337.

DANIEL E BARBOSA. Claudio e Frederico. **Na virada do século: poesia de invenção no Brasil.** São Paulo: Landy, 2002.

FAGUNDES, Igor. **Pela essência do movimento**. Gazeta do povo. Rascunho. Rio de Janeiro. Out. 2009. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/pela-essencia-do-movimento/htm.>. Acesso em: 13 mar. 2012.

LIMA, Luiz Costa. **Intervenções**. São Paulo: EdUSP, 2002, p. 106-152, 207-213.

_____. **Sobre Dora Ribeiro (entrevista).** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <l18danil@gmail.com. em 25/06/ 2013.

_____. **Os jardins rarefeitos**. Folha de S. Paulo. São Paulo. 09 de agosto de 2009. Disponível em:<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0908200905.htm>. Acesso em: 29/05/2012.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARTINS, Oswaldo. **Mínima para poema de Dora Ribeiro.** Revista Agarras. Rio de janeiro. 05 maio 2007. Disponível em: <http:// www.agarras.com.br/2007/01/05/minima-para-poema-de-dora-ribeiro/html>. Acesso em: 11 out. 2011.

_____. **Sobre Dora Ribeiro** (entrevista) (Olá querido Oswaldo). [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <osteixo@gmail.com> em 20/11/2012.

_____. **O junco e o olho empírico.Revista Agarras**. Rio de janeiro. 19 nov. 2011. Disponível em: < http://aguarras.com.br/2011/11/19/o-junco-e-o-olho-empirico/ html>. Acesso em: 10 mar. 2012.

MAURA. Antonio. **La palavra adivinatoria de Dora Ribeiro.** Revista Cronópios. Espanha. 28 abr. 2012. Disponível em:<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=5387.htm> . Acesso em: 03 mai. 2012.

_____. **Las palabras dejan cicatrices. La poesia de Dora Ribeiro**. Luke nº 147. Espanha. Março 2013. Disponível em :

<http://www.espacioluke.com/2013/Marzo2013/maura.html>. Acesso em 10 de abril de 2013.

PASCHE, Marcos. **A poeta Dora Ribeiro lança A teoria do jardim**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, JB Ideias, 21 nov.2009.p.L3. Disponível em:

<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/11/20/a-poeta-dora-ribeiro-lanca-a-teoria-do-jardim/html> Acesso em: 10 mar. 2012.

PIRES, Francisco Quinteiro**. A vontade de se perder no labirinto: Dora Ribeiro dá novas respostas para temas antigos em A teoria do jardim**. Jornal O Estadão. São Paulo. 07 agosto 2009. Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,a-vontade-de-se-perder-no-labirinto,415379,0.htm. Acesso em: 10 mar. 2012.

RIBEIRO, Dora. **Informações biográficas**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <dorasampaio@gmail.com>, em: 22/4/2012.

_____. **Algumas informações**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <dorasampaio@gmail.com>, em 14/06/ 2012, 29/08/2012.

_____. **Livros enviados**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <dorasampaio@gmail.com>, em 16/04/2013

RIBEIRO, Dora. **Ladrilho de palavras**. Rio de Janeiro: Tipografia do jornal do comércio, 1984.

_____. **Começar e o fim**. Florianópolis: FCC, 1990.

_____. **Bicho do mato: poemas reunidos.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

_____. **Taquara Rachada.** Rio de Janeiro: 7Letras. 2002.

_____. **A teoria do jardim**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. **Olho Empírico**. São Paulo: Babel, 2011.

RIBEIRO, Dora. **Entrevista**. Local: Centro Cultural José Otávio Guizzo (teatro Aracy Balabanian, Campo Grande,05/04/2013.

SANTIAGO, Silviano. **Ladrilho de Palavras (Dora Ribeiro)**. Rio de Janeiro: Tipografia do jornal do comércio, 1984, 1º e 2º orelhas.

SOARES, Thiago. **Os jardins guardam o que se quer guardar.** Revista Pernambuco-Suplemento Cultural do diário oficial do Estado. Disponível em:

<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4. htm> Acesso em: 10 set. 2011.

SUSSEKIND, Flora. **Seis poetas e alguns comentários**. Revista USP. São Paulo. 1989. p. 175- 192.

_____. **O dentro, o fora**. Jornal da poesia. Caderno ideias. 13 mar. 1999. Disponível em: http://www.jornaldepoesia.jor.br/fsussekind02.html. Acesso em: 22 set. 2011.

PELAS MARGENS: REPRESENTAÇÕES DO EXÍLIO E DA ERRÂNCIA EM MILTON HATOUM

Alex Bruno SILVA*[873] *(UFG/UEG)
E-mail: alexprofessor100@gmail.com

RESUMO

Este artigo analisa o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e demonstra como essa narrativa aborda a questão do deslocamento espacial a partir das experiências do exílio e da errância. O romance de Hatoum problematiza a relação entre o sujeito e o espaço a partir da construção de personagens imigrantes, viajantes, exilados e excluídos, que em busca de uma identidade são afetados pela sensação de não-pertencimento, da perda de relação com o outro e com o espaço. É em decorrência dessa condição de exílio que o romance *Dois irmãos* se constitui, seja na figura da família libanesa em terras amazonenses, seja na figura do mestiço Nael exilado em sua busca existencial. Edward Said (2003) afirma que os exilados sentem na alma a angústia de ser apartado de sua cultura, com valores identitários definidos. Nesse sentido, o romance de Hatoum expõe a condição errante do imigrante e do mestiço e as fraturas do exílio espacial e existencial. Esses elementos somam-se à representação dos espaços narrativos, que determinam o constante trânsito das personagens em uma tentativa de reconstruir suas identidades. A relação do sujeito com o espaço não é vazia, a partir do deslocamento o tema da fronteira pressupõe multiplicidade cultural que direciona a construção das identidades. O espaço fronteiriço funciona como o local em que indivíduos articulam as diferenças culturais. Para Bhabha (2013), a noção de fronteira se constrói a partir da alteridade. Em outras palavras, esses entrelugares suscitam fluxos e conflitos no processo de redefinição das identidades dos sujeitos em trânsito. O processo de entrecruzamento de culturas desenvolve-se, portanto, na contextura de vidas em trânsito. A errância do dentro-fora de subjetividades marcadas pela viagem, o exílio e a busca da identidade, apontam para um movimento dinâmico de reconstrução de histórias por meio da memória. Por essa perspectiva, portanto, se lerá *Dois irmãos* como romance que evidencia o espaço do exilado e problematiza o sentido de identidade em tempos contemporâneos.

***PALAVRAS-CHAVE**: DESLOCAMENTO. IDENTIDADE. MILTON HATOUM. NARRATIVA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.*

> *"... exílio e memória se acompanham e, por isso, o que se lembra do passado e como este passado é lembrado é o que determina como se encara o futuro."*
> *(Edward Said)*

A narrativa brasileira contemporânea tem sido caracterizada pela presença recorrente de personagens que, situados em outros países e culturas, enfrentam circunstâncias de instabilidade e estranhamento. Essa abertura à cultura do outro coloca em evidência sujeitos deslocados e solitários, em busca da identidade e da alteridade. Assim, em obras de autores como Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa, Luiz Ruffato e Milton Hatoum, por exemplo, pode-se

873 DOUTORANDO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS E LINGUÍSTICA (ESTUDOS LITERÁRIOS) DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. PROFESSOR DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS; AUXÍLIO DO PROGRAMA DE AUXÍLIO EVENTOS (PRÓ-EVENTOS).

observar que os deslocamentos físicos das personagens revelam também um deslocamento subjetivo na busca de entender suas identidades.

Segundo Kathryn Woodward (2014, p. 13), a identidade é relacional e marcada pela diferença que, "estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades", dá sentido às práticas sociais. Nessa perspectiva, é Stuart Hall (2006) quem chama a atenção para uma revisão do conceito da identidade, questionando a noção de integridade e estabilidade. Com o objetivo de explicar que, a partir da modernidade, há uma espécie de crise da identidade, Hall (2006, p.12) afirma, segundo a perspectiva dos estudos culturais, que, em uma sociedade pós-moderna, a identidade é "móvel", pois cada indivíduo em determinadas circunstâncias se posicionará de acordo com a identidade que melhor lhe identifique.

Essa noção de identidade "móvel" também serve para pensar o processo de adaptação cultural de indivíduos desenraizados de suas terras, lutando para sobreviverem em outras culturas. Por isso, o exilado tenta possuir uma identidade, ainda que por meio de "refrações e descontinuidades" (SAID, 2003, p. 52), é por isso que, deslocar-se entre lugares em que o sentido de pertencimento ainda está por ser atribuído, sugere uma relação por meio da alteridade.

Ou seja, um modo dialético de relacionar-se com o espaço, o tempo, a língua e o discurso. O estrangeiro, a despeito da perda dos valores culturais, configura um sujeito marcado pela experiência do trauma. Julia Kristeva (1994) compreende o estrangeiro como um sujeito de vida provisória, estando sempre em um entrelugar, já que sua condição é marcada pela estrangeiridade do outro e de si mesmo. Por isso, os aspectos principais na vida do estrangeiro são:

> Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um *sursis*, de ter escapado. (KRISTEVA, 1994, p. 15)

A condição do estrangeiro é atravessada pela dor da partida e do desligamento com a terra de origem. Exílio e errância configuram a subjetividade desse sujeito fora do lugar, constituindo uma identidade em conflito. Partindo dessas proposições, este artigo tem como proposta a investigação do romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, a fim de refletir como a representação das personagens revelam questões referentes ao exílio e ao deslocamento na construção de identidades.

Nesse sentido, a figura do imigrante, do migrante e do exilado está associada a alguma perda – a pátria, a identidade, a língua, os valores culturais ou as relações sociais –, mesmo que temporariamente. É em decorrência dessa condição de exílio que o romance *Dois irmãos* se constitui, seja na figura da família libanesa em terras amazonenses, seja na figura do mestiço Nael exilado em sua busca existencial. Edward Said (2003), em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, afirma que os exilados sentem na alma a angústia de ser apartado de sua cultura, com valores identitários definidos. Nesse sentido, o exílio "é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada" (SAID, 2003, p. 46).

Logo no início da narrativa, tais questões evidenciam-se na figura de Yaqub, um dos gêmeos, que na infância é obrigado a sair de Manaus e ir para o Líbano, lugar de origem dos seus pais. Após cinco anos vivendo no sul do Líbano, Yaqub retorna à terra natal e no caminho

do aeroporto para casa – "reconheceu um pedaço da infância vivida em Manaus, se emocionou com a visão dos barcos coloridos, atracados às margens dos igarapés por onde ele, o irmão e o pai haviam navegado numa canoa coberta de palha" (HATOUM, 2000, p. 16-17).

A experiência da viagem para o Líbano impõe uma fratura incurável na vida de Yaqub. A perda das relações de pertencimento vem pautada, sobretudo, pela perda das relações familiares e afetivas com o espaço da cidade de origem. A dor de viver o tempo da infância e adolescência, longe de Manaus, faz com que Yaqub se torne um jovem calado, triste e calculista. O exílio, além de causar o afastamento da terra natal, suspende a participação de Yaqub de toda uma rede de relação cultural e familiar.

A lembrança e o esquecimento se cruzam na memória de Yaqub e ganham vida no romance pela voz de Nael. Yaqub se aproxima da casa onde viveu na infância e, mesmo não querendo lembrar o dia da partida para o Líbano, tudo vem à tona, juntamente, com "o cheiro da rua da infância, dos quintais, da umidade amazônica, a visão dos vizinhos debruçados nas janelas e a mãe acariciando lhe a nuca, a voz dócil dizendo-lhe: Chegamos querido, a nossa casa" (HATOUM, 2000, p. 20).

O espaço, como componente subjetivo, revela o desenraizamento do gêmeo mais velho e a lacuna impressa em sua alma ao olhar a rua da infância e a casa onde nasceu. Essas imagens do espaço, resgatadas com o retorno à Manaus, provocam a dor dos anos que ele não viveu ao lado da família em meio aos igarapés de Manaus: "Yaqub demorou no quintal, depois visitou cada aposento, reconheceu os móveis e objetos, se emocionou ao entrar sozinho no quarto onde dormira" (HATOUM, 2000, p. 21). Nesse sentido, o exílio configura-se como uma espécie de luto, pois ao reviver a casa e a cidade de origem, Yaqub vive o drama da identidade perdida e sente a dor dos laços familiares que foram esquecidos no tempo.

Se para Said (2003) o exílio representa a perda de algo deixado para trás para sempre, o sujeito que se encontra nessa situação se vê impedido de conviver com sua família, sua terra, seus amigos e sua cultura. Nesse caso, o exílio "é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal" (SAID, 2003, p. 50). Por isso, Yaqub sofre um tipo de punição causada pela rivalidade entre ele e o irmão e é obrigado a viver longe de suas raízes. O tempo vivido fora do grupo familiar torna-o um sujeito solitário e silencioso, tendo que se reencontrar com a língua materna e a cultura manauara:

> Ali, trancado no quarto, ele varava noites estudando a gramática portuguesa; repetia mil vezes as palavras mal pronunciadas: atonito, em vez de atônito. A acentuação tônica... um drama e tanto para Yaqub. Mas ele foi aprendendo, soletrando, cantando, as palavras, até que os sons dos nossos peixes, plantas e frutas, todo esse tupi esquecido não embolava mais na sua boca. Mesmo assim, nunca foi tagarela. Era o mais silencioso da casa e da rua, reticente ao extremo (HATOUM, 2000, p. 31).

O distanciamento forçado da família provoca em Yaqub o sentimento da solidão, tendo que buscar no estudo sua liberdade e novas perspectivas de inserção na vida social. Maria José de Queiroz (1998, p. 57), em *Os males da ausência ou a literatura do exílio*, também aponta a solidão como consequência do exílio: "Dos males de que se queixa, e que reaparecem com frequência nos escritos dos exilados, é a solidão o que mais o acabrunha". Ao se deparar longe de casa, da língua e dos laços familiares, o exilado aprende a conviver com essa sensação de estar sempre solitário.

O imigrante Halim, pai dos gêmeos, é também marcado pela expressão de exílio, pois o narrador ouvia as várias histórias do Líbano nas conversas com Halim, sendo que tais lembranças

funcionavam como forma de reconstrução da terra natal e do sentimento de pertencer a um lugar do mundo. Halim contava sobre a chegada em Manaus, o trabalho como negociante, a paixão por Zana e os poemas em árabe, que recitava para a mulher no início do namoro. Compartilhar essas experiências é fruto da condição de estar sempre em trânsito:

> "O oceano, a travessia... Como tudo era tão distante!", lamentou Halim. "Quando alguém morria no outro lado do mundo, era como se desaparecesse numa guerra, num naufrágio. Nossos olhos não contemplavam o morto, não havia nenhum ritual. Nada. Só um telegrama, uma carta... A minha maior falha foi ter mandado o Yaqub sozinho para a aldeia dos meus parentes", disse com uma voz sussurrante. Mas Zana quis assim... ela decidiu" (HATOUM, 2000, p. 57).

Nesta passagem, Halim transmite a Nael a dor de estar longe da pátria. As palavras melancólicas expressam as fronteiras existentes na vida do sujeito exilado. A relação do sujeito com o espaço não é vazia, a partir do deslocamento o tema da fronteira pressupõe multiplicidade cultural que direciona a construção das identidades. O espaço fronteiriço funciona como o local em que indivíduos articulam as diferenças culturais. Para Homi Bhabha (2013), a noção de fronteira se constrói a partir da alteridade. Em outras palavras, esses entrelugares suscitam fluxos e conflitos no processo de redefinição das identidades dos sujeitos em trânsito. O deslocamento espacial do imigrante, introduz "um retorno à encenação da identidade como iteração, a re-criação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteiriça da migração" (BHABHA, 2013, p. 31).

A vida do imigrante é naturalmente marcada pelo trânsito. Halim e Zana, imigrantes libaneses, mesmo estabelecendo raízes em Manaus, vivem no cotidiano a articulação cultural e social da comunidade fronteiriça. A família incorpora alguns valores e práticas da cultura local, mas suas origens estão imbricadas no espaço da casa, nas mobílias e nas lembranças que carregam na memória.

Para a pesquisadora Marli Fantini (2007), no ensaio "Hatoum e Rosa: mesclas e outras misturas", as fronteiras – espaços de migração – oferece a imagem de novas formas de relações identitárias. Nesse sentido, o espaço da cidade de Manaus, na narrativa, trata-se de um "espaço discursivo movendo-se entre diferentes línguas, culturas, tradições e águas capturado pela ótica nômade de Hatoum" (FANTINI, 2007, p. 143). A memória de Nael é o fator que mantém vivo esse espaço de fronteira simbólica, permitindo que as memórias alheias se manifestem por meio de seu relato. Com isso, a cultura libanesa e as histórias do passado aparecem no discurso narrativo por meio das lembranças do velho Halim. O patriarca da família conta para Nael sobre os tempos de imigração:

> Ele [Halim] padeceu. Ele e muitos imigrantes que chegaram com a roupa do corpo. Mas acreditava, bêbado de idealismo, no amor excessivo, extático, com suas metáforas lunares. Um romântico tardio, um tanto deslocado ou anacrônico, alheio às aparências poderosas que o ouro e o roubo propiciam. Talvez pudesse ter sido poeta, um flâneur da província; não passou de um modesto negociante possuído de fervor passional. Assim viveu, assim o encontrei tantas vezes, pitando o bico do narguilé, pronto para revelar passagens de sua vida que nunca contaria aos filhos (HATOUM, 2000, p. 52).

Nael relembra várias histórias que ouvia de Halim, histórias de amor, saudades, lendas do Amazonas e lembranças do tempo de guerra. Essas narrativas orais voltam na memória do narrador e ajudam a preencher as lacunas do tempo, portanto, a viagem pelo passado traz à tona um mosaico de histórias que se cruzam, formando a identidade da família libanesa e revelando o espaço de fronteira cultural.

Há que se sublinhar que a memória, nesse sentido, vai além do plano individual. O discurso do narrador é perpassado pelo coletivo, pois se misturam lembranças individuais vividas por Nael e lembranças pertencentes a membros da família libanesa. A ação da memória é duplamente marcada pelo individual e pelo coletivo e, por vezes, essa junção possibilita o entendimento sobre a cultura do imigrante, juntamente com a cultura manauara. Aspectos das próprias vivências dos imigrantes aparecem no discurso do narrador:

> O Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo: um naufrágio, a febre negra num povoado do rio Purus, uma trapaça, um incesto, lembranças remotas e o mais recente: uma dor ainda viva, uma paixão ainda acesa, a perda coberta de luto, a esperança de que os caloteiros saldassem as dívidas. Comiam, bebiam, fumavam e as vozes prolongavam o ritual, adiando a sesta (HATOUM, 2000, 47-48).

Aqui a mistura de culturas possibilita acentuar as particularidades da identidade individual da família libanesa e a identidade coletiva, fruto da junção entre o imigrante libanês e os nativos de Manaus. Para a crítica Stefania Chiarelli (2007, p. 62), "o leitor vai se deparar justamente com a ideia da mistura dos libaneses com a população local", visto que a representação das identidades em trânsito possibilita uma reflexão sobre a noção de reterritorialização. Segundo Ana Lúcia Silva Paranhos (2010, p. 151), a reterritorialização é o movimento que se consiste em refazer o território, "diferente daquele do território que se deixou". Nesse sentido, o espaço do restaurante Biblos e a casa da família libanesa configuram-se como novos territórios que representam uma relação diferente da terra natal, pois há o hibridismo cultural influenciando nas novas práticas culturais e sociais. O imigrante deixa de ser o outro quando passa a fixar raízes e a compor o território local juntamente com os nativos, formando, então, o espaço fronteiriço.

A convivência com o espaço do rio e com toda a cidade de Manaus faz com que a família libanesa crie uma identidade cultural nessa região, nascendo, assim, um jeito próprio de viver. As comidas, os valores e as tradições árabes se misturam, formando uma nova identidade culinária para a família: "No Mercado Municipal, escolhia uma pescada, um tucunaré ou um matrinxã, recheava-o com farofa e azeitonas, assava-o no forno de lenha e servia-o com molho de gergelim" (HATOUM, 2000, p. 47).

O processo de entrecruzamento de culturas desenvolve-se, portanto, na contextura de vidas em trânsito. A errância do dentro-fora de subjetividades marcadas pela viagem, o exílio e a busca da identidade, aponta para um movimento dinâmico de reconstrução de histórias por meio da memória. O conceito de errância aproxima-se das figurações da migração e da deriva, revelando um processo de reconstrução do eu à experiência do outro, da diversidade cultural.

Michel Maffesoli (2001, p. 29), em Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas, afirma que é característico dos tempos pós-modernos a redescoberta da errância como resposta contra o compromisso de residência que prevaleceu durante toda a modernidade. A partir desse

pressuposto, a pulsão pela errância "pode ser compreendida como a modulação contemporânea desse desejo do outro lugar que, regularmente, invade as massas e os indivíduos".

Essa ideia de Maffesoli (2001), para a pulsão pela errância, está relacionada ao nomadismo no sentido de desenraizamento, de sensação de não-pertencimento a lugar algum, algo próximo de Omar, que perambula por um tempo pelo interior do Amazonas:

> Na vida de Omar aconteciam lances incríveis, ou ele os deixava acontecer, como quem recebe de mão cheia um lance de aventura. E não há seres assim? Pessoas que nem carecem buscar o lado fantasioso da vida, apenas se deixam conduzir pelo acaso, pelo inusitado que assoma nas ventas (HATOUM, 2000, p. 111).

Omar é o gêmeo destemido, corajoso e com talentos para gozar dos prazeres mundanos. A necessidade de evasão, bem como a fuga de casa, são marcas psicológicas da personalidade de Omar, pois para escapar da educação rígida do pai o jovem perambula dias e dias pelas ruas de Manaus. Essa sensação de evasão difere-se, por exemplo, do sentimento de melancolia de outros personagens que, na condição de estrangeiros, sentem a dor da perda das origens.

O pai de Zana, o imigrante Galib, representa o olhar errante desse sujeito que está intimamente ligado às experiências de deslocamentos e exílio. Ele sonhava em voltar para a terra natal depois de casar a filha com Halim: "Para lá voltou, reencontrou partes dispersas do clã, os que permaneceram, os que renunciaram a aventurar-se em busca de um outro lar" (HATOUM, 2000, p. 55). Galib morreu longe da filha Zana, que constantemente conviveu com a dor da separação e da destruição do lar, pois, como já foi abordado anteriormente, além da morte do pai no Líbano, Zana acompanhou, continuamente, a briga entre seus filhos e a degradação de sua casa.

Halim também representa a imagem do indivíduo errante, pois ao ver sua mulher alimentar um amor excessivo por Omar, o filho caçula, ele passa a se ausentar de casa com frequência e, dessa forma, procura na cidade flutuante um sentido de pertencimento. O espaço da casa, nesse contexto, passa a não representar o lar e, assim, as ruas, os comércios, o rio e os becos de Manaus passam a ser rotina constante; a errância de Halim simboliza uma busca pelas lembranças da terra natal e uma identidade perdida nas águas do rio que cortam a cidade: "Assim eu via o velho Halim: um náufrago agarrado a um tronco, longe das margens do rio, arrastado pela correnteza para o remanso do fim" (HATOUM, 2000, p. 183).

Entre a errância e o espaço habitado, a relação de Halim com a cidade e o rio configura-se como representação do tempo, da busca da terra natal. O rio – lugar de águas transitórias – pode ser lido como a imagem da vida que se perdeu e, que agora, a memória procura reviver. Os constantes deslocamentos de Halim, perambulando pela cidade e contemplando o rio, evidenciam um sentimento de melancolia, uma fuga para lugar nenhum:

> Sozinho, ele se mandava por aí, capengando com a bengala sob o sol quente. Não perdera o senso de direção, era capaz de apontar um barraco e nomear o compadre que ali morava, de caminhar às cegas por áreas mais distantes: o Boulevard Amazonas, a praça Chile, o cemitério, o reservatório dos Ingleses. Quando não o encontrava sentado na cadeira de palha da sobreloja, eu seguia seus rastros de bar em bar, contornando toda a orla do rio. Minha busca tardava horas; na verdade, *ele não se escondia, apenas*

> *caminhava, solto errante, desencantado, um balão que murcha antes de tocar as nuvens* (HATOUM, 2000, p. 210, grifos nossos).

No excerto acima, Halim vagueia pelas ruas e, enquanto se desloca, o narrador nos coloca diante da sua subjetividade. Errância, solidão e exílio se mesclam para constituir essa identidade em processo, corroborando a visão de Georg Simmel (1983) do estrangeiro como sujeito de natureza móvel. Dessa forma, o espaço possibilita a viagem mental à terra natal e aos laços desfeitos, que precisam ser reativados pela memória. Com base nos estudos de Certeau (2014), observamos que o desenraizamento espacial está relacionado ao processo de identidade e da ausência de pertencer a um lugar, pois segundo o autor:

> Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhada), [...] um universo de locações frequentadas por um não lugar ou por lugares sonhados (CERTEAU, 2014, p. 170).

As caminhadas de Halim representam uma forma de romper com o presente na busca pela vida pregressa. A cidade proporciona essa tentativa de encontrar a si mesmo, pois ao caminhar solitário pelas ruas e becos, o sentimento de solidão refere-se a uma busca de integração do eu. A condição de desenraizado deixa transparecer as dimensões físicas da errância, não existe porto para o imigrante que, mesmo na tentativa de enraizar-se, depara-se vivendo em um entrelugar.

A coincidência entre o estado da cidade e o estado de espírito de Halim chama atenção para o processo de ruína do espaço e da personagem. O imigrante Halim, melancólico e solitário, apresenta um olhar pessimista em relação à vida e ao mundo. Sua reação para as sucessivas decepções e para o sentimento de não pertecimento é a errância, provocada pela desilusão e pela impermanência das coisas e de seus laços afetivos.

A partir do instante em que Halim não consegue restabelecer os laços familiares e observa sua casa desmoronar, seu destino é a errância. O sentido da viagem passa, novamente, a constituir suas lembranças e essa condição de ser um eterno viajante é a própria condição de uma possível realização de si, já que "o viajante é testemunha de um mundo paralelo, no qual o sentimento, sob suas diversas expressões, é vagabundo, e no qual a anomia tem força de lei" (MAFFESOLI, 2001, p. 43).

Interessa-nos observar, a partir dessa reflexão, que o desejo errante também se configura como um comportamento anômico. De acordo com Robert M. Merton (1970, p. 237), a anomia significa "o estado de espírito de alguém que foi arrancado de suas raízes morais, que perdeu o senso de continuidade, de grupo" e que, além disso, perdeu o senso de coesão social, tornando-se um isolado da sociedade.

Para Merton (1970), ocorre sempre um tipo de adaptação do homem inserido em um contexto cultural. Dos cinco modos de adaptação descritos pelo autor, é pertinente trazer para essa discussão o "retraimento", porque o sujeito errante pertence a esta categoria.

O errante, visto dentro dessa categorização, está inserido na sociedade, mas não é da sociedade, por isso esse sujeito é socialmente estranho, um ser que perdeu a sensação de pertencimento. Assim, o padrão de retraimento "consiste no abandono substancial tanto das metas culturais anteriormente estimadas, como das práticas institucionalizadas dirigidas a tais

metas" (MERTON, 1970, p. 163). Característica essa que pode ser observada no comportamento de Halim que, não conseguindo se reintegrar à família, passa a caminhar solitário nas ruas de Manaus como forma de reação ao conjunto de valores sociais que representa o lar, a casa ou a família. Por isso, a errância de Halim está mais no sentido de uma fuga melancólica de um lar desintegrado.

Já o narrador Nael, sem a certeza de quem era seu pai, representa um exilado no tempo e no espaço. O exílio do narrador se dá pela perda do reconhecimento paterno e, também, pela condição social: mestiço, marginalizado no espaço da casa, é o filho da empregada. O encontro com suas origens, sem resolução no fim do relato, só é possível pelos percursos da memória, que se concretiza no ato da escrita, no registro de imagens, lembranças e invenções:

> Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas (HATOUM, 2000, p. 244).

Nael esmera-se na tentativa de escrever suas memórias e traduzir o espaço de culturas híbridas e temporalidades fragmentadas. À medida que se insere na narrativa como um desenraizado e sem identidade definida, esse narrador adensa a imagem do espaço fronteiriço e coloca o leitor diante de um relato em que essas fronteiras simbólicas impedem-lhe de assumir a posição de filho da casa. Isso endossa a afirmativa de Luiz Costa Lima (2002, p. 322), que define o romance *Dois irmãos* como sendo "um mundo flutuante, assediado tanto pela razão calculadora como pelos afetos desenfreados".

O final da narrativa expõe a condição errante do imigrante e do mestiço e as fraturas do exílio espacial e existencial. Esses elementos somam-se à representação dos espaços narrativos, que determinam o constante trânsito das personagens em uma tentativa de reconstruir suas identidades. A unificação do passado com o presente resulta em identidades móveis impossibilitadas de serem integradas.

REFERÊNCIAS

BHABHA, H. K. O local da cultura. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CERTEAU, M. de. A invenção do cotidiano: arte do fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHIARELLI, S. Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum. São Paulo: Annablume, 2007.

FANTINI, M. Milton Hatoum & Rosa: matizes, mesclas e outras misturas. In: CRISTO, M. da Luz P. de (Org.). Arquitetura da memória. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/UNINORTE, 2007, p.119-143.

HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HATOUM, M. Dois irmãos. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KRISTEVA, J. Estrangeiros para nós mesmos. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, L. C. Intervenções. São Paulo: Edusp, 2002.

MAFFESOLI, M. Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MERTON, R. K. Estrutura social e anomia. In:___. Sociologia: teoria e estrutura. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p. 203-234.

_____. Continuidades na teoria da estrutura social e da anomia. In:___. Sociologia: teoria e estrutura. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p. 235-270.

PARANHOS, A. L. S. Des(re)terrritorialização. In: BERND, Z. (Org.) Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 147-166.

QUEIROZ, Maria José de. Os males da ausência ou a literatura do exílio. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMMEL, G. O estrangeiro. São Paulo: Ática, 1983.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da (Org.) Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 07-72.

MULHERES AUTORAS NA TRADIÇÃO DO COMO E POR QUE ESCREVO

Amanda Reis RISTOV (UFG)
E-mail: amandaristov@gmail.com
ORIENTAÇÃO:
Tarsilla Couto de BRITO (UFG)
Email: tarsillacouto@gmail.com

RESUMO

O estudo da autoria feminina possui diversos campos de análise, como o levantamento dos temas comuns ao fazer literário feminino e se há forma própria dessa autoria, por exemplo.
Este trabalho visa contribuir com uma via de estudo e pesquisa diferentes dessa ótica, mesmo que se constitua como crítica literária em algum nível, rastreando uma tradição literária de autoras que refletem sobre os modos e motivos pelos quais escrevem, interferindo diretamente nesse processo e afixando, inclusive, critérios de análise próprios. Isso se dará por meio da leitura de obras ficcionais e não ficcionais de autoria feminina, em que essas autoras discorram sobre a arte da escrita em variadas nuances que abordem os aspectos materiais, circunstanciais, sociais e até biológicos que afetam esse fazer literário e seus posicionamentos acerca desses temas. De início integra o corpus de análise Virgínia Woolf, por sua obra intitulada "Um teto todo seu" e Carolina Maria de Jesus com "Quarto de despejo", a fim de, por meio dessas obras, e seus posicionamentos, pensarmos sobre as condições de fato necessárias para que mulheres consigam efetivamente produzir Literatura. As duas obras são contrastantes e discorrem sobre as condições materiais, sociais e de gênero do fazer literário e da escrita.

***PALAVRAS-CHAVE**: LITERATURA, MULHERES, AUTORIA, ESCRITA, GÊNERO.*

Essa investigação sobre autoria feminina nasce do incômodo pela percepção de um desequilíbrio entre a quantidade de vozes masculinas e femininas integrando a discussão sobre autoria e tradição do “como e porque escrevo” na Literatura. De modo a buscar compreender se há, ou não, de fato uma forma de autoria propriamente feminina, como se constitui, se possui marcas particulares e etc, algo que se constrói durante o próprio processo de pesquisa. Como disse a professora Isabel Allegro de Magalhães em seu texto *“Literatura, identidade cultural e questões de gênero”*:

> A questão que aqui nos reúne é a de saber se é ou não possível LER em textos literários de autoria feminina alguma “marca de mão”, algum rasto involuntário ou não, da sua subjectividade, isto é: traços do feminino ou de uma “feminitude”...

Assim, para lançar luz sobre o tema, primeiramente é resgatada a autora Virginia Woolf, que por meio de sua obra “Um teto todo seu”, inicia uma reflexão sobre o que seria necessário, ou o que tornaria propício o contexto para que uma mulher pudesse efetivamente produzir Literatura. Pois para se alcançar a conclusão sobre um formato de autoria específico, é preciso, antes de mais nada, se compreender como se dá esse processo de escrita feminina. Woolf, então chega à conclusão de que essa mulher precisa de um espaço pessoal particular e dinheiro

próprios, ou seja, sua independência material, que dará força também à sua emancipação produtiva, conforme dito por Woolf em seu livro (Um teto todo seu, 1929, pág.66):

> Dê a ela mais cem anos, concluí, lendo o último capítulo – o nariz e os ombros descobertos das pessoas apareciam sob um céu estrelado, pois alguém havia puxado as cortinas da sala de estar –, dê-lhe um espaço, um teto todo seu e quinhentas libras por ano, deixe que ela diga o que lhe passa na cabeça e deixe de fora metade do que ela hoje inclui, e ela escreverá um livro melhor algum dia. Será uma poetisa, disse eu, colocando A aventura da vida, de Mary Carmichael, no final da prateleira, dentro de cem anos.

Essa proposta se fundamenta na observação de que a essa mulher faltaria não apenas o básico, mas também o fundamental, a posse de si mesma, incluindo seu corpo, tempo e sua disposição. E essa mulher, não tendo seu espaço nem seu dinheiro, não sendo senhora de seu tempo e nem de suas vontades, não teria as mesmas oportunidades de se lançar ao fazer literário, como fazem os homens em seu tempo ocioso em que se dão esses processos criativos.

Para ilustrar a força dessa ideia, Woolf nos propõe o argumento sobre análise do casal de irmãos Shakespeare, inventado por ela, por meio de sua personagem. William possuiria uma irmã tão talentosa quanto, ou mais, que ele próprio, e com aptidões artísticas tão grandes e urgentes quanto as suas, mas ela é impedida, exigida, diminuída e então abandonada consigo mesma em sua "condição de mulher", tendo como alternativa desistir e se adequar ou enlouquecer e morrer miseravelmente, mas nunca seriam dadas a ela as mesmas oportunidades que a William Shakespeare. Com a construção dessa imagem e seus efeitos, Woolf consegue exemplificar bem a distância que separa gêneros masculino e feminino nos privilégios que lhes pertencem, ou a falta desses privilégios, e nas consequências que isso traz para cada um dos sexos, em como isso manipula o fazer artístico no decorrer da história.

Nessa mesma concepção da mulher que escreve como alguém a quem falta algo essencial, Woolf cria uma metáfora representativa do que seria a escritora em sua época, um gato Manx, sem rabo, como observado no trecho de "Um teto todo seu":

> Se, afortunadamente, tivesse havido um cinzeiro por perto, se as cinzas não tivessem sido jogadas janela afora, se as coisas tivessem sido um pouco diferentes do que foram, é provável que ninguém tivesse visto um gato sem rabo. A visão daquele animal abrupto e truncado caminhando calmamente pelo pátio modificou, por mero acaso da inteligência subconsciente, a luz emocional para mim. Foi como se alguém tivesse deixado cair uma sombra. Talvez o hock estivesse afrouxando as amarras. Certamente, enquanto eu via o gato manx parar no meio do gramado, como se também ele questionasse o universo, algo parecia faltar, algo parecia diferente. Mas o que faltava, o que estava diferente?, perguntei-me, ouvindo as conversas. (...) Era algo tão ridículo pensar nas pessoas cantarolando essas coisas, mesmo de boca fechada, nos almoços antes da guerra, que explodi em risadas e tive que explicar meu riso apontando para o gato manx, que realmente tinha uma aparência meio absurda, pobre animal, sem rabo, no meio do gramado. Teria ele nascido assim ou perdera o rabo em um acidente? O gato sem rabo, embora se afirme que habite a ilha de Man, é mais raro do que se imagina. É um animal ridículo, esquisito em vez de bonito. É estranha a diferença que um rabo faz – vocês sabem o tipo de coisa que se diz à medida que o almoço termina e as pessoas pegam os casacos e os chapéus. (p.14, 15 e 16)

A obra de Virginia explicita também várias perspectivas diferentes sobre a Literatura e em como isso atravessa as mulheres. Woolf, por meio da sua personagem, problematiza temas tais como a Literatura e sua vulnerabilidade ao contexto teórico, usando como exemplo a produção literária do antes e pós-guerra e seus efeitos, bem como coloca o autor como "homem de seu tempo", evidenciando o poder do tempo e do contexto histórico sobre o próprio autor e sua produção. Virginia, através de Mary, denuncia um cenário machista e agressões gratuitas às mulheres no decorrer da história e na sua época, problematiza a apropriação da imagem feminina pelo autor masculino, provocando uma ausência de representação e reconhecimento da mulher real para com a mulher escrita e construída por e para homens, bem como os discursos machistas veiculados com naturalidade. Woolf também faz uma espécie de "crítica literária" ao buscar na Literatura canônica as respostas que venham a esclarecer suas questões, assim como trabalha um processo metalinguístico sobre o fazer literário e suas intercorrências.

Em resposta a essa reflexão proposta por Virgínia, irrompe então a fala de outra autora, Carolina Maria de Jesus. Escritora brasileira, negra, mãe solteira, favelada, de origem pobre, um contexto totalmente diferente da primeira voz apresentada. Escritora que apresenta um direcionamento de resposta para uma das principais questões levantadas por Woolf em sua obra: "Por que os homens bebem vinho e as mulheres agua? Por que um seco é tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a ficção?"(p.24)

Em sua obra "Quarto de despejo", Carolina narra, em formato de diário, seu dia a dia em na extinta favela do Canindé, na cidade de São Paulo, expondo suas mazelas sociais e pessoais.

Carolina ressalta, dando força ao discurso de Woolf, a falta que faz o "ócio produtivo" na vida de quem produz arte, ou gostaria de produzir, Literatura, no caso, bem como a falta que faz a independência financeira na vida dessa mulher escritora, como pontuado anteriormente. Isso se dá de forma indireta, como por exemplo quando a personagem se encontra exausta demais para escrever como gostaria no fim de um dia, embora tenha uma paixão enorme pela escrita e a veja como rota de escape da sua vida pesada, sua vida feminina múltipla como mãe, mulher, trabalhadora, a consome exaustivamente.

Carolina toma algumas decisões, em sua própria vida, em uma busca por, dialogando diretamente com Woolf, ser dona de seu tempo e de suas vontades. Isso se expressa nas escolhas de Carolina ao longo da narrativa, como, por exemplo, em sua justificava do por que não teria se casado:

> Elas alude que eu não sou casada. Mas eu sou mais feliz do que elas. Elas tem marido. Mas, são obrigadas a pedir esmolas. São sustentadas por associações de caridade.
> Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer espécie de trabalho para mantê-los. E elas, tem que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses. Enquanto os esposos quebra as tabuas do barracão eu e meus filhos dormimos socegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas.
> Não casei e não estou descontente. Os que preferiu me eram soezes e as condições que eles me impunham erram horríveis. (p.16 e 17)

Bem como o trecho:

> O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal.(p.49)

Analisando mais de perto, na "Quarto de despejo" presencia-se um texto em "gênero diário", em que acompanhamos o dia a dia da própria Carolina espelhada em sua personagem. Carolina nos leva para um passeio dentro da favela em que mora, para dentro de sua casa, no convívio de sua família, tratando de temas como vida coletiva na favela, casamento, relacionamentos, maternidade, racismo, miséria e etc. Carolina é mulher, mãe, negra, favelada, pobre, escritora e assídua leitora.

Este livro, e principalmente a forma como ele foi arquitetado, provoca a sensação de coisa simples, mas acaba se revelando um projeto estratégico de escrita. Carolina faz um uso do formato escolhido, diário, para produzir sua "narrativa intervalada" em "literatura de testemunho", que se constitui de saltos narrativos, de forma a recortar bem as cenas mostradas ao leitor. Carolina possui uma escrita que parece solta e despretensiosa a princípio, mas se revela muito mais arquitetada se observada de perto e um instrumento de fuga de sua vida difícil e miserável, como exemplificado em:

> Eu deixei o leito as 3 da manha porque quando a gente perde o sono começa a pensar nas miserias que nos rodeia. (...) Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela.
> Fiz o café e fui carregar água. Olhei o céu, a estrela Dalva já estava no céu. Como é horrível pisar na lama.
> As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginarios.(p.58)

Carolina, mesmo escrevendo um diário, aparentemente sobre si mesma, encontra nesse formato grandes possibilidades de construção de personagem, tanto das tantas personagens que se desdobram de si mesma, havendo uma distinção, mesmo que sutil, entre a voz narradora de Carol autora e dos arquétipos que cria de si mesma de forma a adequá-los a seus contextos, como por exemplo a sutil diferença entre a narradora em:

> "Eu amanheci nervosa. Porque eu queria ficar em casa, mas eu não tinha nada pra comer.
> ...Eu não ia comer porque o pão era pouco. Será que é só eu que levo esta vida? O que posso esperar do futuro? Um leito em Campos do Jordão. Eu quando estou com fome quero matar o Janio, quero enforcar o Adhemar e queimar o Juscelino. As dificuldades corta o afeto do povo pelos políticos.".(p.33)

Carolina também se mostra contemplativa em alguns momentos, crítica em outros e veiculadora de fortes reflexões, em contraste com a faceta "favelada" de Carolina, como moradora do Canindé e integrante daquela vivência em:

> Quando eu comecei a escrever ouvi vozes alteradas. Faz tanto tempo que não há briga na favela. (...) Era a Odete e seu esposo que estão separados. Brigavam porque ele trouxe outra mulher no carro que ele trabalha. (...) Eu fui ver a briga. Agrediram a mulher que estava com o Alcino. Quatro mulheres e um menino avançaram na mulher com tanta violência que lhe jogaram no solo. (...) Eu puis a mulher no carro e mandei eles ir-se embora. Pensei em chamar a Policia. Mas até a Policia chegar eles matavam a mulher. (...) Se eu não entro pra auxiliar o Alcino ele ia levar desvantagem. As mulheres da favela são horríveis numa briga. (...) A Odete revoltou-se comigo por ter defendido o Alcino. (...) –Só a senhora é que é boa.(p.51)

As duas situações apresentadas, exemplificadas pelos respectivos trechos, que interferem em seu processo de escrita, como observado, assim como pela repetição de termos, cenas, sensações, que acabam por se tornar reais personagens da história, como a fome, por exemplo, em: “Resolvi tomar uma medida e comprar um pão. Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos.”.(p.44), noção advinda da “exotopia” em Bakhtin, ideia de narrador como organizador e também parte integrante da obra, em que se amplia o olhar sobre si mesmo e sobre o outros, se colocando exteriormente no lugar do outro e compreendendo sua forma de interação com o mundo para só então voltar para si, tendo assim agora acrescida em si a experiência do outro, de forma a Carolina provocar no leitor essas sensações todas que ela mesma narra ter vivido, mesmo que estas sejam totalmente desconhecidas e inexistentes na realidade de quem a lê.

Carolina apresenta também uma escrita manipulada e afetada pela consciência de que será ou está sendo lida, e não só isso, mas moldada para ser lida, o que dissolve a ideia inicial de uma escrita desinteressada. Isso traz à tona um vislumbre da intenção por trás da estratégia aplicada no processo de produção literária dessa escritora, que leva o leitor e suas impressões em consideração durante o processo de produção de forma plenamente consciente, o que pode ser observado em: “Vocês já sabem que eu vou carregar água todos os dias. Agora eu vou modificar o início da narrativa diurna, isto é, o que ocorreu comigo durante o dia.”(p.125)

Por fim, Carolina ainda nos surpreende com seu uso estratégico da linguagem e seus níveis, entregando em certos momentos até seu esforço para parecer mais formal, quando usa expressões carregadas e rebuscadas como “Suporto as contingências da vida resoluta(...)”(p.18), ou se esforça para escrever de forma supostamente muito correta algumas palavras, de modo que isso mesmo provoca um erro grosseiro como “E o dinheiro gasto em bebida faz falta para o escencial.”(p.21), em que não faz muito sentido “essencial” ser escrito assim se se levar em consideração a escrita como se fala ou ouve, e por fim algumas passagens como “Que crianças mal iducadas!”(p.20) com erros aparentemente intencionais, ou que ela não se empenha em corrigir e polir a escrita como os outros trechos mencionados anteriormente, escrevendo exatamente como se fala/ouve, em uma postura oposta, tocando a incoerência. bem como as claras referências de leituras pessoais que permeiam sua obra e sua interação narrativa como “E eu pensei no Casemiro de Abreu, que disse: ‘Ri criança. A vida é bela’.”, por fim a maravilhosa valsa que a autora faz para administrar as diversas vozes que atravessam seu discurso, se mostrando muito atenta aos discursos veiculados à sua volta, e até sobre si mesma, usando isso a seu favor, como em “O José Carlos ouviu a Florenciana dizer que eu pareço louca. Que escrevo e não ganho nada.”(p.93), e “Ela odeia-me. Diz que sou preferida pelos homens bonitos e distintos. E ganho mais dinheiro do que ela.”(p.16), e por fim “Comecei a catar papel. Subi a rua Tiradentes, cumprimentei as senhoras que conheço. A dona da tinturaria disse: ‘Coitada! Ela é tão boazinha’. Fiquei repetindo no pensamento: ‘Ela é boazinha!’.”.(p.25).

Porém, há ainda uma diferença importante entre as perspectivas das duas autoras, pois ambas pertencem a épocas e contextos distintos. As dificuldades que Carolina encontra para

concretizar sua escrita advém também de suas condições social, histórica e econômica, que a impedem de concretizar sua escrita e publicação da forma desejada, realidade da qual Woolf não compartilhou. No entanto, por outro lado, já na época de Carolina as autoras se avolumaram e estavam se tornando muitas, em 1974 ocorre o grande *boom* da autoria feminina, mesmo que com pouco reconhecimento e receptividade a princípio, enquanto Woolf pertence a um momento em que, embora a produção feminina sempre tenha existido, ainda era demasiadamente escassa, mesmo que houvesse a possibilidade financeira de publicação.

Resguardando as particularidades e diferentes contextos que diferem essas duas autoras, ainda assim, os motivadores do apagamento dessa autoria feminina, mesmo podendo parecer extremamente distintos, e têm sim suas particularidades, têm algo substancial sempre em comum, pairando sobre a história das mulheres, o patriarcado. Isso se mostra claro, essas mulheres enfrentam dificuldades distintas, mas de raiz comum. Woolf presenciou uma época em que mulheres eram privadas de sua autonomia e vítimas do processo de subjetivação por instituições tradicionais e suas imposições; Carolina enfrenta um apagamento presenciando um levante de escritoras desprestigiadas, o que pode encontrar uma origem no que Giorgio Agamben chama de "dispositivos tradicionais" e seu processo de subjetivação dos sujeitos, provocando esse efeito impositivo coletivo consequenciais do patriarcado. O hábito social, seja o de se publicar ou o de se ler apenas homens não mudou drasticamente, a lógica do silenciamento se mantém, mudando apenas sua expressão, como esclarece Lúcia Osana Zolin em "*A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade*" (2009, p.106):

> Para ter assegurado o direito de falar, enquanto o outro é silenciado, o sujeito que fala se investe de um poder advindo do lugar que ocupa na sociedade, delimitado em função de sua classe, de sua raça e, entre outros referentes, de seu gênero, os quais o definem como o paradigma do discurso proferido. Historicamente, esse sujeito imbuído do direito de falar é de classe média-alta, branco, e pertencente ao sexo masculino.

As análises apresentadas e as reflexões decorrentes das mesmas, convergem para uma possível percepção da "autoficção" ou "escrita de si" como potencial comunicadora do discurso feminino na literatura, a princípio. Ambas, tanto Woolf como Carolina, e outras autoras estudadas neste processo de pesquisa, apresentam um *modus operandi* de escrita voltado para si mesmas, o que provoca a dúvida sobre se seria essa uma "característica" da escrita feminina, e o motivo. Sobre autoficção, Evando Nascimento diz (MATÉRIAS-PRIMAS: entre autobiografia e autoficção, 2010, p.60):

> Assinalo que toda a questão da classificação de um texto como "autobio-grafia" seria quanto a saber o limite entre o autobiográfico e o não-autobiográ-fico, (...). É preciso que um texto se inscreva num "pacto de verdade" com seu leitor, por meio de um performativo que prometa e garanta estar dizendo a verdade, não mais do que a verdade.

Esse pacto se apresentou uma questão particularmente curiosa, pois a escrita feminina foi, por muito tempo, erroneamente limitada pela temática. Isso ocorre simples associação de mulheres a temas que lhes deveria ser comum, dentro de uma lógica patriarcal e redutiva. De modo que já houve grandes temas que criaram cisões e rachaduras na Literatura, na tentativa de englobar o que se acreditava ser tipicamente "feminino", tais como: "romances água com açúcar" e "romances cor de rosa", por terem em comum temas leves, românticos. Porém, o universo feminino se mostrou com uma capacidade elástica e expansiva quanto tudo que

sempre foi tido como masculino, mesmo que diferente, que era todo o resto, às mulheres sobrava pouco. De forma que a redução dos interesses femininos a algo limitado e padrão já é sabidamente inverossímil, mesmo que ignorado por tantos.

Desafiando isso tudo, a autoria feminina mostrou interesse e domínio pelos mais possíveis e diversos temas, de ficção científica ao horror e etc, o que provoca uma quebra de paradigmas no senso comum vigente. No entanto, por outro lado, é possível o cruzamento de semelhanças, como a forma, por exemplo. Nos estudos levantados a noção de autoria feminina tem mostrado, como possível característica comum uma escrita feminina "voltada para si", como já mencionado antes, um processo de produção escrita mergulhado em uma subjetividade.

Desse modo, observando essas duas obras representativas e enormes no estudo sobre a busca da materialização do que seria a autoria feminina, nos termos estéticos avaliados e pontuados, é possível observar primeiramente o quão as obras são diferentes, tanto quanto são diferentes as autoras e suas vivências, mas lhe é comum a busca pela subjetividade nesse processo de "ensimesmar-se em si", o que já havia denominado "autoficção". Ambas autoras lançam mão desse artifício, sem contato prévio, nem interferência uma da outra, seja Woolf com sua Mary, ou Carolina com suas muitas Carolinas, ambas buscando compreender o mundo, analisa-lo e apresenta-lo a nós por meio de seus olhos. Há um ponto em comum que pode ser uma pista do lugar onde reside a autoria feminina. Arrisco dizer.

Pois seja como for, com suas particularidades, semelhanças, distorções e malabarismos, são essas mulheres os gatos sem rabo de Woolf. E esses felinos errados desde o primeiro suspiro, que insistem em existir, são a inspiração que move essa pesquisa, e esse esforço, em uma tentativa honesta de tributo, que tenta compreender porque são quem são, ou fazem o que fazem, ou qual o gene comum entre eles que lhes desaparece magnificamente o rabo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC. Argos, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, v. 11, p. 19-26, jan./fev. 2001. Disponível em: http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2240/1797

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de Despejo: Diário de uma favelada**. 10ª.ed. São Paulo: Ática, 1960.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **Ao contrário de Diótima: a diferença sexual na escrita**. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 10, n. 1, n. 2, pág. 11 - 20, jan/jun, jul/dez 2006. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2010/02/Ao-contr%C3%A1rio.pdf

NASCIMENTO, Evando. **MATÉRIAS-PRIMAS: entre autobiografia e autoficção**. Cadernos de estudos culturais, CampoGrande, MS, v. 2, n. 4, p. 59 – 75, jul./dez. 2010. Disponível em: http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4489

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

O ROMANCE DEUS DE CAIM COMO DESAFIO AO CONCEITO DE MÍMESIS NO SÉCULO XX

Renata Servato GOMES (UFG)
E-mail: renataservato12@gmail.com
ORIENTAÇÃO:
Tarsilla Couto de BRITO (UFG)
E-mail: tarsillacouto@gmail.com

RESUMO

É sabido que durante o século XX, em nome de uma crítica da ideologia, houve um movimento contrário ao conceito de mímesis nos estudos literários. No entanto, considerando que mímesis consiste em arena de conflitos – por permitir a alocação de significados (e, portanto, de valores) que se confrontam, é possível lançar mão desta problemática como uma nova resposta aos problemas de representação. A partir deste recorte teórico, será desenvolvido um estudo sobre a relação entre linguagem literária e realidade, mais especificamente nos concentraremos nos problemas da mímesis, tentando historicizar seus conceitos. O objeto literário utilizado para atualizar essa discussão é o romance *Deus de Caim* (1968) de Ricardo Guilherme Dicke, romance que não faz da forma uma manifestação de conteúdo. Tal é a hipótese do presente trabalho: que o descompasso entre forma e conteúdo pode ser uma nova resposta aos problemas da representação. Daí a relevância da análise do romance de Dicke.

***PALAVRAS-CHAVE**: MÍMESIS. ROMANCE MODERNO. LITERATURA OCIDENTAL. REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE*.

ABSTRACT

It is well known that during the twentieth century, in the name of a critique of ideology, there was a movement contrary to the concept of mimesis in literary studies. However, considering that mimesis consists of an arena of conflicts - by allowing the allocation of meanings (and therefore of values) that are confronted, it is possible to use this problematic as a new answer to the problems of representation. From this theoretical clipping, a study will be developed on the relation between literary language and reality, more specifically we will focus on the problems of mimesis, trying to historicize its concepts. The literary object used to update this discussion is the novel *Deus de Caim* (1968) by Ricardo Guilherme Dicke, a novel that does not make form a manifestation of content. Such is the hypothesis of the present work: that the mismatch between form and content may be a new answer to the problems of representation. Hence the relevance of the analysis of Dicke's novel.

***KEYWORDS**: MIMESIS. MODERN ROMANCE. WESTERN LITERATURE. REPRESENTATION OF REALITY.*

INTRODUÇÃO

O ocidente deixou para trás um sentido extensivo de literatura (literatura é tudo que se escreve), bem como abandonou o conjunto das Belas-letras para dividir-se entre duas visões polarizadas que, contudo, comungam de um mesmo princípio, sua relação com a realidade. De um lado tem-se a tradição aristotélica que definia a arte poética como imitação de homens em ação – e assim a forma do conteúdo ganha destaque; de outro lado, uma visão mais recente, notadamente romântica, rejeitando o primado da imitação afirmou a literatura como a expressão de uma experiência autêntica – em que se valoriza a expressão, a forma linguística com que essa experiência é transmitida; imitação *versus* criação. O pensamento sobre a literatura ocidental sempre esteve às voltas com o problema da verdade: a verdade está em um fora (a tradição ou a natureza) que deve ser imitado ou ela encontra-se no próprio sujeito, no modo como ele entende e interpreta o mundo a sua volta? As melhores respostas obtidas não vieram dos teóricos, mas da própria literatura. Segundo Anatol Rosenfeld, no texto "Reflexões sobre o romance moderno" (in: Texto/Contexto, 1973), há uma "unidade espiritual" nas transformações culturais. A partir dessa premissa, o crítico avalia como a experiência do abstracionismo na pintura encontra equivalência no processo de desrealização do romance:

> O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (...) Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fosse absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas (ROSENFELD, 1973, p. 80-81)

No trecho supracitado, Rosenfeld trata do romance europeu da primeira metade do século XX e de sua guinada rumo a uma tendência antimimética. O mesmo argumento aparece na avaliação da narrativa da segunda metade do século XX realizada por professora Regina Dalcastagnè. Ao fazer um balanço geral dos "Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso", a professora refaz a história do romance desde o século XIX. Neste percurso, uma síntese nos chama atenção e confirma nossa afirmação anterior:

> Se no século XIX escritores como Flaubert tentavam fazer "desaparecer" o narrador, com o intuito de que as cenas parecessem se desenrolar diante do leitor, sem intermediários, o século XX trouxe o problema de quem narra para o centro da obra, tornando cada vez mais evidente o impasse: toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista (o que implica em determinado enquadramento, preconceitos, valores, ideologia, enfim) (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 116)

O século XIX é conhecido pelo pendor (há quem diria obsessão) cientificista e sua ilusão de neutralidade do qual o romance realista e seus narradores invisíveis constituiriam registro. O que está por trás das citações: ao século do cientificismo corresponderia uma forma de narrar, bem como ao século da desconfiança da ciência e das ideologias de uma forma geral, o "nosso" século XX corresponderia uma dissolução das formas tradicionais de contar história. Em comum aos dois fenômenos está o problema da representação e sua relação com a questão fundamental da teoria literária: o que é literatura? Diante deste breve panorama histórico e

teórico, o objeto literário por meio do qual pretendemos discutir a problemática que transpassa conceito de mímesis no século XX é o romance *Deus de Caim* (1968) de Ricardo Guilherme Dicke.

O DEUS DE CAIM: O AUTOR, O ROMANCE E O CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DE SUA PRODUÇÃO

Nascido na Chapada dos Guimarães (Mato Grosso) em 1936, Ricardo Guilherme Dicke viveu em Cuiabá, onde publicou Caminhos de Sol e Lua, seu primeiro livro, mas mudou-se ainda jovem para o Rio de Janeiro, onde cursou filosofia e tornou-se mestre em Filosofia da Arte pela UFRJ. Trabalhou como pintor (fez várias exposições de pintura), revisor, redator, professor e jornalista e publicou diversos romances[874], mas foi com *Deus de Caim* (1968) que Dicke tornou-se mais conhecido, chegando a conquistar o quarto lugar do Prêmio Nacional Walmap, o mais importante do país à época e cujo júri era integrado por Guimarães Rosa, Jorge Amado e Antonio Olinto. No entanto, mesmo com a aprovação de importantes nomes da literatura nacional, Dicke foi silenciado pelo mercado editorial, de modo que sua trajetória literária foi praticamente ignorada. Uma pesquisa bibliográfica superficial dá conta da parca fortuna crítica dedicada ao autor.[875] Depois da primeira publicação em 1968, *Deus de Caim* passou por outras duas edições, sendo a mais recente feita em 2010 pela Editora LetraSelvagem. Como sugere o seu título, o romance retoma a tradição bíblica da história de Caim e Abel, reencarnando os gêmeos Lázaro e Jônatas Amarante, seres habitantes do sertão mato-grossense – especificamente a região imaginária de Pasmoso – que se apaixonam pela mesma mulher, a jovem Minira. Na apresentação que escreveu para o romance, o crítico Ronaldo Cagiano observa que "Deus de Caim desvela também as tensões sociais da época, o garroteamento da liberdade, a relação entre a civilização e a barbárie, entre o campo e a cidade, entre a descrença e a utopia, entre o imperativo da modernidade e os grilhões do atraso" (CAGIANO, 2010). A dualidade dos irmãos representa a tensão entre duas facetas antagônicas: o conservadorismo e a modernidade. Nesse sentido, é imprescindível lançar um olhar sobre o momento histórico em que *Deus de Caim* foi publicado, já que em 1968 a produção artística nacional ainda estava contaminada pelas fraturas ocasionadas pelo Golpe de 64. Conforme Antônio Candido em "A nova narrativa":

> Vê-se que estamos ante uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes

874 Como o silêncio (1968), Caieira (1978), Madona dos páramos (1981), Último horizonte (1988), A chave do abismo (1986), Cerimônias do esquecimento (1995), Rio abaixo dos vaqueiros (2001), Salário dos poetas (2001), Conjunctiooppositorum no Grande Sertão (2002) e Toada do esquecimento & sinfonia eqüestre (2006).

875 A academia até agora dedicou os seguintes trabalhos à obra de Ricardo GuilherDicke: a dissertação de mestrado de Gilvone Furtado Miguel, intitulado O entre-lugar das oposições no sertão: um estudo do romance "Madona dos Páramos", defendida em Goiânia, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, em 2001; a dissertação de Everton Almeida Barbosa, A transculturação na narrativa de Ricardo Guilherme Dicke, mestrado na área de estudos de linguagem, defendido em Cuiabá, Universidade Federal de Mato Grosso; dissertação em história defendida por Juliano Moreno Kersul de Carvalho, Do sertão ao litoral: a trajetória do escritor Ricardo Guilherme Dicke e a publicação do livro "Deus de Caim" na década de 1960, Cuiabá, Universidade Federal de Mato Grosso, em 2005. Em 2007, Gilvone Furtado Miguel voltou a seu autor com a tese de doutorado, O imaginário mato-grossense nos Romances de Ricardo Guilherme Dicke, defendida em Goiânia, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás; LuciandaRuenda Soares defendeu a dissertação A configuração das personagens em Madona dos Páramos, de Ricardo Guilherme Dicke, na Faculdade de Letras, Campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

> pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia. (CANDIDO, 1989, p. 211)

Ao caracterizar a ficção que emergiu nos anos 60, Candido pontua que esta ainda teve manifestações consideradas tradicionais, no entanto, escritores inspirados e amadurecidos pelo golpe militar compuseram o que o crítico nomeou de "geração da repressão". Além disso, pelo fim da década de 60 e, sobretudo nos anos 70, forte influência das vanguardas poéticas (que atuaram desde os anos 50) pairou sobre a estética dos escritores e refletiu contundentemente na forma e na concepção da narrativa. Desde então, o romance passou a incorporar cada vez mais técnicas e experimentalismos, ultrapassando as mais variadas fronteiras relativas ao gênero. Uma dessas tendências formais, afirma Candido, é a ruptura com a tradição realista; é nesse sentido que, como fora mencionado anteriormente, aquilo que poderia ser chamado de regionalismo em *Deus de Caim* assume uma concepção de espaço fora dos padrões e bastante distinta daquela que assinalava as peculiaridades do sertão e que explorava o pitoresco através dos relatos minuciosos da paisagem, do linguajar, das vestimentas e dos costumes, tão proeminente no século XIX, e que chegou a resistir até o século XX. Para Sandra Guardini, no ensaio “O romance como gênero planetário: a cultura do romance:

> Cobrindo o período de 1900 a 1950, e portanto dos movimentos de vanguarda que mudaram o panorama das artes no século XX, esse instantâneo dos múltiplos caminhos abertos aos romancistas pela consciência das transformações cruciais que sofria o mundo naquela quadra histórica flagra algumas das respostas possíveis para o desafio de dar uma nova conformação narrativa ao real.Não se trata apenas da dissolução da forma-romance tradicional,mas também de enfrentar a"questão do sujeito e de sua representação,sua ausência ou desagregação" (VASCONCELOS, 2010, p. 194)

FORMA E CONTEÚDO EM DESCOMPASSO: UMA POSSIBILIDADE DE REPRESENTAÇÃO

Considerando que o descompasso entre forma e conteúdo em *Deus de Caim* é tão evidente que nos faz supor uma crítica da tradição literária moderna, tanto ocidental quanto local (ou regionalista), tal é a hipótese do presente trabalho: que o descompasso entre forma e conteúdo pode ser uma nova resposta aos problemas da representação. Por esse motivo, em um primeiro plano convém ampliar uma discussão acerca do gênero que incorpora o *Deus de Caim* para assim compreender os efeitos desta formatação na representação do real.

No que diz respeito ao gênero romanesco, a literatura ocidental do século XIX caracterizou-se pela tentativa de apagamento do narrador, de modo que o desenrolar das cenas investia em transmitir maior “verdade” ao leitor; para isso, os discursos eram, em sua epiderme, isentos de valores, preconceitos e ideologias como afirma Regina Dalcastagnè no ensaio “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso”. No entanto, os sintomas de uma série de transformações políticas e sócio-históricas marcaram presença nas diferentes esferas artísticas – embora em algumas, isto seja mais aparente do que em outras; tanto a pintura quanto a música, o teatro e claro a literatura,

estiveram totalmente imbricados neste movimento, pois a arte se constitui nesse mesmo tempo, como salienta Dalcastagnè.

Nesse sentido, a leva de romances que ainda herdava (mais diretamente) a tradição da épica clássica (no que refere ao caráter dos personagens) foi perdendo espaço para uma nova modelação do real, de modo que, no século XX, em vez daquele sujeito heroico e magnânimo, temos protagonistas tortos e frustrados e que, na realidade, nem sempre carregam todo o peso do protagonismo, haja vista que o caráter democrático do romance moderno distribui o peso da narrativa entre as demais personagens, os conflitos provenientes das batalhas típicas dos romances de cavalaria dão lugar a conflitos que assolam a mente de personagens que tropeçam no próprio discurso, e o narrador, em vez de deter uma verdade incontestável, conduz a leitura por caminhos duvidosos e traiçoeiros, cabendo ao leitor posicionar-se diante do emaranhado de discursos e pensamentos para que o mundo que lhe é posto configure algum sentido. Para Delcastagnè,

> Se às personagens foram subtraídas as vestes e outras marcas de identidade, talvez elas tenham ganho um bem mais precioso: a palavra sobre si. Monólogos interiores, fluxo de consciência, diálogos, às vezes o simples fato de terem se transformado no "ponto de onde se vê" permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa. Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana. E pouco importa se sua percepção está obstruída, se seu discurso é falho – tudo isso continua dizendo quem elas são. E diz tanto que acaba falando até do modo como nós a vemos, o que vai dar num acréscimo, ainda que tortuoso, à sua existência. (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 117)

Quando Cláudio Magris, em *O romance é concebível sem o mundo moderno?*, ressalta que "o romance é o mundo moderno", ele implica ao gênero o artifício de possibilitar que reconheçamos a experiência que nos constitui no mundo, e ao denominá-lo como "gênero planetário", o crítico denota que, conforme Sandra Guardini,

> Pelas suas próprias características e desapego às convenções, o romance convida à aproximação com outros campos e artes, como a história, a historiografia, a sociologia, a política, o cinema, a linguagem, a psicanálise, a pintura, numa teia de relações que põe em destaque sua abertura para as mais diferentes esferas da experiência humana. (VASCONCELOS, 2010, p. 188)

Tendo em vista que Ricardo Guilherme Dicke, além de mestre em Filosofia da Arte, realizou exposições artísticas, não é surpresa que temas como filosofia, pintura e até mesmo música erudita apareçam ao longo do romance, em diversas situações, seja através dos apontamentos do narrador, que chega a comparar o bigode de Simão – personagem sertanejo, com o de Nietzsche, como também de alguns personagens como o Grego, grande amigo de Lázaro, e Isidoro de Amarante, cujas figuras assumem papel importante no projeto dickeano de representação do contraste entre o meio urbano e o sertão mato-grossense. Em algumas das vezes, fica até difícil identificar se determinada fala pertence ou não ao narrador, cujo discurso transita pelas falas de demais personagens por meio do discurso indireto livre, modalidade típica do romance moderno. Na primeira aparição de Nicephorus Aristóteles Plathos Solomos

Theoklytos, ou simplesmente “Grego”, já é possível identificar elementos místicos que rondam tanto seu fenótipo quanto sua personalidade exótica.

No mundo construído por Dicke, por meio de alegorias, a simbiose entre conservadorismo e modernismo é nítida em diferentes instâncias, seja no abismo que separa as personalidades dos irmãos Lázaro e Jônatas, seja no modo pelo qual o sertão arcaico de Pasmoso destoa da cidade (Cuiabá), mesmo que, em ambos os espaços, seja possível identificar práticas sociais e morais avassaladoras e hipócritas, como aponta Ronaldo Cagiano na apresentação da terceira edição do livro. Na perspectiva dickeana, não só as diferentes realidades sociais evidenciam tensão, como também as convenções literárias do romance. Se de um lado temos um sertão marcado pela intolerância e desrespeito, do outro, percebe-se uma cidade onde vive uma elite extremamente seleta, culta e instruída, conhecedora do que há de mais erudito no campo da música, da literatura, da pintura, etc.

No prefácio do livro, Antônio Olinto, um dos júris do Prêmio Nacional Walmap, comenta que no final do julgamento do prêmio,

> Guimarães Rosa, Jorge Amado e o autor destas linhas – discutimos os dois romances com que Ricardo Guilherme Dicke se apresentara ao concurso: Deus de Caim, e Décima Segunda Missa. Ambos muito bons. O primeiro nos pareceu mais bem realizado. Rosa falou de sua força envolvente, de sua impetuosidade vocabular. Jorge Amado realçou sua narrativa, sua coragem de narrar sem recursos falsamente literários. Ficamos os três, certos de que ali estava um romancista de tipo novo, um homem capaz de abalar nossa ficção.(OLINTO, 2010, p. 21)

Em *Deus de Caim*, a linguagem, bem como o movimento entre a figura do narrador e as figuras dos personagens, é primordial para entender o estilo enganosamente simples de Dicke, que não se enquadra no que a literatura conheceu por regionalismo – como fora apontado anteriormente – apesar da narrativa se passar no sertão mato-grossense. Não há um esquema narrativo fixo, os narradores sucedem-se sem que o leitor consiga identificar a lógica do discurso; personagens sem instrução e de pouca relevância no eixo principal da narrativa refletem sobre a vida tendo a pintura, música erudita, literatura e filosofia como parâmetro; cada personagem tem a chance de mostrar-se em primeira pessoa e aprofundar seus abismos, colocando em pauta temas como a vida, a morte, a sexualidade, etc sem necessariamente transformar-se em narrador; pequenas histórias são contadas de forma desconectada da grande narrativa dos irmãos em disputa; a representação da relação entre campo e cidade, típica do regionalismo, no romance de Dicke é desestabilizada por uma concepção de espaço fora dos padrões. Sandra Guardini confirma que,

> Essa empreitada foi se mostrando cada vez mais difícil. Matéria primordial do gênero, o eu fraturado, numa sociedade fraturada, configura-se como o tema por excelência principalmente do romance modernista, com conseqüências para a forma romanesca, que também se estilhaça e se refrata na perda da onisciência ou na multiplicação da voz narrativa, na interiorização dos conflitos e na quebra do encadeamento causal no âmbito do enredo. A crise da experiência e do indivíduo contemporâneo encontra rebatimento numa forma também em crise, obrigando o romancista a re-configurar seus materiais e técnicas para dar conta de novos conteúdos, a aventurar-se em novos experimentos formais, como os que vemos comentados no último conjunto de leituras críticas, quase ao final do volume. (VASCONCELOS, 2010, p. 193 - 194)

Pensando nesta relação entre linguagem literária e realidade, o presente trabalho concentra-se nos problemas da mímesis, tentando traçar um recorte histórico de seus conceitos a fim de problematizar o posicionamento antimimético adotado pelos teóricos do século XX no que concerne tanto à produção da prosa de ficção quanto à sistematização teórica. No primeiro capítulo do livro Mímesis e modernidade, Luiz Costa Lima apresenta a noção de mímesis como dialética[876] e realiza uma contextualização histórica para nos mostrar a partir de qual momento e sob quais condições tornou-se possível teorizar mímesis, que segundo o autor, condiz com a distância entre memória social e um acontecimento (passível de repetição) e que, dessa distância, advém imagens e interpretações. Nas palavras do crítico,

> Para a mímesis atualizar-se é necessário o concurso de dois motivantes: um suporte intelectual e uma realidade que possa ser pensada por aquela. A realidade funciona com o significante no signo: é uma potencialidade de significações, que efetivamente só desperta ao contato com o significado do suporte. Contudo como, por definição, o suporte é anterior ao significante da realidade, para a constituição do signo mimético é necessário que o significante atual retrabalhe, refaça o significado depositado. (LIMA, 2003, p.40)

Essa concepção de Costa Lima, em detrimento daquela que reduz o conceito de mímesis à cópia fiel da realidade, serve de apoio para fundamentarmos o procedimento mimético arquitetado por Ricardo Guilherme Dicke em Deus de Caim. Por meio de todo o descompasso entre forma e conteúdo supracitado, é possível constatar que, no mundo elaborado pelo autor mato-grossense, o diferencial não se trata da realidade por ele representada – afinal, são inúmeras as "incoerências" da narrativa, considerando o universo no qual ela existe, mas, sobretudo, a forma pela qual o autor representa. Como bem observa Luiz Costa Lima, (a realidade) "é uma potencialidade de significações, que efetivamente só desperta ao contato com o significado do suporte" (LIMA, 2003). Se em Deus de Caim tem-se como suporte o espaço sertanejo contrastando com o avanço da modernidade, o que nos interessa é tudo aquilo que Dicke ressignifica e incorpora no romance, de modo que, aquilo que num primeiro plano nos parece inverossímil, na verdade denota o que o autor tem a negar/criticar no romance.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In:_____. Nota de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. AUERBACH, Erich. Dante: Poeta do Mundo Secular. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbook, 1997.

CANDIDO, Antonio. **A nova narrativa.** In:_____. A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987.

876 No capítulo A explosão das sombras: Mímesis entre os Gregos, Luiz Costa Lima realiza um esboço do conceito do ato mimético como: permanência que não se nega ao transformado, transformado que não lança um abismo ante o que passou.

COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade.** Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso**. Diálogos Latinoamericanos, Dinamarca, n. 3, p. 114-130, 2001. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/162/16200305/>. Último acesso em 03/07/2018.

DICKE, Ricardo Guilherme. **Deus de Caim**. 2. ed. Taubaté: Letraselvagem, 2010.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e Modernidade – Formas das sombras**. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Luiz Costa. **Vida e Mímesis**. Rio de Janeiro. Ed. 34, 1995.

MAGRIS, Claudio. **O romance é concebível sem o mundo moderno?**. In: Franco

Moretti, (org). **A cultura do romance**. Vol. 1. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OLINTO, Antônio. **Prefácio**. In: DICKE, Ricardo Guilherme. Deus de Caim. 2. ed. Taubaté: Letraselvagem, 2010. p. 21.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno.** In:_____.Texto/Contexto. Ensaios. SP: Perspectiva, 1969, p. 75-97.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **O romance como gênero planetário: a cultura do romance**. Novos Estudos - Cebrap, São Paulo, n. 86, p.187-195, 2010. Disponível em: <http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/6916/art_VASCONCELOS_O_romance_como_genero_planetario_a_cultura_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10/07/2018

ENEIDA, A GENESE ROMANA: UM ESTUDO ATRAVÉS DA POÉTICA DA DIVERSIDADE DE ÉDOUARD GLISSANT

Vanessa OLIVEIRA (UFJF)
E-mail: vanessa.litterae@gmail.com

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar sucintamente a teoria de Édouard Glissant a respeito da identidade cultural presente no capítulo intitulado "Cultura e Identidade", da obra *Introdução a uma poética da diversidade* compreendendo principalmente os termos filiação e legitimidade a fim de realizar uma leitura dialética com a epopeia Eneida. Sabe-se que muitas sociedades antigas tiveram grandes obras que buscaram preservar a cultura e o povo de uma determinada comunidade através de mitos fundadores. Por exemplo, as obras gregas Ilíada e Odisseia, de Homero, a obra romana Eneida, de Virgílio representam o substancial de narrativas que iniciaram e marcaram a História do dito mundo ocidental. Conhecer estas obras é extremamente importante, uma vez que elas influenciaram todo um pensamento de cultura, principalmente no que tange as premissas de identidade nacional além do mais compreender seu funcionamento é também esclarecer a História ocidental. Com base na distinção das culturas de raiz única e culturas rizomáticas abordadas pelo autor, procura-se desenvolver uma análise comparativa com a obra romana Eneida a fim de depreender os sentidos atribuídos aos conceitos de filiação e legitimidade dos quais, por muitas vezes, atestaram a dominação de um povo sobre outro. Com a totalidade-mundo, já não cabe mais a um povo em comunidade reivindicar a raiz única, mas somente a identidade rizoma defendida pelo teórico antilhano, ainda que, muitas nações, principalmente na Europa estão preocupadas com a sua identidade face à chegada em massa dos imigrantes.

***PALAVRAS-CHAVE**: RIZOMA; IDENTIDADE; LEGITIMIDADE.*

INTRODUÇÃO

O estudo apresentado neste artigo traz breves reflexões sobre o capítulo *Cultura e Identidade* do livro *Introdução a uma Poética da Diversidade* (2005) de Édouard Glissant. Temos como objetivo analisar os termos *filiação* e *legitimidade* descritos pelo autor como princípios essenciais da identidade raiz ou cultura atávica, contudo, sem esgotá-los. Em suma, pretendemos a partir do pensamento de Glissant acerca das culturas atávicas e culturas compósitas, refletir a respeito do pensamento hegemônico da identidade raiz no ocidente, visto que por muitos momentos na História, foi necessário a gênese para restabelecer territórios e povos, sobretudo, com o expansionismo europeu.

Dessa maneira, sabemos que muitas sociedades antigas tiveram obras que buscaram preservar a cultura e o povo de uma determinada comunidade por meio dos mitos fundadores; o Antigo testamento, as obras gregas *Ilíada* e *Odisseia*, do rapsodo Homero, a obra romana *Eneida,* de Virgílio e os *Lusíadas*, de Camões são exemplos de narrativas que marcaram a história do mundo ocidental com seus personagens mitológicos e herois humanos em aventuras desbravadoras que se tornaram pilar sistemático da construção do pensamento ocidental. Por isso, se faz necessário compreender sua estrutura lógica para assim compreendemos também quem somos.

O PENSAMENTO RIZOMÁTICO

A respeito das lutas anticoloniais e da reflexão sobre o colonialismo praticado no Novo Mundo, Glissant apresenta ao longo da sua obra os conceitos de comunidades *atávicas* e *compósitas* proporcionando uma reflexão sobre os questionamentos associados ao conceito de identidade.

Para fundamentar sua perspectiva, o autor antilhano retoma a teoria de Gilles Deleuze e Felix Guattari "Quando abordei essa questão, eu me baseei na distinção, feita por Deleuze e Guattari, entre a noção de raiz única e a noção de rizoma." (GLISSANT, 2005, p. 71). Foram eles que desenvolveram o pensamento rizomático no livro *Mil Platôs* (1995). Em vista disso, tentaremos, mesmo que sucintamente, esclarecer a teoria do rizoma.

Discordando do princípio filosófico descartesiano, no qual a árvore representaria a filosofia "A filosofia toda é como uma árvore, cujas raízes fazem a metafísica, o tronco é a física, e os galhos que saem desse tronco são todas as outras ciências..." (DESCARTES, p. 42) os filósofos tomam para si o termo da botânica[877], rizoma, para aplicá-lo à filosofia, propondo:

> (...) não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e...e...e..."Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 04)

Para os autores, o rizoma apresenta-se em todas as direções, é transitável e múltiplo. Os autores opõem-lhe a raiz única que segue contínua e linear "Não devemos mais acreditar em arvores, nem em seus prometidos frutos. Queremos um pouco de terra… já é tempo." (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43). A partir dos pensamentos críticos de Deleuze e Guattari sobre raiz e rizoma, Glissant retoma estes conceitos a fim de problematizar o princípio de identidade e principalmente esboçar sua própria "categorização das culturas" em culturas *atávicas* e culturas *compósitas*. De acordo com o autor, as culturas atávicas são aquelas que possuem o princípio de identidade como raiz única, e as culturas compósitas compreendem a identidade rizoma.

> (...) a cultura atávica é aquela que parte do princípio de uma Gênese e do principio de uma filiação, com o objetivo de buscar uma legitimidade sobre uma terra que a partir desse momento se torna território. (...) Associei o princípio de uma identidade rizoma à existência de culturas compósitas, ou seja, culturas nas quais se pratica uma crioulização. (GLISSANT, 2005, p. 72).

Com base na distinção das culturas de raiz única e culturas rizomáticas abordadas pelo autor no trecho acima, pretendemos desenvolver uma análise comparativa com a obra romana *Eneida* a fim de depreender os sentidos atribuídos aos conceitos de filiação e legitimidade dos quais, por muitas vezes, atestaram a dominação de um povo sobre outro. Como exemplo,

877 RIZOMA É A EXTENSÃO DO CAULE QUE UNE SUCESSIVOS BROTOS. NAS EPÍFITAS É A PARTE RASTEIRA QUE CRESCE HORIZONTALMENTE NO SUBSTRATO. ELE PODE SER BEM EXTENSO E SEMELHANTE A UM ARAME OU BEM CURTO, QUASE INVISÍVEL. DELE PARTEM O CAULE, PSEUDOBULBOS E RAÍZES.

podemos citar os antigos gregos que nomeavam qualquer outra comunidade diferente da sua, como bárbaros[878].

O GÊNERO ÉPICO

A épica é considerada o gênero mais antigo da sociedade ocidental, foi a partir dos épicos gregos *Ilíada* e *Odisséia* – grandes narrativas de aventura, nas quais, muitas vezes, um único homem eleito por deuses e filho destes tinha o encargo de constituir uma nação – que as comunidades ocidentais desenvolveram seus mitos fundadores, tais como; *Eneida* e *Os Lusíadas*.

Durante séculos, a cultura greco-romana foi profundamente estudada e reproduzida pelos ideais europeus e até mesmo o pensamento de continuação/reprodução foram baseados em uma das maiores obras de reflexão sobre as temáticas da poesia e a arte da sua época, a *Arte Poética* de Aristóteles. Posteriormente, em Roma, Horácio também considerou a poesia em sua *Arte Poética* (*Epistula ad Pisones*).

Com base nas diversas leituras a respeito dos textos de Aristóteles e Horácio, é possível constatar a importância do conceito de mimésis/imitatio[879]para a estética ocidental no que se refere à origem da obra de arte, como também à forma como reproduz os objetos pré-existentes. A arte literária pode ser considerada uma representação da realidade, não apenas como mera imitação, mas também como uma intensa apropriação do mundo pelo poeta, uma vez que:

> O gênero poético se dividiu em diferentes espécies, consoante o caráter moral de cada imitador. Os espíritos mais propensos à gravidade reproduziram as belas ações e seus realizadores; os espíritos de menor valor voltaram-se para as pessoas ordinárias a fim de as censurar, do mesmo modo que os primeiros compunham hinos de elogio em louvor de seus heróis. (ARISTÓTELES, 2001, p. 5)

Na construção dessa perspectiva, se faz necessário compreender o quanto é importante a matéria a ser imitada. Os gêneros épico e trágico são considerados maiores e, consequentemente, melhores em relação a comédia, visto que na epopeia prevalece a figura do heroi com descendência divina, e na tragédia os indivíduos podem pertencer a uma família de reis e até serem descendentes de deuses; dessa maneira "possuem a sua grandeza sem deixarem de ser humanos" (GRIMAL, 2002, p. 27). Tal grandeza se dá por sua gênese divina e soberana.

Contudo, na comédia são representados os tipos sociais padronizados (prostituta, escravo, jovem, pai, entre outros). De acordo com Aristóteles, "É também essa diferença o que distingue a tragédia da comédia: uma se propõe a imitar os homens, representando-os piores; a outra os torna melhores do que são na realidade". (ARISTÓTELES, 2001, p. 3).

878 Definição segundo o dicionário Priberam: Bárbaro (latim barbarus, -a, -um, bárbaro, estrangeiro, inculto, selvagem) Cuja cultura medeia entre a dos civilizados e a dos considerados selvagens.

879 Definição segundo o E-Dicionário de Termos literários: Do grego mímeses, "imitação" (imitatio, em latim), designa a acção ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte.

À vista disso, compreendemos melhor o prestígio da epopeia, não só na antiguidade clássica, como também nos séculos posteriores, como, por exemplo, na retomada dos modelos clássicos no período do Renascimento cultural durante os séculos XIV ao XVI.

Além disso, o grande interesse dos poetas em transformar sua obra em um épico seria, em outras palavras, o de preservar o seu nome e inseri-lo na História, uma vez que o poeta poderia imortalizar-se ao tempo por meio nome da sua escrita poética. Nesse sentido, vejamos a Ode III, 30 do poeta romano Horácio, traduzida por Haroldo de Campos, no qual o autor fala sobre a imortalidade da poesia e do poeta apoiando-se na deusa da tragédia, Melpômene.

> **A melpômene**
>
> Mais perene que o bronze um monumento
> ergui, mais alto e régio que as pirâmides,
> nem o roer da chuva nem a fúria
> de Áquilo o tocarão, tampouco o tempo
> ou a série dos anos. Imortal
> em grande parte, a morte só de um pouco
> de mim se apossará. Que eu sempre novo,
> acrescido em louvor, hei de crescer
> enquanto ao Capitólio suba o Sumo
> Sacerdote e a calada vestal. Aonde
> violento o Áufido espadana, aonde
> depauperado de água o Dauno agrestes
> povos regeu, de humilde a poderoso
> dirão que passei: príncipe, o primeiro
> em dar o eólio canto ao modo itálico.
> Assume os altos méritos, Melpómene:
> cinge-me a fronte do laurel de Apolo.[880] (CAMPOS, 1998, p.186)

Retornemos ao gênero épico, de acordo com a pesquisadora da área de clássicas Zélia de Almeida Cardoso (2003), podemos pensar na epopeia como:

> (...) gênero que se filiam as narrativas em verso que têm por assunto fatos heróicos, vividos por personagens humanas excepcionais, manipuladas, de certa maneira, pelo poder dos deuses. A tradição grega é responsável por essa conceituação.A épica, entretanto, está presente em quase todas as culturas. Raros são os povos que não têm suas histórias, que não cultuam seus heróis e não procuram preservar a lembrança dos fatos que viveram. (CARDOSO, 2003, p. 6)

Portanto, as epopeias são caracterizadas como grandes narrativas heroicas que relatam fatos históricos de um ou de vários indivíduos, reais, lendários ou mitológicos, com o intuito de promover a história de uma comunidade ou mesmo, legitimar a sua origem. Nas próximas seções, iremos apresentar a obra, as motivações e o contexto histórico da escrita da *Eneida*.

880 EXEGI MONUMENTUM AERE PERENNIUS/ REGALIQUE SITU PYRAMIDUM ALTIUS,/ QUOD NON IMBER EDAX, NON AQUILO IMPOTENS/ POSSIT DIRUERE AUT INNUMERABILIS/ ANNORUM SERIES ET FUGA TEMPORUM./ NON OMNIS MORIAR MULTAQUE PARS MEI/ VITABIT LIBITINAM: USQUE EGO POSTERA/ CRESCAM LAUDE RECENS. DUM CAPITOLIUM/ SCANDET CUM TACITA VIRGINE PONTIFEX,/ DICAR, QUA VIOLENS OBSTREPIT AUFIDUS/ ET QUA PAUPER AQUAE DAUNUS AGRESTIUM
REGNAVIT POPULORUM, EX HUMILI POTENS/ PRINCEPS AEOLIUM CARMEN AD ITALOS/ DEDUXISSE MODOS. SUME/ SUPERBIAM/ QUAESITAM MERITIS ET MIHI DELPHICA/ LAURO CINGE VOLENS, MELPOMENE, COMAM. (CAMPOS, 1998)

SOBRE A OBRA *ENEIDA*

Eneida foi escrita pelo latino Virgílio (*Publius Vergilius Maro*) durante o principado de Augusto. A obra é constituída por doze cantos e neles são narrados a saga do herói Enéias, um troiano que escapa da lendária guerra de Tróia – contada em *Ilíada* por Homero – e viaja errante pelo Mediterrâneo até chegar à península Itálica. Seu destino era ser o ancestral de todos os romanos.

> a Eneida é, a um tempo, um poema mitológico e uma ufanista homenagem ao Império que se formava. A lenda narrada ao correr do texto – a história da acidentada viagem de Enéias, príncipe troiano salvo da guerra para fundar a nova tróia, e das duras lutas que travou no Lácio – é um pretexto para a exaltação de Roma e de Augusto, para a valorização do romano e de seus feitos remotos e recentes, para a síntese das correntes filosóficas então difundidas em Roma, numa demonstração da vasta erudição do poeta em todas as áreas do conhecimento. (CARDOSO, 2003, p. 11)

Durante a época de Augusto (40 a.C – 14 d.C), sucedeu-se uma interrupção nas inúmeras guerras civis. Devido ao vasto território sob o poderio romano, era comum eclodir muitas rebeliões dos povos dominados em razão das políticas criadas por Augusto. Por conseguinte, a cidade romana desfrutou de um período de tranqüilidade também em relação às revoltas populares. Em virtude disso, ocorreu o florescimento das artes romanas. Neste período existiram alguns círculos literários. Podemos citar o de Messala, do qual participaram Tibulo, Propércio e Sulpícia, bem como o mais prestigiado círculo de Mecenas, onde participaram Horácio e Virgílio.

Valendo-se desse momento, o príncipe encomendou à Virgílio – que já era reconhecido nos meios artísticos e intelectuais, pelas obras *Bucólicas* e *Geórgicas*[881]– uma obra que exaltasse não só o povo romano como também a sua própria figura.

> Obra capital, a mais ousada das obras vergilianas, a Eneida é uma soberba estrutura épica concebida segundo o modelo das rapsódias homéricas, mas é ao mesmo tempo epopeia nacional e religiosa. Seu tema essencial são as origens primeiras da raça e do culto romanos, tal como os relatavam as antigas tradições latinas, que ofereciam, no momento em que Augusto lançava as bases do Império, vivo interesse cultural e cívico. (NUNES, 1983, p.6)

LEITURA DE *ENEIDA* PELA TEORIA DE GLISSANT

Com o intuito de valorizar o romano desde seus feitos antigos até as proezas recentes, *Eneida* foi escrita com a maior e a principal motivação nacionalista, a construção da genealogia romana por meio do mito. Assim como *Ilíada* e *Odisseia* exaltaram o povo grego e as figuras heroicas de Ulisses e Aquiles, a epopeia romana exaltara seu povo e o seu herói, Enéias. As personagens heroicas nas epopeias são muito importantes na construção da legitimidade de um

881 "(...) AS BUCÓLICAS, COLETÂNEA DE POEMAS PASTORIS, E AS GEÓRGICAS, POEMA DIDÁTICO ELABORADO POR SOLICITAÇÃO DE MECENAS. (CARDOSO, P. 10, 2003)

povo, já que na maioria das vezes, estes indivíduos descendem das divindades. Assim, não é diferente com a obra *Eneida*, na qual Enéias é filho da deusa Vênus[882] com o humano Anquises:

> Filho de Vénus, que Fado inditoso por tantos perigos
> te urge a esse ponto? Que força te trouxe a paragens tão duras?
> És, pois, Enéias aquele, de Vênus divina, nascido
> nas margens claras do belo Simoente. e de Anquises troiano?
> Lembro-me bem que uma vez Teucro foi à cidade de Tiro;
> dos lindes pátrios expulso, a intenção ele tinha de um novo
> reino fundar com a ajuda de Belo, meu pai, que então Chipre
> Vasfãdo havia e o domínio dessa ilha obtivera de pouco
> Desde esse tempo me são conhecidos teu nome aureolado,
> gestas dos cabos da Grécia, infortúnios de Tróia vencida. (NUNES, 1983, p. 24)

Segundo os versos acima, o príncipe troiano possui origens divinas, ele é filho do príncipe Anquises com a deusa Vênus. Dessa maneira, atentamos à relação dos impérios troiano e romano, além dos deuses olímpicos. De acordo com Funari, para os "romanos era importante considerar que seu destino estava ligado aos deuses, pois estas nobres origens legitimavam seu poder sobre os outros povos e servia como propaganda de suas qualidades" (FUNARI, 2001, p. 66). Diante das observações acima, depreendemos a significância da gênese na formação das sociedades atávicas e asseguramos esta ideia por meio das palavras de Glissant:

> Assim, compreendemos por que é importante que o mito fundador em uma Gênese e contenha dois motores, a filiação e a legitimidade, que garantem a força e supõem o objetivo do mito: a legitimação universal da presença da comunidade. (GLISSANT, 2005, p. 75)

Novamente, no canto VIII de Eneida é possível observar o princípio de filiação e legitimidade por meio de um grande símbolo das culturas guerreiras e territorialistas: o escudo de Enéias883 - ressalta-se aqui, uma das passagens mais traduzidas e estudadas de Ilíada, o escudo de Aquiles 884- forjado por Vulcâno885 a pedido da esposa Vênus. Nele, há todas as lendas históricas de Roma e também são representados o presente e o futuro glorioso dos romanos. "O herói admira o dom, primor vulcânío;/ Da imagem do porvir gozando ignaro,/ Dos seus glória e destino ao ombro leva" (MENDES, 2011, p. 300).

Ainda acerca do escudo de Enéias, podemos ressaltar umas das passagens mais interessantes da obra, a referência a César Augusto. Vale lembrar que a obra foi escrita a pedido do princeps a fim de glorificar Roma, suas próprias realizações políticas como também suas conquistas territoriais. Dessa maneira, graças às habilidades poéticas de Virgílio, os feitos de Augusto em tais âmbitos foram relatados e concebidos como soberanos não somente para o povo Romano e suas reminiscências como também para a história ocidental.

882 Na mitologia grega é nomeada como Afrodite, trata-se da deusa do amor, da beleza corporal e do sexo.

883Escudo de Aquiles: Em uma das passagens de Ilíada, o herói grego Aquiles teria usado um escudo para combater o troiano Heitor, que fora forjado por Hefesto.

884 Informação retirada do artigo O escudo de Aquiles de, Juvino Alves Maia Junior.

885 Vulcano (Hefesto na mitologia grega) era o deus romano do fogo. Filho de Júpiter (Zeus) e Juno e marido da deusa Vênus, era considerado o deus mais feio de todos por apresentar uma deficiência na perna, caracterizavam como ferreiro.

> César também, no seu tríplice triunfo é levado até aos muros
> da grande Roma, a cumprir os seus votos, sagrando trezentos
> templos aos deuses da Itália, de bela e imponente estrutura.
> Vibram as ruas com tanta alegria, folguedos e aplausos,
> coros das nobres matronas nos templos, por todas as aras;
> ante os altares novilhos jaziam, de fresco imolados.
> E o próprio César, no umbral assentado do templo marmóreo
> de Febo Apoio examina os presentes dos povos vencidos
> e os dependura nas portas soberbas. Desfilam cem povos,
> intermináveis, de vestes e línguas e de armas estranhas.
> Nômades, raça infinita, Vulcano insculpira, africanos
> de mantos soltos aos ventos; mais léleges, cários, gelonos
> no arco peritos. O Eufrates já manso também se adiantava,
> fortes morinos do extremo da terra habitantes, bicornes
> renos, indómitos dahas e o Araxes que a ponte estranhava.
> Exulta Enéias à vista do escudo do forte Ferreiro,
> dom de sua mãe, muito embora o sentido lhe escape dos quadros.
> Aos ombros joga o destino, altas glórias dos seus descendentes. (NUNES, 1983, p. 177)

Nessa perspectiva, observamos que a realização do processo de legitimação das culturas atávicas é resultante da anulação do outro. De acordo com Glissant:

> (...) por toda parte onde aparecem mitos fundadores, no seio dessas culturas que chamo de culturas atávicas, a noção de identidade se desenvolverá em torno do eixo da filiação e da legitimidade; profundamente, trata-se da raiz única que exclui o outro como participante. (GLISSANT, 2005, p. 75)

Virgílio, no canto IV de Eneida, incorpora o gênero lírico à epopeia com o propósito de narrar o episódio acerca da paixão de Dido e Enéias. Nele, é possível observarmos o princípio de exclusão na passagem no qual o herói é censurado por Júpiter, que lhe envia Mercúrio como emissário, o qual o adverte sobre seu maior compromisso, fundar a prometida Roma e não se tornar amante da rainha de Cartago.

> Dessa maneira exprimia-se Dido no seu infortúnio.
> Já tudo pronto e acertada a partida, na popa altanada
> da capitânea o caudilho troiano entregara-se ao sono.
> Nisto, percebe a figura da mesma deidade que já antes
> lhe aparecera num sonho e advertência dos deuses trouxera,
> mui semelhante a Mercúrio na voz, na esbelteza do porte,
> na cabeleira alourada e no gesto confiante dos moços:
> Filho da deusa, é possível dormires com tanto sossego,
> sem perceber os perigos que em frente de ti se acumulam?
> Disposta a tudo, a Kainha no peito revolve projetos
> calamitosos, que aos èstos^ da fúria á cada hora se alteram.
> Não precipitas a tua partida, se o tempo o convida?
> Logo verás estas plagas turvarem-se com seus navios,
> tocnas luzir, referver a ribeira de chamas sem conta,
> caso te atrases e a Aurora te encontre por estas paragens.
> Vence a preguiça ! Levanta-te ! Toda mulher é volúvel.
> Disse e desapareceu, confundido nas sombras da Noite.
> Despavorido, de súbito Enéias se livra do sonho,

> os companheiros desperta e aos trabalhos concita do dia:
> Todos a postos, guerreiros ! Cada um no seu banco, depressa !
> Velas aos ventos ! De novo um dos deuses me trouxe recado
> do alto. Apressemos a fuga, cortemos os cabos ligeiro.
> A voz lhe ouvi. Divindade celeste, quem quer que tu sejas,
> já te seguimos ! De grado acatamos a tua mensagem, (...) (NUNES, 1983, p. 85)

Após escutar todo o discurso do herói desde a queda de Tróia até a errância por terra e mar que o trouxera ali. Dido, a rainha de Cartago, sente-se violentamente apaixonada pelo troiano e durante uma tempestade ambos se unem. Entretanto, ao inteirar-se da partida do amado rumo ao Lácio, a rainha não consegue conviver com o abandono, culminando em sua morte.

Historicamente, sucedeu-se alguns conflitos entre Roma e Cartago,886 e por esse motivo, na tradução poética de Manuel Odorico Mendes (1799) observa-se a alusão de "inimiga gente",887 já que eram cidades rivais. Uma vez mais, com o intento de promover a identidade e a cultura romana em prejuízo e rebaixamento do cartaginês.

Dessa maneira, segundo a tradição e a narrativa de Virgílio, a rainha suicida-se preferindo vagar no inferno do que viver sem a companhia do herói troiano. De certa maneira, a tragédia poética deste episódio relaciona-se com o princípio de exclusão citado acima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os impérios ocidentais modernos igualmente empregaram as narrativas a fim de fundar e legitimar seu povo e seus atos acima de outros povos. Na Antiguidade, não havia a concepção cultural de nação propriamente dita, contudo, como vimos a partir da teoria de Glissant já se tinha a vontade de legitimar uma comunidade em desvantagem da outra. Nesse sentido, a filiação e legitimidade, por muitas vezes, atestaram a dominação de um povo sobre outro simbolizando "o conflito eterno (histórico) entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado, entre Grécia e Roma, entre Roma e suas províncias, entre Europa e o Novo Mundo etc." (SANTIAGO, 2000, p. 10)

A partir do pensamento de Édouard Glissant acerca das culturas atávicas, foi possível refletir a respeito do pensamento hegemônico da identidade raiz no ocidente, visto que, por muitos momentos na história, foi necessário a gênese para restabelecer territórios e povos. Igualmente, sabemos e observamos que as nações europeias estão reivindicando sua raiz identitária face à chegada em massa dos imigrantes.

> Em nosso desejo de ser ouvidos, muitas vezes, tendemos a esquecer que o mundo é um lugar apinhado de gente, e que se todo mundo fosse insistir na pureza ou prioridade radical da sua própria voz, tudo o que teríamos seria um alariado medonho de uma disputa interminável e uma confusão política sangrenta, cujos horrores estão começando a aparecer aqui e ali, no ressurgimento de políticas racistas na Europa, na cacofania de discussões

886 As Guerras Púnicas consistiram numa série de três conflitos que opuseram as cidades de Roma e Cartago, entre 264 a.C e 146 a.C.

887 Honra tamanha/ Se o não incende, nem se afana e lida/ No alcance do louvor; é pai de Ascânio/ E lhe inveja as romanas fortalezas? Que faz? Que espera entre inimiga gente? (MENDES, 2011, p. 153)

> sobre a política de identidade e o politicamente correto nos Estados Unidos" (SAID, 2011, p. 20)

É, nesse sentido, que com a totalidade-mundo já não cabe a um povo em comunidade reivindicar a raiz única, mas somente a identidade rizoma. Uma vez que, as sociedades contemporâneas são permeadas pela multiplicidade e fragmentação identitária.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. EbooksBrasil, 2001. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2235> Acesso em: 10 jul. 2018.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A Literatura Latina**. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. **Crisantempo**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 1.

FUNARI, Pedro Paulo. **Grécia e Roma – Repensando a História**. Editora Contexto, 2 ed.São Paulo, 2002.

GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo.** Trad. Antônio M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 2002.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

JÚNIOR, Juvino Alves de Maia. **O escudo de Aquiles.** Scientia Traductionis, n.15, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2014n15p408/28433>. Acesso em: 02 jul. 2018.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2 ed. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

VIRGÍLIO, Eneida. Trad. **Manuel Odorico Mendes**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

VERGILIUS, Publius Maro. **Eneida**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Brasília, Editora Universidade de Brasília; São Paulo: A Montanha, 1983.